



**Université de Montréal**

**L'aspect économique de la rhétorique amoureuse dans la comédie nouvelle et  
l'élegie érotique romaine**

**par Anne Rémillard**

**Centre d'études classiques  
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de  
l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en études classiques, option langues et  
littératures

Avril 2013

© Anne Rémillard, 2013

## RÉSUMÉ

L'identification des contraintes financières et sociales qui sont sous-entendues dans la situation des personnages amoureux de la comédie de Ménandre – à partir de ses pièces et fragments subsistants et de ses adaptations en langue latine par Térence – permet d'éclairer la rhétorique de séduction ou de dissuasion employée par les divers personnages types de ce genre littéraire. Or, il existe un parallèle étroit entre ces discours et situations dramatiques et l'élégie érotique qui fleurit quelques siècles plus tard à Rome sous la plume de Tibulle, Propertius et Ovide. Certains aspects déroutants de la rhétorique de séduction employée par les élogistes sont élucidés lorsqu'on les comprend dans le contexte dramatique de la comédie nouvelle : notamment, le poète narrateur se positionne dans la situation du jeune protagoniste amoureux de la comédie et la bien-aimée à qui il s'adresse se trouve dans la situation de la courtisane indépendante qui figure dans plusieurs pièces comiques. Cette recherche conclut qu'il existe une tension financière entre l'amant élogiaque et sa maîtresse qui, bien qu'elle soit passée sous silence par les poètes, influence les arguments utilisés par le narrateur à son égard et les propos imaginés ou rapportés de sa bien-aimée en retour.

### **Mots clés**

élégie érotique latine, comédie nouvelle, persuasion (rhétorique), prostitution, mariage, argent

## **ABSTRACT**

The identification of the financial and social constraints that underlie Menander's love plots helps in explaining the arguments contained in the persuasive and dissuasive discourses employed by the various archetypal characters of this literary genre. This research demonstrates that there is a narrow parallel between the rhetoric rooted in these narrative situations and the later works of the Latin love elegists in a way that elucidates some aspects of the elegiac discourse: the poet-narrator positions himself in the situation of the enamoured young man of new comedy and his beloved addressee's situation corresponds to that of the independent mistress who appears in many comic plots.

### **Keywords**

Latin love elegy, new comedy, persuasion (rhetoric), prostitution, marriage, money

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	1
CHAPITRE 1 : Le problème de l'argent dans la comédie nouvelle	
1. Caractérisation du jeune protagoniste amoureux	5
2. Intrigues amoureuses impliquant de jeunes citoyennes	11
3. Intrigues amoureuses impliquant des ἑταῖραι	22
4. Réciprocité rhétorique : la persuasion du point de vue féminin	41
CHAPITRE 2 : La rhétorique économique dans l'élégie romaine	
5. Identification du narrateur élégiaque et de sa <i>puella</i> avec les personnages comiques ménandriens	48
6. La nature persuasive de l'élégie	62
7. L'impasse de l'idéal amoureux élégiaque	83
<i>Conclusion</i>	93
<i>Ouvrages consultés</i>	96

## REMERCIEMENTS

Toute ma reconnaissance revient au professeur Benjamin Victor, directeur de cette recherche. Merci pour vos encouragements, pour m'avoir continuellement témoigné votre confiance dans mes aptitudes, pour la qualité et la rigueur de l'enseignement personnalisé que vous m'avez offert, pour la passion de la langue latine que vous m'avez transmise, pour vos précieux conseils et, surtout, pour votre savoir immense dont j'ai pu recevoir une infime partie.

J'aimerais remercier les membres du jury, les professeures Dorota Dutsch et Allison Glazebrook, pour le temps qu'elles ont dévoué à la lecture de mon mémoire et les judicieux commentaires et suggestions qu'elles y ont apportés.

Je tiens également à exprimer ma gratitude au Centre d'études classiques pour le soutien financier dont j'ai bénéficié au cours des dernières années.

Enfin, sur une note plus personnelle, je ne saurais passer sous silence le support moral indispensable qu'Étienne m'a patiemment et généreusement apporté du début à la fin de ce projet.

## INTRODUCTION

Il est généralement entendu, lorsqu'on discute des origines de l'élégie érotique romaine, de l'importante influence de la comédie nouvelle sur son contenu thématique, ses personnages et la situation dramatique qu'elle sous-entend.<sup>1</sup> La question toutefois complexe de l'origine de l'élégie a fait couler beaucoup d'encre, et il ressort de ce débat que celle-ci est multiple et brouillée puisqu'elle est formée en partie de textes perdus. On a notamment longuement délibéré au sujet de l'existence d'une élégie érotique grecque d'époque hellénistique qui aurait été l'intermédiaire entre la comédie nouvelle et l'élégie romaine à laquelle elle aurait servi de modèle et qui expliquerait les similarités thématiques entre les deux genres.<sup>2</sup> Le débat s'est surtout orienté autour de la question de l'existence d'une élégie hellénistique « subjective », dont on ne possède cependant aucun exemple subsistant : le temps ne nous a transmis que des exemples d'un type d'élégie « objective » ou « narrative » qui diffère considérablement de l'élégie latine quant à son sujet – elle narre en effet à la troisième personne les émotions et expériences de personnages mythiques et historiques, plutôt que de présenter l'expression de sentiments d'un point de vue personnel.<sup>3</sup>

Si la critique prédominante voit aujourd'hui la supposition de l'existence d'une élégie grecque subjective comme inutile et fallacieuse,<sup>4</sup> et si ce débat même est écarté par plusieurs comme vide et motivé par une distinction moderne qui aurait semblé artificielle

---

<sup>1</sup> J. Griffin (1985) 203-7.

<sup>2</sup> Une hypothèse d'abord soulevée par F. Leo (1895, 143-4), puis démentie par F. Jacoby (1905).

<sup>3</sup> Cf. H.E. Butler et E.A. Barber (1933) xxxv-lxvi, A.A. Day (1938), F. Cairns (1979) 214-30.

<sup>4</sup> R. Thomas (1979, 180), selon qui « The predominant critical view today, quite correctly, is that Roman love elegy, while it is indebted, like all Roman poetry, to previous poetic expression, is to be granted a greater degree of originality than Leo allowed. »

aux poètes anciens,<sup>5</sup> il s'impose tout de même de reconnaître que l'élégie érotique hellénistique, quelle que soit sa nature, doit avoir eu une influence sur les poètes romains, qui font eux-même référence à l'inspiration de Mimnermus, Philetas et Callimaque.

L'importance de ce propos pour le préambule de cette étude est double. En premier lieu, il doit mettre en garde de ne pas exagérer l'ampleur de l'originalité qu'on accorde à Propertius, Tibulle et Ovide : l'élégie ne prend pas comme point de départ une tentative de décrire une expérience érotique ou un souci personnel du poète amoureux, mais émane d'un effort d'intégration de différentes traditions littéraires dans une nouvelle forme de poésie latine.<sup>6</sup> A. A. Day a par ailleurs démontré que l'élégie romaine est loin d'être le fruit d'un développement depuis une seule source, mais qu'elle fut influencée par des modèles grecs de natures variées : élégie narrative, rhétorique, poésie pastorale, comédie nouvelle et épigramme.<sup>7</sup> En second lieu, on en retient qu'il serait une erreur de se contenter des échantillons littéraires subsistants lorsqu'on considère la question des origines de l'élégie romaine. Par exemple, il ne peut être que trompeur d'ignorer l'influence de Gallus, qu'on considère comme le prédécesseur direct de l'élégie, mais ce faux pas est presque inévitable en raison du peu d'information qui nous a été transmises sur ses œuvres. Il s'impose alors

---

<sup>5</sup> Par exemple, J.P. Boucher (1966, 99) rejette la question : il n'y a pas lieu de distinguer entre subjectivité et objectivité puisque l'élégie romaine n'est pas authentiquement autobiographique de toute façon. Cf. D.O. Ross (1975) 1 : « The Augustan poets were not primarily concerned with presenting autobiographical details in their work (the opposite, in fact, is more often clear – that they purposely constructed poetic personae having no relation to their real lives), but [...] they were concerned in what they wrote with the work of previous poets and of their contemporaries. » Le fait que l'élégie Romaine est composée d'un point de vue à la première personne n'en fait donc pas nécessairement un genre littéraire différent aux yeux de ces poètes.

<sup>6</sup> D.O. Ross (1975) 109; F. Cairns (1979) 215 : « there is overwhelming evidence that all Augustan literature is indebted to Greek literature and that the Augustans knew this and believed it both inevitable and right. »

<sup>7</sup> A.A. Day (1938) 138 : « the sources contributing to Latin elegy are many and varied and its writers are distinguished by the widely eclectic nature of their knowledge of Greek literature and by their original employment of stock material common to all writers. »



de faire preuve de prudence et de reconnaître l'impossibilité de reconstituer un portrait exact du développement de ce genre littéraire.<sup>8</sup>

Par conséquent, l'analyse qui suit ne sous-entend pas que l'influence de la comédie ait opérée par des emprunts directs à ces textes, mais reconnaît simplement l'empreinte indéniable laissée par la comédie de Ménandre sur le contenu thématique et rhétorique de l'élégie, quelqu'en soit le moyen de transmission, direct ou indirect. Il est toutefois bon de noter que nous savons que non seulement Tibulle, Propertius et Ovide avaient accès au texte grec de Ménandre, mais aussi qu'ils possédaient les adaptations latines de ces pièces par Plaute et Térence.<sup>9</sup> La comédie sera dorénavant traitée comme ancêtre de l'élégie ; il faut néanmoins comprendre dans cette formulation que l'élégie représente un réseau de genres littéraires qui ont été nourris par des contacts avec la comédie nouvelle.

La présente étude vise à démontrer qu'il existe une similitude entre le propos thématique de la comédie de Ménandre et l'élégie érotique qui fleurit quelques siècles plus tard à Rome sous la plume de Tibulle, Propertius et Ovide, ainsi qu'à éclairer certaines caractéristiques de la rhétorique de séduction employée par les élégistes en les mettant en parallèle avec leurs sources comiques. Le premier chapitre identifiera, à partir des pièces et fragments ménandriens subsistants et de leurs adaptations en langue latine par Térence,<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> A.A. Day (1938, 140) conclut effectivement son ouvrage sur ce sujet par la constatation suivante : « the problem of the factors which went to the making of the Latin love-elegy must depend for its full and final solution on the discovery of fragments of Hellenistic poetry (elegiac, epigrammatic, new-comic) on a scale for which it would perhaps be presumptuous to hope. »

<sup>9</sup> A.A. Day (1938) 87.

<sup>10</sup> Sans s'y limiter absolument, l'analyse qui suit se base principalement sur six pièces de Ménandre dont les passages subsistants sont assez substantiels et dont les intrigues amoureuses sont particulièrement pertinentes pour le présent propos, soit le *Dyskolos*, les *Epitrepontes*, la *Perikeiroméné*, la *Samia*, le *Misoumenous* et *Dis Exapaton*. En outre, l'*Eunuque* de Térence, dont les thèmes sont appropriés pour cette étude, est utilisée comme source au même titre que les comédies originales de Ménandre. Il s'agit principalement d'une adaptation de la pièce de Ménandre portant le même titre, rehaussée par l'ajout de personnages d'un second modèle ménandrien, le *Kolax*. Si

les contraintes financières et sociales qui sont sous-entendues dans la situation des personnages amoureux de la comédie nouvelle en vue d'analyser la rhétorique de séduction ou de dissuasion employée par les divers personnages types de ce genre littéraire. Le second chapitre vise ensuite à démontrer comment certains aspects de l'élégie romaine peuvent être élucidés lorsque ce genre poétique est compris comme positionnant son discours dans l'univers rhétorique de la comédie nouvelle, particulièrement en ce qui a trait aux tensions économiques qui sont souvent effacées du discours élégiaque mais qui se situent pourtant au cœur de sa dynamique dramatique.

---

l'on peut supposer que l'intrigue et les personnages qui s'y trouvent peuvent nous renseigner assez fidèlement sur l'original grec, le dénouement de la pièce est quant à lui souvent considéré comme une originalité de Térence (K. Büchner (1974) 300-6, W. Ludwig (2002) 208, E. Lefèvre (2003) 120-2) et n'est donc pas pris en compte dans cette analyse.

Il est vrai que Térence, contrairement à certains de ses adversaires littéraires, ne se contentait pas d'une traduction littérale de ses modèles grecs, mais cherchait à améliorer les originaux. Comme ses prologues nous l'apprennent, sa principale technique pour ce faire était celle de la *contaminatio*, qu'il utilise dans trois de ses quatre adaptations ménandriennes subsistantes, qui consiste à combiner des parties de plusieurs comédies grecques pour former une seule comédie latine – l'un des modèles grecs, qui donne son nom à la pièce latine, est toutefois toujours principal et les ajouts du second modèle s'avèrent mineurs (G. Duckworth (1952) 60). Térence visait toutefois une imitation plus étroite de ses modèles grecs que Plaute et évitait, contrairement à ce dernier, de faire référence à des éléments typiquement romains : « it was his principle to keep the Greek milieu of the plays except for certain details which seemed to him pointless and could only make comprehension difficult. » (W.Ludwig (2002) 210) Ainsi, bien que de nombreuses autres adaptations latines par Plaute et Térence de pièces originales perdues de Ménandre auraient certes pu servir de base à cette étude et en enrichir l'argumentation, Térence représente un intérêt particulier par son désir de reproduire l'atmosphère de ses modèles Grecs, et le choix de *l'Eunuque* s'explique quant à lui par la pertinence des thèmes qui y figurent pour le propos de la présente recherche. Si certains éléments de cette comédie ont pu être modifiés par Térence, il n'y a toutefois pas de raison probante de lui attribuer les passages précis qui nous intéressent.

## CHAPITRE 1 Le problème de l'argent dans la comédie nouvelle

### 1. Caractérisation du jeune protagoniste amoureux

Les scénarios amoureux que présentent la comédie nouvelle sont de natures variées et impliquent différents personnages types. Pourtant, la figure du jeune homme éperdument amoureux est commune à presque toutes les pièces et comporte des traits qui sont récurrents d'une intrigue à l'autre. D'abord, le jeune protagoniste est présenté comme irrationnel et donc incapable d'agir de façon sensée et de prendre des décisions éclairées.

Pataikos (*Perik.* 494-6) décrit ainsi l'état psychologique du jeune Polémon :

ἐρᾶς·  
τοῦτ' οἶδ' ἀκριβῶς· ὥσθ' ὃ μὲν νυνὶ ποεῖς  
ἀπόπληκτόν ἐστιν.

Tu es amoureux, je le sais précisément, c'est pour cela que ce que tu fais maintenant est déraisonnable.

Parménon fait des remarques similaires au sujet de son jeune maître Phédria (Ter. *Eun.* 225-7) :

*di boni, quid hoc morbist? adeon homines immutarier  
ex amore ut non cognoscas eundem esse! Hoc nemo fuit  
minus ineptus, magis severus quisquam nec magis continens.*

Bons dieux ! quelle est cette maladie ? Être transformé par l'amour au point où on ne le reconnaîtrait pas comme le même homme ! Personne n'était moins irréfléchi que lui, personne n'était plus sérieux ou plus tempérant.

Mettant comme Pataikos l'accent sur la perte de raison (*ineptus*) et de maîtrise de soi (*severus, continens*), le personnages de Térence compare l'amour à une maladie (*morbist*). Similairement, l'amour est ailleurs désigné comme une sorte de folie (*μανία, Misoum.* 87A; οὕτω σφόδρ' ἐ[μμανῶς ἐγῶ] ἐρῶ, *Dysk.* 688-9). Les considérations pratiques n'ont donc pas d'impact sur le jeune homme qui a perdu toute force de caractère et faculté de

raisonnement : « il n'est pas facile, lorsqu'on est amoureux, de discerner ce qui est utile » (ἀλλ' οὐ ῥάιδιον ἐρῶντα συνιδεῖν ἐστι τί ποτε συμφέρει, *Dysk.* 76-7) ; « l'amour est, par sa nature, sourd au bon conseil » (φύσει γὰρ ἐστ' ἔρωσ τοῦ νουθετοῦντος κωφόν, fr. 57 K-A) ; « aimer obnubile tous les hommes, à ce qu'il paraît, qu'ils soient intelligents ou non » (τὸ δ' ἐρᾶν ἐπισκοτεῖ ἅπασιν, ὡς ἔοικε, καὶ τοῖς εὐλόγως καὶ τοῖς κακῶς ἔχουσιν, fr. 49 K-A). Ayant ainsi perdu le sens de ce qui est utile et profitable, le personnage est indécis quant à la stratégie qu'il doit adopter pour arriver à ses fins : *quid igitur faciam?* (Ter. *Eun.* 46); *nec quid agam scio*, (*Ibid.*, 73). Non seulement le jeune Chéréa ne sait plus ce qu'il fait, mais il avoue avoir perdu complètement la tête (*Ibid.*, 305-7):

CH. *egone? nescio hercle,*  
*neque unde eam neque quorsum eam; ita prorsus sum oblitus mei.*  
 PA. *qui, quaeso?* CH. *amo.*

CHÉRÉA - Moi ? Je ne sais, par Hercule, ni d'où je viens ni où je vais, tant je me suis complètement perdu moi-même.  
 PARMÉNON – Pourquoi, je te prie ?  
 CHÉRÉA – Je suis amoureux.

Le jeune personnage amoureux agit, en conséquence de cette confusion, de façon impulsive et incohérente (cf. *Dis Ex.* 23-4; Ter. *Eun.* 629-641). D'ailleurs, dans son désarroi et son impuissance, le jeune homme incapable d'agir par lui-même confie fréquemment à quelqu'un d'autre (le plus souvent à son esclave) la charge de surmonter pour lui les obstacles qu'il doit affronter. Par exemple Sostrate, dans le *Dyskolos*, remet successivement son entreprise de séduction entre les mains de trois personnages différents (son ami Pyrrhias, 71-2 ; son esclave Chéréas, 55-7 ; l'esclave paternel Gétas, 179-85 ; cf. *Perik.* 507-13; Ter. *Eun.* 308-12, 362-3), mentionnant spécifiquement qu'il a besoin de quelqu'un de πρακτικός (*Dysk.* 55-7; cf. *Dysk.* 127-9, πρακτικώτερον) :

διόπερ ἦκω παραβαλῶν  
σὲ πρὸς τὸ πρᾶγμα, καὶ φίλον καὶ πρακτικὸν  
κρίνας μάλιστα.

C'est pour cette raison qu'en venant ici dans cette entreprise je t'ai pris  
comme compagnon, car j'estime que tu es un ami et surtout un homme qui  
sait agir.

En outre, dans son désespoir, le jeune homme adopte un ton plaintif pour se lamenter sur sa situation (« je suis ruiné, infortuné que je suis ! », ἔφθαμ' ὁ δυστυχῆς ἐγώ (*Perik.* 778); « as-tu déjà vu un autre homme plus misérable, un amant plus malheureux ? », ἄρ' ἄλλον ἄνθρωπον τιν' ἀθλιώτερον ἐόρακας; ἄρ' ἐρῶντα δυσποτμώτερον; (*Misoum.* 4-5A); « qu'il cesse de pleurnicher devant ces portes », πεπαύσθαι τουτονὶ πρὸς ταῖς θύραις κλάοντα ταύταις (*Sam.* 72-3); « quelle puissance [divine] pourrait me sauver ? », τίς ἂν ἐμὲ σώσαι δ[αιμό]νων; (*Dysk.* 203) ; « personne parmi eux n'a souffert autant que moi » (οὐδὲ εἷς τούτων γὰρ οὕτως ἠτύχηκεν ὡς ἐγώ, *Asp.* 286-7)), et va parfois jusqu'à projeter de se suicider (« ou bien je dois mourir, ou bien je dois vivre avec cette fille », παραποθανεῖν ἤδη με δεῖ ἢ ζῆν ἔχοντα τὴν κόρην, *Dysk.* 379-80; *Perik.* 504-7, 976-8; *Misoum.* 309-10)<sup>11</sup>. Conscients de leur propre faiblesse de caractère, les personnages formulent souvent l'idée selon laquelle ils devrait s'endurcir et être indifférents, autrement dit cesser d'être l'esclave de leurs passions (*Misoum.* 360-65, 803A; *Sam.* 348-58; *Ter. Eun.* 218-23). Cependant, le cours des événements démontre toujours qu'ils sont impuissants devant la force de l'amour (« par nature, tout homme amoureux est en quelque manière facile à mener » καὶ φύσει πῶς εὐάγωγόν ἐστι πᾶς ἀνὴρ ἐρῶν, fr. 250 K-A), comme la courtisane Chrysis

---

<sup>11</sup> Le motif figure aussi dans les *Adelphoi (B)* de Ménandre, où un jeune homme considère le suicide, à en croire Donat ad Ad. 275 (*Menander mori illum voluisse fingit, Terentius profugere*).

l'explique au jeune Moschion alors que ce dernier appréhende la colère de son père (*Sam.* 81-3) :

ἐραὶ γάρ, ὦ βέλτιστε, κάκεινος κακῶς,  
οὐχ ἦττον ἢ σύ· τοῦτο δ' εἰς διαλλαγὰς  
ἄγει τάχιστα καὶ τὸν ὀργιλώτατον.

Il est lui aussi amoureux, mon très cher, désespérément, pas moins que toi.  
Cela mène très rapidement l'homme même le plus irascible à la réconciliation.

En effet, l'amour – comme les autres désirs physiques et émotions fortes – était généralement perçu chez les Grecs comme une puissance extérieure opérant sur l'âme.<sup>12</sup> Cette force divine doit donc être maîtrisée et combattue ; mais au contraire, un homme qui y cède devient alors lui-même conquis et asservi par Eros. En conséquence, devant leur impuissance face à la force du sentiment amoureux, les jeunes personnages comiques se présentent souvent comme esclaves de leur maîtresse ou d'un dieu : « je l'ai fait tomber amoureux », affirme le dieu Pan<sup>13</sup> dans son monologue d'introduction (ἔχειν πως ἐνθεαστικῶς ποῶ, *Dysk.* 44); « [Ceci] n'est plus en moi pouvoir, mais en celui d'un dieu »

---

<sup>12</sup> K.J. Dover (1974) 208.

<sup>13</sup> N.B. également la métaphore du travail physique imposé à Sostrate par le dieu qui l'a fait tomber amoureux au début de la pièce, exprimée par le rêve symbolique raconté par l'esclave Gétas au cuisiner Sikon (*Dysk.* 413-7) :

(Γε) τῶι τροφίμῳ τῶι Σωστράτῳ  
(Σι) κομψῶι νεανίσκῳ γε. (Γε) περικρούειν πέδας.  
(Σι) Ἄπολλον. (Γε) εἶτα δόντα διφθέραν τε καὶ  
δίκελλαν <ἐν> τοῦ πλησίον τῶι χωρίῳ  
σκάπτειν κελεύειν.

Gétas – Il (Pan) était avec Sostrate, le fils du maître

Sikon – Un élégant jeune homme !

Gétas – Il l'entourait de chaînes...

Sikon – Apollon !

Gétas – Puis il lui donna une veste et une houe et lui ordonna de creuser la terre du voisin.

(οὐκέτι [τοῦτ' ἐσ]τὶν ἐπ' ἐμοί, τῶι θεῶι δέ, *Ibid.*, 346-7). Cette idée est particulièrement bien illustrée dans ce discours où Moschion se plaint de la domination d'Eros sur lui-même (*Sam.* 623-32) :

εἰ μὲν καλῶς οὖν εἶχε τὰ περὶ τὴν κόρην  
καὶ μὴ τοσαύτ' ἦν ἐμποδῶν, ὄρκος, πόθος,  
χρόνος, συνήθει', οἷς ἐδουλούμην ἐγώ,  
οὐκ ἂν παρόντα γ' αὐτίς ἠιτιάσατο  
αὐτόν με τοιοῦτ' οὐδέν, ἀλλ' ἀποφθαρεῖς  
ἐκ τῆς πόλεως ἂν ἐκποδῶν εἰς Βάκτρα ποι  
ἢ Καρίαν διέτριβον αἰχμάζων ἐκεῖ·  
νῦν δ' οὐ ποήσω διὰ σέ, Πλαγγῶν φιλτάτη,  
ἀνδρεῖον οὐθέν· οὐ γὰρ ἔξεστ' οὐδ' ἐὰι  
ὁ τῆς ἐμῆς νῦν κύριος γνώμης Ἔρωσ.

Si tout avait bien été avec la jeune fille et qu'autant d'obstacles ne s'étaient pas présentés – mon serment, mon désir, le temps, notre relation, toutes ces choses par lesquelles je suis tenu en esclavage – il ne m'aurait pas ensuite accusé en personne d'une telle chose, mais après avoir quitté la ville pour aller loin quelque part en Bactriane ou en Carie, j'aurais fait ma vie comme soldat là-bas. Mais à présent à cause de toi, Plangon chérie, je ne ferai rien de brave. Car c'est impossible et Eros, qui est maintenant le maître de mon esprit, ne me le permet pas.

La domination de l'amour sur la volonté d'agir de Moschion est complète et l'empêche, en l'amollissant, d'avoir le contrôle sur sa propre vie et d'accomplir quoi que ce soit de « viril ».<sup>14</sup>

En somme, ce qui distingue fortement le jeune homme amoureux de la plupart des autres personnages comiques est le fait qu'il soit toujours animé par des sentiments authentiques et sincères. Les péripéties de la comédie nouvelle proviennent en effet du conflit qui existe entre ces jeunes hommes poussés par la passion et les réalités d'ordre économique, légal et social auxquelles ils doivent s'opposer. Ces intrigues amoureuses

---

<sup>14</sup> L'asservissement aux plaisirs du corps et de l'amour comme un signe de féminité est un stéréotype qui revient ailleurs également : Anaxandrides fr. 60; Eur. *Hipp.* 967-70. Cf. K.J. Dover (1974) 101.

mettent donc en scène de jeunes protagonistes dont les désirs entrent en conflit avec les contraintes rattachées à leur situation familiale. Les situations matérielles particulières à chaque personnages sont donc à la base du discours et des actions qu'ils adoptent, le plus souvent en vue de persuader les parties intéressées que leurs motivations sentimentales et morales sont plus importantes que les réalités socio-économiques avec lesquelles chacun doit composer. L'analyse rhétorique des situations amoureuses chez Ménandre doit donc en premier lieu séparer les intrigues selon la classe sociale à laquelle appartiennent les personnages, et il est possible, en mettant de côté variations et subtilités, d'en dégager deux grandes catégories : la première, celle où un jeune citoyen tombe amoureux d'une femme de condition libre d'origine athénienne et doit surmonter des difficultés de différentes natures afin de l'obtenir en mariage; la seconde, où un jeune homme, citoyen ou non, s'éprend d'une ἑταίρα – ou d'une pseudo-ἑταίρα<sup>15</sup>, – une femme libre mais de plus basse origine, et s'efforce d'établir avec elle une relation temporaire ou permanente.

---

<sup>15</sup> En effet, de nombreux scénarios mettent en scène des jeunes femmes qui ont perdu la preuve de leur citoyenneté (le plus souvent parce qu'elles ignorent la vérité sur l'identité de leurs parents) et qui sont donc considérées comme des ἑταίραι tout au long de la pièce, mais retrouvent leur statut de citoyennes au dénouement et deviennent ainsi éligibles au mariage légitime (par exemple, Glykéra dans la *Perikeiroméné*, Krateia dans le *Misoumenos*, Philoumène dans les *Sikyonioi*; cf. Pl. *Cist.* et Ter. *Andr.*). Pour les besoins de cette étude, ces personnages seront désignés et analysés comme des ἑταίραι, puisqu'elles sont considérées et traitées comme telles par les autres personnages, bien souvent pour la majeure partie de la pièce. Les discours tenus par celles-ci et par les autres personnages à leur endroit reflètent donc des attitudes et des réalités qui s'appliquent pleinement, malgré le quiproquo sur leur véritable identité, à ce que devaient être les ἑταίραι dans la société athénienne idéalisée mise en scène par Ménandre. Cf. A. Traill (2008), 14 : « Often called 'lost citizens', these women are rarely referred to as such in the Greek. Before recognition they are 'slaves', 'captives' and even 'ἑταίραι'; after, they are 'daughters'. »



## 2. Intrigues amoureuses impliquant de jeunes citoyennes

Dans la société athénienne de l'époque où les personnages de Ménandre évoluent,<sup>16</sup> les filles de citoyens n'ont aucune indépendance légale. Avant leur mariage, elles sont sous la tutelle de leur père ou du plus proche parent, leur κύριος. Suite au mariage, la charge de κύριος revient à leur mari. Les mariages sont donc arrangés, souvent à l'avance, par une entente entre le père du jeune homme et le κύριος de la jeune vierge. Comme la société athénienne observait une stricte ségrégation des sexes, les occasions pour de jeunes adolescents de sexe opposé de se rencontrer étaient quasi inexistantes<sup>17</sup> ; le jeune homme avait donc très peu de chances de tomber amoureux d'une jeune vierge et avait par conséquent très peu d'influence sur le choix d'épouse qu'on faisait pour lui.<sup>18</sup> Le mariage

---

<sup>16</sup> Les informations sur la situation sociale et légale des femmes dans la société athénienne décrite par la comédie ménandrienne (ici et plus loin) sont tirées, sauf où spécifié, de l'ouvrage de A.R.W. Harrison, *The Law of Athens* (Vol. I) 1968. Bien entendu, la réalité devait être plus variée et plus complexe ; au sein du calque idéalisé et simplifié de la société athénienne de l'époque de Ménandre dépeint dans ses comédies, les lois, usages et conventions dont il est question dans cette étude – plus particulièrement par rapport au mariage et au statut de la femme – s'appliquent de manière plus nette et rigide que ce que devait être la réalité de l'époque.

<sup>17</sup> C'est pour cette raison que les comédies qui impliquent ce type de quête amoureuse présentent très souvent le scénario du viol, dans lequel un jeune homme, possédé par la force d'Eros – ce qui excuse partiellement son méfait – séduit une jeune fille par la force, le plus souvent lors d'un festival religieux, seules occasions lors desquelles les vierges sortaient de leurs maisons et pouvaient donc être potentiellement rencontrées. Le scénario du viol permet également de blanchir la jeune fille de tout reproche, puisqu'elle s'est fait prendre par la force et contre son gré. Cf. A. Traill (2008) 257-8. Un homme coupable d'avoir séduit une femme libre sous la tutelle d'un κύριος était coupable de μοιχεία, un crime passible d'entraîner la peine de mort. Dans le cas où la victime était une jeune fille encore vierge, le μοιχός pouvait éviter la peine de mort en étant forcé d'épouser la jeune fille sans recevoir de dot. Cf. A.R.W. Harrison (1968) 19.

<sup>18</sup> Cette observation vaut pour la société décrite par Ménandre. Or, la réalité devait être plus nuancée. En effet, le degré de ségrégation variait nécessairement selon la classe sociale et devait également être observé moins strictement en campagne qu'en ville. Par exemple, pour une famille pauvre qui ne possédait que peu ou pas d'esclaves, il était impossible de séparer les femmes, qui devaient nécessairement se rendre au marché ou participer au travail agricole. Cf. K.J. Dover (1974) 211 : « recalling the fact that strict segregation was possible only to the well-to-do, and recognizing that preoccupation with the transmission of property and the acquisition of influential and distinguished political connections is naturally strongest among those who already have property and influence, we may suspect that in the middle and lower classes young men and girls knew more

était donc plutôt une entente entre les pères des jeunes gens concernés, habituellement motivée par des critères financiers et sociaux – dans le but de sceller une amitié ou un partenariat d'affaires entre deux familles, par exemple.<sup>19</sup> Le montant de la dot – laquelle n'était pas obligatoire, mais usuelle – offerte par le κύριος de la jeune fille constituait l'élément crucial du contrat ; il s'agissait d'un capital économisé par la famille, en argent ou en propriété terrienne, en vue du mariage de la jeune fille. Ce montant n'appartenait pas à la femme en propre, mais lui restait associé puisqu'il pouvait être retourné à son κύριος d'origine en cas de dissolution du mariage. En échange de cette dot, le mari avait pour sa part la responsabilité de fournir à son épouse sa subsistance (σίτος).

Le jeune héros ménandrien se heurte donc à deux obstacles principaux, comme c'est le cas dans tous les scénarios impliquant le désir d'un jeune homme libre pour une femme mariable : il doit convaincre son propre père et le κύριος de la jeune fille, afin que ces deux personnages s'entendent pour accepter l'union de leurs enfants. L'intérêt du premier est de s'assurer que le montant de la dot est suffisamment avantageux pour son fils; celui du second, de donner sa fille à un mari de bonne famille, comme l'explique Daos au sujet de son jeune maître – qui se trouve à être le κύριος de sa sœur – au tout début de l'*Aspis* (4; 8-10):

ὦμην

...

καὶ τὴν ἀδελφὴν, ἣσπερ ἐξώρμας τότε  
ἔνεκα, σεαυτοῦ νυμφίωι καταξίωι  
συνοικεῖν ποθεινὸν ἦκοντ' οἴκαδε

Et je croyais que ta sœur, pour laquelle tu t'étais alors engagé au combat, prendrait un mari qui soit digne de toi-même (grâce à une généreuse dot) à ton retour tant attendu à la maison (avec du butin).

---

about each other, had definite ideas about whom they wanted to marry, and had a habit of getting their own way (often with their mothers as pertinacious allies) despite the formal authority of their fathers. »

<sup>19</sup> E. Fantham (1975) 52.

La *Samia* offre un scénario de ce type. Moschion, fils adoptif du riche Déméas, tombe amoureux de Plangon, la fille du voisin et ami de son père Nikéراتos, un homme de plus humbles moyens. Pendant l'absence des deux hommes pour un long voyage hors de la ville, Moschion viole Plangon lors d'une fête et celle-ci tombe enceinte, après quoi il s'entend avec la mère de la jeune fille pour l'épouser, lorsque les deux pères reviendraient pour donner leur accord et sanctionner leur union. La pièce relate les événements suivant le retour de Déméas et Nikéراتos, et les difficultés auxquelles Moschion fait face dans sa quête pour obtenir la main de Plangon. Moschion doit, d'une part, convaincre son père adoptif que Plangon est une bonne candidate à épouser, puis il doit faire approuver cette alliance par le père de sa bien-aimée. Comme c'est habituellement le cas dans la comédie nouvelle, les figures paternelles, préoccupées uniquement par les réalités matérielles, – au contraire de leurs fils qui sont poussés par les émotions – incarnent l'austérité et la parcimonie. Moschion s'attend donc à devoir faire face à la désapprobation de son père, puisque Plangon appartient à une famille moins nantie : « je suis devenu plus misérable, parce que nous sommes [riches] » ([ ] α μέντοι, νῆ Δί', ἀθλιώτερος· [παχεῖς]<sup>20</sup> γάρ ἐσμεν, 12-13). En effet il s'avère à la fin de la pièce (725-8) que Nikéراتos n'a pas de dot à offrir à Moschion en échange de la main de sa fille.<sup>21</sup> Moschion appréhende donc l'arrivée de son père et prépare

---

<sup>20</sup> Conjecture proposée par W.G. Arnott (1979) *ad loc.*: « The supplement παχεῖς was a contemporary colloquialism for 'rich'. Having been adopted into a wealthy Athenian family, Moschion was miserable because he realised that his own misconduct with Plangon would prevent Demeas from arranging for Moschion a marriage into an equally wealthy family, which was the social norm for his class. » Cf. A.W. Gomme et F.H. Sandbach (1973), *ad loc.*: « a word to mean 'rich' suggests itself as a supplement, but nothing convincing has been found (χρηστοί, πρῶτοι, ἄκρι). λαμπροί is a poor best. »

<sup>21</sup> A.W. Gomme et F.H. Sandbach (1973), *ad loc.*: « A μοιχός who married the girls he had violated could not expect a dowry, so that Nikéراتos, who probably could not afford one anyhow, will here seem comic rather than mean. »

le discours qu'il tiendra pour tenter de le persuader (93-5) :

[ ἴτερός εἰμ' ἔν γε τοῖς νυνὶ λόγοις.  
[ ἄ]πελθὼν εἰς ἔρημίαν τινὰ  
γυμν]άζομ'· οὐ γὰρ μέτριος ἀγὼν ἐστὶ μοι.

[Je n'ai pas confiance ?] en ce présent discours. Je vais me retirer en quelque lieu solitaire et m'[exercer], car ce n'est pas un combat ordinaire que je mène.

Le *Dyskolos* présente le même type d'intrigue : la pièce relate les obstacles auxquels Sostrate fait face dans sa quête qui fait l'objet de toute la pièce, « le [projet] du mariage » ([τὴν ἐπιβολ]ῆν τὴν τοῦ γάμου, 138). Le jeune homme, ayant aperçu une fille lors de sa visite à un temple en campagne, tombe immédiatement amoureux et tente par tous les moyens de l'obtenir en mariage. L'un des obstacles auxquels Sostrate se heurte est également la persuasion de son père, Kallipidès. Lors de l'arrivée de ce dernier sur les lieux de l'action, Sostrate indique que sa cause n'est pas gagnée d'avance, en suggérant qu'il est préférable de laisser son père prendre son repas avant d'aborder avec lui la question du mariage, en espérant qu'il se montre ainsi plus indulgent : « qu'il dîne d'abord, il sera plus doux par la suite » (πρῶτον ἀριστησάτω· πραότερος ἔσται, 778-9). Son père, persuadé par les arguments de Sostrate (συμπέπεισμαι, 818; συμπεπεισμένον, 837), se montre généreusement conciliant et accepte presque d'emblée un mariage avec une famille beaucoup plus pauvre. Cette caractérisation va à l'encontre du personnage paternel typique, normalement très économe et soucieux de ses propres intérêts avant tout. Pourtant, Kallipidès démontre tout de même du souci pour les intérêts financiers de sa maison, lorsqu'il explique à son fils pour quelles raisons il est réticent à donner également sa fille en mariage à une famille pauvre (794-7) :

(Κα) αἰσχρὸν λέγεις;  
νύμφην γὰρ ἄμα καὶ νυμφίον πτωχοὺς λαβεῖν

οὐ βούλομ', ἰκανὸν δ' ἐστὶν ἡμῖν θάτερον.  
(Σω) περὶ χρημάτων λαλεῖς, ἀβεβαίου πράγματος.

KALLIPIDÈS – Appelles-tu cela honteux ? Je ne veux pas prendre deux pauvres en même temps dans la famille, un seul nous est suffisant.  
SOSTRATE – C'est d'argent dont tu parles, une matière instable.

Il s'ensuit un discours dans lequel Sostrate tente de convaincre son père qu'il n'est pas bon d'être motivé par ses propres intérêts financiers et que d'autres considérations morales sont plus importantes que l'argent. Le père de Sostrate n'est donc pas si atypique à prime abord dans ses priorités ; il est simplement gagné par les arguments de son fils, et ce sont donc les idéaux sentimentaux de Sostrate – et non les siens – qu'il véhicule dans ce discours où il explique les arguments qui l'ont fait fléchir (788-90) :

νή τοὺς θεοὺς ἔγωγε, γινώσκων ὅτι  
νέωι γάμος βέβαιος οὕτως γίνεται  
ἐὰν δι' ἔρωτα τοῦτο συμπεισθῆι ποεῖν.<sup>22</sup>

Mais bien sûr, par les dieux, j'ai compris que chez un jeune homme le mariage est plus stable ainsi, si c'est par amour qu'il est poussé à le faire.

Kallipidès fait donc partie d'une catégorie de personnages ménandriens – avec Déméas dans la *Samia* et le père de Moschion dans le *Kitharistès*, par exemple – que l'on pourrait appeler les pères indulgents, qui se caractérisent par la générosité et la facilité d'humeur. Ceux-ci, bien qu'ils démontrent le rationalisme caractéristique des figures paternelles, font preuve de compréhension devant les idéaux de jeunesse de leurs fils, plutôt que de se heurter au conflit qui émane de leur différence d'âge.<sup>23</sup> C'est probablement en ayant ce type

---

<sup>22</sup> Ce n'est pas un hasard si le même verbe, συμπεῖθω, est utilisé ici pour désigner le jeune homme conquis par l'amour, et ailleurs lors du même passage de la pièce pour désigner Kallipidès persuadé par les arguments de son fils amoureux.

<sup>23</sup> Ce passage de Démosthène, où l'orateur dresse en guise d'analogie un portrait des dissensions inter-générationnelles qui existent au sein d'une famille au sujet des dépenses et de l'argent, véhicule cet idéal paternel (Dem. 25.88):

de personnage en tête qu'un jeune héros de Ménandre a déclaré : « Combien doux et agréable est un père qui est jeune de caractère » (ὡς ἡδὺν πρᾶσιος καὶ νεάζων τῶι τρόπῳ πατήρ, fr. 831 K-A).

C'est toutefois sur la nécessité de persuader le père de la jeune fille convoitée que l'intrigue du *Dyskolos* se concentre. C'est en effet la quête qui occupe la majeure partie de la pièce, une entreprise énoncée ainsi par Sostrate au début de la pièce (72-4):

αὐτῶι τῶι πατρὶ  
ἐντευξόμενον τῆς παιδὸς ἢ τῶι κυρίῳ  
τῆς οἰκίας ὅστις ποτ' ἐστίν.

Pour s'entretenir avec le père de la jeune fille en personne ou le maître de la maison, quel qu'il soit.

Le passage suivant illustre bien cette dynamique et souligne du même coup la différence fondamentale entre un scénario qui a pour but le mariage et un autre qui impliquerait plutôt la séduction d'une ἑταίρα (288-319):

(Σω) ἄτοπον δέ σοι τι φαίνομαι νυνὶ ποεῖν;  
(Γο) ἔργον δοκεῖς μοι φαῦλον ἐζηλωκένας,  
πεῖσειν νομίζων ἐξαμαρτεῖν παρθένον

290

---

ὅπου πατήρ ἐστι καὶ υἱεῖς ἄνδρες, τυχὸν δὲ καὶ τούτων παῖδες, ἐνταῦθ' ἀνάγκη πολλὰς καὶ μηδὲν ὁμοίας εἶναι βουλήσεις; οὐ γὰρ τῶν αὐτῶν οὔτε λόγων οὔτ' ἔργων ἐστὶν ἡ νεότης τῶι γῆρα. ἀλλ' ὅμως οἱ τε νέοι πάνθ' ὅσ' ἂν πράττωσιν, ἄνπερ ὦσιν μέτριοι, οὕτω ποιοῦσιν ὥστε μάλιστα μὲν πειρᾶσθαι λανθάνειν, εἰ δὲ μή, φανεροί γ' εἶναι τοῦτο βουλόμενοι ποιεῖν: οἱ τε πρεσβύτεροι πάλιν, ἂν ἄρ' ἴδωσιν ἢ δαπάνην ἢ πότον ἢ παιδιὰν πλείω τῆς μετρίας, οὕτω ταῦθ' ὀρῶσιν ὥστε μὴ δοκεῖν ἑορακένας. ἐκ δὲ τούτων γίγνεται τε πάνθ' ἃ φέρουσιν αἱ φύσεις καὶ καλῶς γίγνεται.

Dans une famille où il y a un père et ses fils devenus adultes, et parfois même ses petits-enfants, il est nécessaire que les volontés soient multiples et divergentes. Car la jeunesse n'a pas les mêmes discours ni les mêmes actes que la vieillesse. Cependant, les jeunes, s'ils sont raisonnables, accomplissent tout ce qu'ils font de manière à tenter de se cacher le plus possible, et si ce n'est pas, de manière à paraître comme s'ils voulaient agir ainsi. Les vieillards, à leur tour, s'ils voient une dépense, une beuverie ou un divertissement hors de la mesure, ils voient ces choses en faisant en sorte de ne pas sembler l'avoir vu. En conséquence, il se produit tout ce que les natures peuvent supporter, et tout est bien ainsi.

ἑλευθέραν, ἢ καιρὸν ἐπιτηρῶν τινα  
 κατεργάσασθαι πρᾶγμα θανάτων ἄξιον  
 πολλῶν. (Σω) Ἄπολλον. (Γο) οὐ δίκαιόν ἐστι γοῦν  
 τὴν σὴν σχολὴν τοῖς ἀσχολουμένοις κακὸν  
 ἡμῖν γενέσθαι. τῶν δ' ἀπάντων ἴσθ' ὅτι 295  
 πτωχὸς ἀδικηθεὶς ἐστι δυσκολώτατο[ν].  
 πρῶτον μὲν ἐστ' ἑλεινός, εἶτα λαμβάνει  
 οὐκ εἰς ἀδικίαν ὅσα πέπονθ', ἀλλ' εἰς [ὑβριν.  
 (Σω) μειράκιον, οὕτως εὐτυχοίης, βραχ[ύ τι μου  
 ἄκουσον— (Δα) εὐ γε, δέσποθ', οὕτω πολλά [μοι 300  
 ἀγαθὰ γένοιτο. (Σω) —καὶ σύ γ', ὁ λαλῶν πρ[ὶν μαθεῖν.  
 κόρην τιν' εἶδο[ν ἐνθαδί· τ]αύτης ἐρῶ.  
 εἰ τοῦτ' ἀδίκημ' εἰρήκ]ας, ἡδίκηκ' ἴσως.  
 τί γὰρ ἄν τις εἴποι; π[λὴν π]ορεύομ' ἐνθάδε  
 οὐχὶ πρὸς ἐκείνην, βούλομαι δ' αὐτῆς ἰδεῖν 305  
 τὸν πατέρ'. ἐγὼ γάρ, ὦν ἐλεύθερος, βίον  
 ἱκανὸν ἔχων, ἔτοιμός εἰμι λαμβάνειν  
 αὐτὴν ἄπροικον, πίστιν ἐπιθεὶς διατελεῖν  
 στέργων. ἐπὶ κακῶι δ' εἰ προσελήλυθ' ἐνθάδε  
 ἢ βουλόμενος ὑμῶν <τι> κακοτεχνεῖν λάθραι, 310  
 οὐτός μ' ὁ Πάν, μειράκιον, αἱ Νύμφαι θ' ἅμα  
 ἀπόπληκτον αὐτοῦ πλησίον τῆς οἰκίας  
 ἤδη ποήσειαν. τετάρραγμ', <εὐ> ἴσθ' ὅτι,  
 οὐδὲ μετρίως, εἴ σοι τοιοῦτος φαίνομαι.  
 (Γο) ἀλλ' εἴ τι κἀγὼ τοῦ δέοντος σφοδρότερον 315  
 εἴρηκα, μηδὲν τοῦτο λυπείτω σ' ἔτι.  
 ἅμα γὰρ μεταπέθεις ταῦτα καὶ φίλον μ' ἔχεις.  
 οὐκ ἀλλότριος δ' ὦν, ἀλλ' ἀδελφὸς τῆς κόρης  
 ὁμομήτριος, βέλτιστε, ταῦτά σοι λέγω.

SOSTRATE – Vous semblerais-je en ce moment faire quelque chose d'inconvenant ?

GORGAS – Tu m'as tout l'air de caresser un vil projet, en songeant à persuader une jeune vierge libre à commettre une faute, ou en guettant une occasion pour accomplir un méfait cent fois digne de la peine de mort.

SOSTRATE – Apollon !

GORGAS – Il serait certes injuste que votre loisir nous cause du tort, à nous qui n'en avons pas. Sache que l'homme pauvre, lorsqu'il subit un dommage, est le plus intraitable de tous. D'abord il inspire la pitié, ensuite il ne prend pas les torts qu'il subit comme une injustice, mais comme [un outrage].

SOSTRATE – Mon garçon, je t'en prie, écoute [moi] un instant.

DAOS – Bien dit, maître, [puissé-je] avoir beaucoup de bonnes choses en retour !

SOSTRATE – Toi aussi, tu parles [avant de t'informer] ! J'ai vu une fille [ici] ; je l'aime. Si tu [appelles] cela un crime, alors je suis aussi un criminel. Car que

pourrait-on dire de plus que ceci : je ne suis pas venu ici pour la trouver elle, mais je veux voir son père. Pour ma part, en effet, je suis libre, j'ai assez d'argent, et je suis prêt à la prendre sans dot, en y ajoutant le serment de la chérir toute ma vie. Si je suis venu ici pour faire du mal, ou en souhaitant manigancer quelque chose dans votre dos, puisse ce Pan, et les Nymphes avec lui, me paralyser sur le champ, jeune homme, ici près de la maison. Je ne suis pas peu embarrassé, sache le bien, si c'est ce genre d'homme que je te semble être !

GORGIAS – Eh bien, si j'ai parlé un peu trop durement qu'il ne le fallait, que cela ne te vexe pas plus longtemps. Car avec ces arguments tu m'as fait changer de sentiment et tu as gagné mon amitié. Et ce n'est pas en tant qu'étranger, mais en tant que frère de la jeune fille, de la même mère, mon cher, que je te dis ces choses.

D'abord Gorgias, croyant avoir aperçu Sostrate en train de séduire (πέισειν, 290) la jeune fille – une conduite qui ne serait acceptable qu'auprès d'une ἑταίρα – indique au jeune homme que sa sœur est au contraire une παρθένος ἐλευθέρα (290-1), et donc qu'une telle conduite se qualifie d' ἄτοπος (288) et d'ἔργον φαῦλον (289). Qui plus est, la toucher serait un crime θανάτων ἄξιον πολλῶν (292-3). Gorgias perçoit toutefois la situation sous un angle totalement différent (μεταπείθεις, 317), lorsque Sostrate lui explique qu'il sait qu'elle est une fille libre et qu'il souhaite un mariage légitime avec elle. La différence fondamentale entre les deux approches est qu'il ne souhaite alors pas séduire la jeune fille directement, mais c'est plutôt son père qu'il veut voir et tenter de persuader, avec des arguments d'ordre pratique, surtout monétaire : il est libre (ἐλεύθερος, 306), riche (βίον ἰκανὸν ἔχων, 307) et est prêt à l'épouser même sans recevoir de dot en retour (ἄπρικοιν, 308).

Dans le *Dyskolos*, la question de l'argent, qui est pourtant centrale à la situation réelle, est plutôt effacée du récit. Cette pièce porte surtout sur le caractère des personnages, plus particulièrement de Knémon, misanthrope reclus du monde citadin et père de la jeune fille convoitée par Sostrate. Sa haine pour le luxe et la société est pourtant en partie liée à l'argent, comme il l'explique lui-même dans ce discours (718-21) :



ἀλλὰ μὰ τὸν Ἥφαιστον—οὔτω σφόδρα <δι>εφθάρμην ἐγὼ  
τοὺς βίους ὁρῶν ἐκάστους τοὺς λογισμούς <θ'> ὄν τρόπον  
πρὸς τὸ κερδαίνειν ἔχουσιν—οὐδέν' εὔνουν ὠϊόμην  
ἕτερον ἐτέρω τῶν ἀπάντων ἂν γενέσθαι.

Mais par Héphaïstos – j'ai été à ce point complètement corrompu en observant le style de vie de chacun et leur manière de faire des calculs en vue du gain – je croyais, parmi tous les hommes, qu'il ne pouvait exister de bienveillance d'un homme envers un autre.

Knémon est dégoûté par la nature humaine qui, corrompue par sa soif inétanchable de richesse, ne se préoccupe que de ses intérêts individuels. Sostrate doit persuader Knémon de lui donner sa fille par son discours (ἐν τῷ λαλεῖν, 146), comme le veut le scénario typique, mais ses arguments ne seront pas d'ordre monétaire puisque la réticence de Knémon n'a pas des motifs financiers mais bien moraux : « il dit qu'il la donnerait en mariage seulement lorsqu'il lui trouverait un mari qui partagerait ses idées » (τότε φησὶν ἐκδώσειν ἐκείνην, ἥνικ' ἂν ὁμότροπον αὐτῷ νυμφίον λάβῃ, 336-7). Il doit donc faire fléchir son caractère – « mais contre l'usage de la force il a la loi de son côté, et contre la persuasion, son caractère » (ἀλλ' ἐμποδὼν τῷ μὲν βιάσασθαι τὸν νόμον ἔχει μεθ' αὐτοῦ, τῷ δὲ πείσαι τὸν τρόπον, 253-4) – en lui prouvant qu'il est un jeune homme vertueux et travaillant (761-71). C'est donc selon des motifs de nature morale que Gorgias, qui parle ici au nom de Knémon qui vient de lui déléguer son pouvoir de κύριος, explique son approbation du choix de Sostrate comme mari pour sa soeur :

τοιγαροῦν ἔγωγέ σοι  
ἐγγυῶ δίδωμι πάντων τῶν θεῶν ἐναντίον  
†νεγκεῖνος δίκαιόν ἐστι π.[.]θη, Σώστρατε.  
οὐ πεπλασμένωι γὰρ ἦθει πρὸς τὸ πρᾶγμ' ἐλήλυθας,  
ἀλλ' ἀπλῶς, καὶ πάντα ποιεῖν ἠξίωσας τοῦ γάμου  
ἔνεκα, τρυφερὸς ὦν δίκηλλαν ἔλαβες, ἔσκαψας, πονεῖν  
ἠθέλησας. ἐν δὲ τούτῳ τῷ μέρει μάλιστ' ἀνήρ  
δείκνυτ', ἐξισοῦν ἑαυτὸν ὅστις ὑπομένει τινὶ  
εὐπορῶν πένητι· καὶ γὰρ μεταβολὴν οὗτος τύχης



rarement un rôle actif dans la pièce. Toutefois, ses intérêts pouvaient être pris en compte dans le choix de l'époux, comme le démontre ce passage de l'*Aspis* (256-69):

(Χα) Σμικρίνη,  
οὐδὲν μέλει σοι μετριότητος; (Σμ) διὰ τί, παῖ;  
(Χα) ὦν τηλικούτος παῖδα μέλλεις λαμβάνειν;  
(Σμ) πηλίκος; (Χα) ἐμοὶ μὲν παντελῶς δοκεῖς γέρων.  
(Σμ) μόνος γεγάμηκα πρεσβύτερος; (Χα) ἀνθρωπίνως  
τὸ πρᾶγμ' ἔνεγκε, Σμικρίνη, πρὸς τῶν θεῶν.  
τῆι παιδί ταύτηι γέγονε Χαιρέας ὁδὶ  
σύντροφος ὁ μέλλων λαμβάνειν αὐτήν. τί οὖν  
λέγω; σὺ μηδὲν ζημιού· τὰ μὲν ὄντα γὰρ  
ταῦθ' ὅσαπέρ ἐστι λαβὲ σὺ πάντα, κύριος  
γενοῦ, δίδομέν σοι· τὴν δὲ παιδίσκην τυχεῖν  
καθ' ἡλικίαν ἔασον αὐτὴν νυμφίου.  
ἐκ τῶν ιδίων ἐγὼ γὰρ ἐπιδώσω δύο  
τάλαντα προῖκα.

CHÉRESTRATE – Smikrinès, n'as tu aucun souci de mesure?

SMIKRINÈS – Pourquoi, mon enfant?

CHÉRESTRATE – À cet âge, tu t'apprêtes à épouser une jeune fille?

SMIKRINÈS – Comment cela, à cet âge?

CHÉRESTRATE – Je te trouve beaucoup trop vieux.

SMIKRINÈS – Serais-je le seul à m'être marié sur le tard?

CHÉRESTRATE – Prend la chose humainement, Smikrinès, par les dieux! Chéréas ici présent, qui s'apprête à l'épouser, a grandi avec cette enfant. Que dire? Tu n'as rien à perdre. Ces richesses, toi, prend-les toutes, autant qu'il y en a, sois-en le maître, nous te les donnons. Mais laisse cette jeune fille prendre un mari de son âge. À cet effet, quant à moi, je lui donnerai de mes propres deniers une dot de deux talents.

Ce n'est pas dans l'intérêt de Chéréas, l'amant malheureux, que Chérestrate tente ici de dissuader Smikrinès d'épouser la jeune fille : seul son intérêt à elle propre est mentionné. Il demeure tout de même que la jeune fille elle-même est absente de l'action et n'a pas son mot à dire : son mariage fait l'objet d'un contrat conclu entre hommes.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> En effet, selon A.R.W. Harrison (1968, 12), bien que la future épouse athénienne jouait un rôle purement passif dans la décision du mariage qui lui était imposé, « she at least had the chance of trying to play on the latter's feelings if she found the proposed match distasteful. But if she failed there seems no doubt that her κύριος could make a valid contract without her consent. » Il faut toutefois noter que l'absence de la jeune fille n'a rien de surprenant, étant donné qu'une jeune vierge respectable ne sortait que très rarement au grand jour. De plus, son très jeune âge et son

### 3. Intrigues amoureuses impliquant des ἑταῖραι

La comédie nouvelle présente un deuxième type de scénario, dans lequel un jeune homme tombe amoureux d'une courtisane. Dans les intrigues ménandriennes, les ἑταῖραι sont des femmes libres, mais qui n'ont pas le statut de citoyennes et ne sont donc pas éligibles au mariage. Contrairement aux jeunes vierges des scénarios analysés plus haut, elles sont indépendantes d'un κύριος et donc légalement responsables de leur propre patrimoine. Bien qu'elles puissent être de moyens financiers et de rangs sociaux très variés, elles dépendent toutes du soutien financier de leur amant pour gagner leur vie. Certaines, par exemple, peuvent être des esclaves possédées et vendues par un πορνοβοσκός (la jeune fille du *Kolax*, par exemple, ou Habrotonon dans les *Epitrepontes*. Cf. *Ter. Ad.*; *Pl. Cur.*, *Ps.*, *Rud.*, *Per.*). Or, le type de courtisane le plus souvent présenté dans la comédie nouvelle est la concubine (παλλακή<sup>25</sup>), qui vit avec son amant (qu'il soit citoyen ou non) comme si elle était sa femme sans pourtant être mariée. En plus du fait que la courtisane, n'ayant pas de κύριος à sa charge, est libre de choisir elle-même son amant, ce qui distingue principalement le couple marié du couple en concubinage est l'impossibilité d'avoir des descendants légitimes et l'absence d'une dot. Cette dernière particularité n'est pas anodine : contrairement au mariage qui est un contrat où les deux parties obtiennent un bénéfice

---

absence d'expérience hors de la maison paternelle devaient faire d'elle un personnage au caractère passablement naïf ; on peut supposer qu'elle était donc elle-même peu apte à raisonner sur ce genre de décision.

<sup>25</sup> La notion de παλλακή est ici comprise comme une subdivision ou particularité de la classe des ἑταῖραι. Comme le montre Ménandre, *Sam.* 130, par exemple, les concubines étaient nommées ἑταῖραι, un terme qui devait donc avoir un sens plus large et englober les παλλακαί. Il est donc inutile de les distinguer, suivant *Ps.-Dém.* 59.122 (τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἕνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν), comme deux classes de femmes séparées. Les παλλακαί aussi bien que les autres types de courtisanes seront donc désignées comme ἑταῖραι dans cette étude, un terme qui comprend également la concubine.

financier, le concubinage est une relation où l'homme est le seul pourvoyeur, la femme n'ayant que l'amour (son corps et sa compagnie) à offrir en échange. En conséquence, bien que la concubine soit plus indépendante que la femme mariée sur le plan légal, elle est en fait beaucoup plus dépendante financièrement (puisque l'épouse était en droit de retourner chez son ancien κύριος et de reprendre avec elle sa dot).<sup>26</sup> Dans les faits, cependant, les concubins se considéraient pratiquement comme maris et femmes et la fidélité de leur partenaire était sous-entendue. Un exemple de ce type d'ἑταίρα est Glykéra dans la *Perikeiroméné*. Elle vit avec Polémon qui la considère comme sa femme et donc exige sa fidélité : en effet, lorsqu'il croit la surprendre en train d'embrasser son voisin Moschion, Polémon s'estime lésé et la punit impulsivement en lui coupant les cheveux dans son sommeil ; sa maîtresse, effrayée, prend refuge chez la mère de Moschion, ce qui constitue le point de départ de l'intrigue. Un peu plus tard, lorsque Pataikos, dans sa discussion avec Polémon sur les recours qu'il a contre sa maîtresse et son prétendu rival, croit qu'ils sont mariés et donc qu'il a un pouvoir légal sur elle, Polémon lui explique la véritable nature de leur relation (486-90) :

(Πα) εἰ μὲν τι τοιοῦτ' ἦν, Πολέμων, οἶόν φατε  
 ὑμεῖς τὸ γεγονός, καὶ γαμετὴν γυναικὰ σου—  
 (Πο) οἶόν λέγεις, Πάταικε. (Πα) διαφέρει δέ τι.  
 (Πο) ἐγὼ γαμετὴν νενόμικα ταύτην. (Πα) μὴ βόα.  
 τίς δ' ἔσθ' ὁ δούς; (Πο) ἐμοὶ τίς; αὐτή.

PATAIKOS – Si cela est ainsi, Polémon, tel que vous avez décrit l'événement, et que cette femme est mariée à toi...

POLÉMON – Que dis-tu là, Pataikos !

PATAIKOS – Ça fait une différence.

POLÉMON – Je l'ai traitée comme ma femme !

PATAIKOS – Ne t'emballe pas. Qui est celui qui te l'a donnée ?

POLÉMON – Qui l'a donné à moi ? Elle-même.

---

<sup>26</sup> A.W.R. Harrison (1968) 46.

Malgré qu'il la considère et la traite comme sa femme, c'est elle-même qui s'est donnée à lui en concubinage ; Pataikos lui indique donc, peu après, qu'il n'a aucun poids légal sur elle, puisque « elle est sa propre maîtresse » (ἐαυτῆς ἐστ' ἐκείνη κυρία, 497). Pourtant l'esclave Sosias attribue à tort les droits d'un mari à Polémon, tant leur relation ressemble à un mariage (375-7) :

ἀπονενόησθε, πρὸς θεῶν; ἐλευθέραν  
ἔχειν γυναῖκα πρὸς βίαν τοῦ κυρίου  
τολμᾶτε κατακλείσαντες;

Allez-vous arrêter, par les dieux ? Vous osez tenir enfermée une femme de condition libre contre le gré de son mari ?

Thrasonide et Krateia, dans le *Misoumenos*, ont le même type de relation : il se désigne comme son ἀνήρ<sup>27</sup> (*Misoum.* 307; cf. *Perik.* 186, ἤτις στρατιώτην ἔλαβεν ἄνδρα), il l'appelle sa femme (γυναῖκα νομίσας, 40A) et c'est elle qui administre sa maison (τῆς οἰκίας [δέσποι]αν, 38-9A). Pourtant, ils ne sont pas mariés car Krateia est une prisonnière de guerre achetée par le soldat à l'étranger. Déméas, le père de Moschion dans la *Samia*, vit aussi en concubinage avec une ἑταῖρα, Chrysis. Déméas aussi se considère à tort comme le κύριος de Chrysis (« ne serai-je pas maître de mes possessions ? », τῶν ἐμῶν οὐ κύριος ἔσομ' ἐγώ; 467-8). Pourtant il ne l'est pas, et son pouvoir sur elle n'est pas légal mais seulement financier, comme il le montre un peu plus loin en lui rappelant à quel point il l'a soutenu financièrement (376-80) :

(Δη) τρυφᾶν γὰρ οὐκ ἠπίστασο. (Χρ) οὐκ ἠπιστάμην;  
τί δ' ἐσθ' ὃ λέγεις; (Δη) καίτοι πρὸς ἔμ' ἦλθες ἐνθάδε  
ἐν σινδονίτηι, Χρυσί—μανθάνεις; —πάνυ

---

<sup>27</sup> Le terme ἀνήρ est la désignation la plus courante pour signifier "mari", tandis que γυνή est habituellement employé pour designer l'épouse (A.R.W. Harrison (1968) 1). Cf. W.G. Arnott (1979) *ad loc.*: « This implies that Thrasonides and Krateia lived as man and wife, although their situations at the time (free man, slave woman apparently from abroad) prevented any formal marriage. »

λιτῶι. (Χρ) τί οὖν; (Δη) τότ' ἦν ἐγώ σοι πάνθ', ὅτε  
φαύλως ἔπραττες.

DÉMÉAS – Tu ne savais pas vivre dans le luxe.

CHRYSIS – Je n'ai jamais su ? Qu'est-ce que tu veux dire ?

DÉMÉAS – Et pourtant, tu es venue ici à moi dans une robe très modeste, te souviens-tu ?

CHRYSIS – Et alors ?

DÉMÉAS – J'étais tout pour toi alors, lorsque tu étais pauvre.

Les menaces qu'adresse un peu plus loin Déméas à Chrysis illustrent également la dépendance financière de la concubine et ce sur quoi elle doit se rabattre sans le soutien permanent de son amant (390-7) :

ἐν τῇ πόλει  
ὄψει σεαυτὴν νῦν ἀκριβῶς ἥτις εἶ.  
οὐ κατὰ σε, Χρυσί, πραττόμεναι δραχμὰς δέκα  
μόνας ἕτεραι τρέχουσιν ἐπὶ τὰ δεῖπνα καὶ  
πίνουσ' ἄκρατον ἄχρι ἂν ἀποθάνωσιν, ἢ  
πεινῶσιν ἂν μὴ τοῦθ' ἐτοίμως καὶ ταχὺ  
ποῶσιν. εἴσει δ' οὐδενὸς τοῦτ', οἶδ' ὅτι,  
ἦττον σύ, καὶ γνώσει τίς οὐσ' ἡμάρτανες.

En ville, tu verras exactement quelle sorte de femme tu es. À la différence de toi, Chrysis, les autres femmes courent les banquets pour recevoir seulement dix drachmes et boivent du vin pur jusqu'à ce qu'elles en meurent, ou bien elles crèvent de faim, si elles ne font pas cela avec empressement et rapidité. Mais tu le sauras mieux que quiconque, je le sais, et tu verras ce que tu es et combien tu as fais fausse route.

La condition décrite ici par Déméas est celle d'une ἑταίρα aussi libre mais de plus humbles moyens, contrairement aux concubines qui ont établi une relation permanente et partagent le foyer de leur amant ; elle doit, pour gagner sa vie, offrir ses services à plusieurs amants en échange de cadeaux et d'argent, pour des contrats de plus courte durée, parfois même avec plusieurs hommes simultanément. Les conditions de vie de ce type de courtisane sont toutefois très variables. Celle qui est décrite ci-haut est pauvre et ne peut se permettre de choisir ses amants. Pourtant certaines sont riches et demandent des prix très élevés, et sont

assez indépendantes financièrement pour se permettre de refuser certains clients (par exemple Thaïs dans l'*Eunuque* de Térence). Les *ἐταῖρα* peuvent offrir des contrats de durée variable, allant de quelques jours (*Perik.*, 343-4) à un an, par exemple (*Dis Exapaton*).

Le jeune personnage amoureux, qu'il souhaite obtenir une *ἐταῖρα* comme concubine permanente ou qu'il souhaite seulement la fréquenter, fait face à trois obstacles principaux. D'abord, il doit obtenir le consentement de la courtisane elle-même, puisqu'elle est libre de choisir ses amants. En fait, l'obstacle n'est pas la volonté de la courtisane, mais ses besoins financiers – ce qui apparaît souvent comme de l'avarice aux yeux des personnages masculins. En effet, peu importe le type de relation qu'il envisage, le jeune homme devra soutenir financièrement sa bien-aimée en échange de sa compagnie. Le moyen le plus simple pour obtenir les services d'une *ἐταῖρα* est donc de lui offrir des cadeaux, de l'argent, des esclaves, et tout autre objet de confort matériel. Cet aspect est très marqué dans le *Misoumenos*, où Thrasonide ne s'explique pas la désertion de sa concubine étant donné sa grande générosité envers elle dans le passé, autant en argent qu'en avantages sociaux (37-40A) :

(θρα) ἐλείν' ὑβρίζομαι.  
(Γε) ὑπὸ τίνος;] (θρα) ὑπὸ τῆς αἰχμαλώτου· πριάμενος  
αὐτήν, πε]ριθεῖς ἐλευθερίαν, τῆς οἰκίας  
δέσποι]αν ἀποδείξας, θεραπαίνας χρυσία  
ἱμάτια δο]ύς, γυναῖκα νομίσας.

THRASONIDE – Je suis pitoyablement outragé.

GETAS – [Par qui?]

THRASONIDE – Par la prisonnière. Je [l']ai achetée, je lui ai [promis] la liberté, je l'ai assignée comme [maîtresse] de ma maison, je lui ai [donné] des servantes, de l'or et des [vêtements], je l'ai considérée comme ma femme.

Il la trouve cruelle (« La barbare, la sauvage ! » βάρβαρος, λέαινά τις, 311 ; cf. 42A) d'être indifférente devant son amour, mais surtout ses cadeaux : « elle était bien traitée, et elle a



puni celui qui lui a donné ces biens » (εὖ παθοῦσα ἐτιμωρήσατο τὸν τὰγάθ' αὐτῆι δόντα, 805-6A). Son esclave Gétas suggère que malgré son charme, il n'a peut-être pas assez de richesses à offrir à Krateia (90-3A):

τί [νε]ὸν ἂν εἶη τὸ κακόν; οὐδὲ γὰρ σφόδρ' εἶ  
ἄκ[ρ]ως ἀηδῆς ὥστε γ' εἰπεῖν· ἀλλὰ σο[ι]  
τὸ μικρὸν ἀμέλε[ι] τοῦ στρατιωτικοῦ [βλάβη·  
ἀλ[λ]' ὄψιν ὑπεράστειος·

Que pourrait être ce [présent] mal ? Car tu n'es pas trop repoussant, pas au plus haut point, pour ainsi dire. Mais le maigre salaire de soldat n'est pas à ton avantage. Mais tu es d'apparence très élégante.

La tactique la plus naturelle et la plus efficace pour surmonter ce premier obstacle, c'est-à-dire la persuasion de la courtisane, sera donc d'offrir des cadeaux plus nombreux et plus coûteux.

Pourtant, les personnages essaient souvent d'obtenir la compagnie de leur bien-aimée par l'autre avenue qui s'offre à eux, la persuasion par le discours, c'est-à-dire la séduction. Le scénario de la *Perikeiroméné* mérite ici d'être analysé sous l'angle de la persuasion. Cette pièce met en scène deux scénarios amoureux. D'abord, Moschion tombe amoureux de la concubine du voisin, Glykéra, ignorant qu'il s'agit en réalité de sa sœur. Il flâne donc, le soir, à l'extérieur de sa maison en espérant la rencontrer (151-6). Suite à une rencontre où il croit avoir obtenu du succès auprès d'elle et lui a indiqué « qu'il souhaitait la revoir lorsqu'elle aurait le temps » (ὁ μὲν ὤιχετ', εἰπὼν ὅτι κατὰ σχολὴν ἰδεῖν αὐτὴν τι βούλεθ', 159-60), il se vante de ses talents de séducteur (300-3) :

ἀλλ' ἔδειξεν μὲν τι τοιοῦθ' ὡς προσῆλθον ἐσπέρας·  
προσδραμόντ' οὐκ ἔφυγεν, ἀλλὰ περιβαλοῦσ' ἐ[πέσπα]σε.  
οὐκ ἀηδῆς ὡς ἔοικεν εἴμ' ἰδεῖν οὐδ' ἐντ[υχεῖν],  
οἶομαι, μὰ τὴν Ἀθηνᾶν, ἀλλ' ἑταίρ[αις] προσφιλῆς

Mais elle a montré quelque chose de la sorte, lorsqu'elle est venue hier. Elle ne s'est pas enfuie lorsque j'ai couru à elle, mais m'a embrassé et [m'a tiré à elle]. Je ne suis pas repoussant à voir, à ce qu'il semble, ni à [rencontrer], je crois, par Athéna, mais je suis [aimé des courtisanes].

Ce passage indique clairement que Moschion sait que Glykéra est une *ἑταίρα* (303) plutôt qu'une candidate au mariage et qu'il souhaite donc uniquement la fréquenter de façon temporaire. Ménandre fait mention à plusieurs reprises de sa beauté (« je ne suis pas repoussant » οὐκ εἴμ' ἀηδής, 308-9) et de son argent (« elle voyait qu'il était riche et qu'il passait son temps à boire » πλουτοῦντα καὶ μεθύοντ' ἀεὶ ὀρώσ' ἐκείνον, 142-3), vus comme deux raisons potentielles de succès auprès des courtisanes. Cependant, aux yeux de l'esclave de Moschion, Daos,<sup>28</sup> Glykéra n'est pas une courtisane de basse qualité<sup>29</sup> et ne se vend pas à n'importe qui; elle souhaite donc entendre des arguments avant de se lancer dans une nouvelle fréquentation et lui apprendre les termes exigés dans le cadre d'un éventuel contrat amoureux avec lui (337-41) :

τυχὸν ἴσως οὐ βούλεται,  
μανθάνεις, ἐξ ἐπιδρομῆς ταύθ', ὡς ἔτυχεν, ἀλλ' ἀξιοὶ  
π[ρὶν τάδ'] εἰδέναι σ', ἀκοῦσαι τὰ παρὰ σοῦ γε, νῆ Δία.  
οὐ γὰρ ὡς ἀν]λ[ητρ]ῖς οὐδ' ὡς πορνίδιον τρισάθλιον  
ἦλθε.]

Si cela se trouve, peut-être qu'elle ne veut pas, tu comprends, que les choses se passent précipitamment, au hasard, mais qu'elle croit juste d'entendre ce que tu as à lui dire avant que tu n'apprennes les faits, par Zeus. Car ce n'est pas en tant que joueuse de flûte ou en tant que misérable petite prostituée qu'elle est venue.

---

<sup>28</sup> Même si en réalité Daos ment à son maître à cette étape du récit, et donc que cette caractéristique ne s'applique pas nécessairement au personnage de la pièce en réalité, l'esclave formule quand même une opinion sur ce type de courtisane qui est certainement plausible et valable pour une courtisane athénienne de sa catégorie.

<sup>29</sup> A.W. Gomme et F.H. Sandbach (1973), *ad loc.*: « Flute-girls, who went to men's parties, often slaves hired for the occasion, were also prostitutes. πόρνη is always abusive and the diminutive is contemptuous. »

En effet, Daos prétend avoir usé de persuasion (πέπεικας ἐλθεῖν πρὸς μ', 327; συμπε[π]ε[ικ]έναι, 330; ἔπειθον, 334) pour faire venir la courtisane chez Moschion en vue d'avoir avec lui une relation amoureuse (271-5) :

ἂν δ' ἀληθὲς ἦι καταλάβης τ' ἔνδον αὐτὴν ἐνθάδε,  
ὁ δεδιωικηκ[ὼς ἐγώ] σοι ταῦτα πάντα, Μοσχίων,  
καὶ πεπεικῶς τὴν μὲν ἐλθεῖν δεῦρ' ἀναλώσας λόγους  
μυρίους, τὴν σὴν δὲ μητέρ' [ὑποδέχ]εσθαι καὶ ποεῖν  
πάνθ' ἅ σοι δοκεῖ, τίς ἔσομαι;

Si c'est vrai et que tu la trouves à l'intérieur, c'est moi qui ai organisé tout cela pour toi, Moschion. J'ai d'abord persuadé la fille de venir ici, en usant de nombreux arguments, puis j'ai persuadé ta mère de l'accueillir et de faire toutes les choses que tu voulais. Alors que deviendrai-je ?

Une ἑταῖρα de classe ne se contente donc pas de cadeaux : le jeune homme qui la convoite doit aussi se montrer persuasif et savoir lui faire la cour.

Lorsque Moschion apprend que Glykéra est en fait sa sœur et que ses chances de la séduire sont anéanties, le scénario tourne son attention vers l'histoire d'amour principale : la tentative de réconciliation de Polémon avec sa concubine Glykéra. Lorsque Polémon arrive sur scène avec l'intention de prendre par la force avec une « armée » la maison voisine pour reprendre Glykéra qui s'y est réfugiée, il rencontre Pataikos (qui se trouve à être le père, jusque là inconnu, de sa courtisane). Dans une longue scène Pataikos conseille Polémon sur la voie à emprunter pour retrouver l'amour de Glykéra (498-513) :

(Πα) λοιπὸν τὸ πείθειν τῷ κακῶς διακειμένῳ  
ἐρώντί τ' ἐστίν. (Πο) ὁ δὲ διεφθαρκῶς ἐμοῦ  
ἀπόντος αὐτὴν οὐκ ἀδικεῖ με; (Πα) ὥστ' ἐγκαλεῖν 500  
ἀδικεῖ σ' ἐκεῖνος, ἂν ποτ' ἔλθῃς εἰς λόγους.  
εἰ δ' ἐκβιάσει, δίκην ὀφλήσεις· οὐκ ἔχει  
τιμωρίαν γὰρ τὰ δίκημ', ἔγκλημα δέ.  
(Πο) οὐδ' ἄρα νῦν; (Πα) οὐδ' ἄρα νῦν. (Πο) οὐκ οἶδ' ὅ τι  
λέγω, μὰ τὴν Δήμητρα, πλὴν ἀπάγξομαι. 505  
Γλυκέρα με καταλέλοιπε, καταλέλοιπέ με  
Γλυκέρα, Πάταικ'. ἀλλ' εἴπερ οὕτω σοι δοκεῖ

πράττειν—συνήθης ἦσθα γὰρ καὶ πολλάκις  
λελάληκας αὐτῇ πρότερον—ἐλθὼν διαλέγου,  
πρέσβευσον, ἰκετεύω σε. (Πά) τοῦτό μοι δοκεῖ, 510  
ὀράις, ποεῖν. (Πο) δύνασαι δὲ δήπουθεν λέγειν,  
Πάταικε. (Πά) μετρίως. (Πο) ἀλλὰ μὴν, Πάταικε, δεῖ.  
αὕτη ἔστιν ἡ σωτηρία τοῦ πράγματος.

PATAIKOS – À l’amant qui éprouve des difficultés, il ne reste que la persuasion.

POLÉMON – Mais celui qui l’a séduite en mon absence ne m’a-t-il pas fait tort?

PATAIKOS – Il t’a fait du tort de sorte que tu peux tenter une accusation, si tu en viens un jour aux mots. Mais si tu utilises la force, tu perdras ta cause. Car cette injustice ne requiert pas la vengeance, mais la poursuite.

POLÉMON – Même pas maintenant ?

PATAIKOS – Même pas maintenant.

POLÉMON – Je ne sais que dire, par Demeter, sinon que je vais me pendre. Glykéra m’a laissé, elle m’a laissé, Glykéra, Pataikos. Mais si tu estimes bon d’agir ainsi – car tu lui étais familier et tu as souvent parlé auparavant – vas lui parler, sois mon ambassadeur, je t’en supplie.

PATAIKOS – Il me semble bon, tu vois, de faire cela.

POLÉMON – Tu es sans doute capable de parler, Pataikos.

PATAIKOS – Modérément.

POLÉMON – Mais Pataikos, il le faut. C’est la clé du succès de cette affaire.

Ses conseils sont sans équivoque : il doit utiliser la persuasion pour regagner le cœur de Glykéra et cette persuasion prend la forme d’un discours argumenté. Pataikos continue au cours de la pièce ses enseignements à Polémon quant à comment devenir plus persuasif (πιθανώτερος, 1000). En fait, toute la pièce met en opposition l’usage des mots et l’usage de la force (par exemple, les cheveux coupés de la courtisane; κατὰ κράτος, 388; ἐκβιάσει 502), avenue préconisée par le personnage stéréotypé du soldat impulsif, qui se révèle toujours être une vaine solution. C’est d’ailleurs la leçon que fait Pataikos à Polémon à la fin de la pièce : « à l’avenir, oublie que tu es un soldat, afin de ne plus agir avec emportement » (τὸ λοιπὸν ἐπιλάθου στρατιώτης [ὦν, ἴνα] προπετὲς ποιήσης μηδὲ ἐν [...], 1016-7).

Bien que les personnages de la pièce ne développent pas les arguments spécifiques dont ils se serviront, il semble que ce soit un type de persuasion basé sur des arguments

pratiques. En effet, Moschion s'attend à ce que la courtisane lui dicte ses conditions (547-50):

αὐτίκα  
πρόσεισιν ἢ μήτηρ ἀπαγγελοῦσά μοι  
παρὰ τῆς ἐρωμένης ἐφ' οἷς ἄν φησί μοι  
εἰς ταῦτόν ἐλθεῖν.

Ma mère s'en vient bientôt m'annoncer, de la part de ma maîtresse, sous  
quelles conditions elle me propose de venir ici.

Il est également question de termes pour que Glykéra revienne chez Polémon : « selon les termes que je propose maintenant » (ἐφ' οἷς λόγοις νυνὶ λέγω, 753). Cette persuasion s'apparente donc à une négociation, entre les personnages, des termes d'un contrat pour leur relation.

En effet, dans la comédie ménandrienne, les arguments utilisés par les personnages et leurs ambassadeurs esclaves pour persuader les courtisanes portent souvent sur la question de l'argent. Par exemple, le personnage peut argumenter que les cadeaux offerts sont suffisamment élevés, donc lui rappeler tout ce qu'il lui a donné dans le passé et tenter de la persuader qu'elle lui doit quelque chose en retour. C'est le cas, par exemple, dans ce passage<sup>30</sup> de l'*Eunuque* de Térence (119-123) :

TH. *ego cum illo quocum tum uno rem habebam hospite  
abii huc, qui mihi reliquit haec quae habeo omnia*  
PA. *utrumque hoc falsumst : effluet.* TH. *qui istuc?* PA. *quia  
neque tu uno eras contenta neque solus dedit ;  
nam hic quoque bonam magnamque partem ad te attulit.*

---

<sup>30</sup> Bien sûr, on ne peut jamais savoir avec quelle exactitude Térence reproduit le propos et le ton de son modèle ménandrien. Par ailleurs, les scènes ayant (comme celle-ci) une fonction expositive subissaient souvent des modifications (Lefèvre, 1969). Toutefois, il est certain que l'action de l'*Eunuque* de Ménandre débutait par une confrontation entre l'*hetaira* et son amant (PCG Menander frags. 137-9, Εὐνοῦχος test. Iv), confrontation qui devait porter sur les mêmes différends que chez Térence.

THAÏS – Pour ma part, je suis venue ici avec cet étranger, le seul homme avec qui j’avais alors une relation, qui m’a laissé tout ce que je possède.

PARMÉNON – Ces deux choses sont fausses : ça va fuir !

THAÏS – Comment cela ?

PARMÉNON – Parce que d’abord tu ne te contentais pas d’un seul, et ensuite il n’est pas le seul à t’avoir donné ce que tu possèdes. Car en voici un qui t’en a aussi apporté une bonne et grande part.

Phédria rappelle un peu plus loin à Thaïs les cadeaux qu’il lui a fait et sa générosité (Ter.

*Eun.* 162-171) :

*quid te ergo aliud sollicitat? cedo.  
num solus ille dona dat? num ubi meam  
benignitatem sensisti in te claudier?  
nonne, ubi mi dixti cupere te ex Aethiopia  
ancillulam, relictis rebus omnibus  
quaesivi? porro eunuchum dixti velle te,  
quia solae utuntur is reginae : repperi,  
heri minas viginti pro ambobus dedi;  
tamen contemptus abs te haec habui in memoria;  
ob haec facta abs te spernor?*

Alors quelle autre chose te préoccupe, je te prie? Est-ce qu’il est le seul à t’offrir des présents? M’as-tu déjà vu interrompre ma générosité envers toi? Lorsque tu m’as dit que tu voulais une petite servante d’Éthiopie, n’ai-je pas laissé tout le reste de côté pour t’en chercher une? Ensuite tu as dit que tu voulais un eunuque, parce que seules les reines en disposent. Je l’ai trouvé : hier, j’ai payé vingt mines pour les deux. Même si j’étais méprisé par toi, je me suis pourtant souvenu de tes demandes. Et parce que j’ai fait ces choses, tu me rejettes?

Dans d’autres pièces, les personnages persuadent avec un autre type d’argument, qui consiste encore une fois à faire appel aux émotions pour convaincre l’interlocutrice que sa beauté, ses qualités et l’authenticité de son amour valent plus que tout autre présent – en d’autres mots, jouer le jeu de la séduction. En ne prenant pas en compte les contraintes financières auxquelles sa courtisane fait face, le but du personnage est alors de persuader sa bien-aimée que l’amour qu’il a pour elle est plus important que les considérations matérielles ou sociales qui la poussent à le rejeter ou à fréquenter un autre homme. Par

exemple, dans le *Misoumenos*, Thrasonide emploie ce type d'argument sentimental en s'adressant directement à Krateia (85-7A):

αὕτη ἴστί· [πρ]όσεχ', ὦ φιλ[τάτη, τὸν νοῦν ἐμοί.  
παρορωμένωι δὲ πε[ριβαλεῖς παραχρηῖμά μοι  
φιλονικίαν, πόνον, μανί[αν

C'est ce qu'elle est. Donne [moi ton cœur], ma chérie. Si tu m'ignores, [tu me frappes aussitôt] de jalousie, de souffrance, de folie [...]

Comme c'est souvent le cas, le jeune homme adopte un ton désespéré, en espérant ainsi attendrir le cœur de sa bien-aimée (*Misoum.* 305-10) :

“ἀντιβολῶ, Κράτεια, σέ,  
μή μ' ἐγκαταλίπηις· παρθένον σ' εἴληφ' ἐγώ,  
ἀνὴρ ἐκλήθην πρῶτος, ἠγάπησά σε,  
ἀγαπῶ, φιλῶ, Κράτεια φιλτάτη· τί σοι  
λυπηρόν ἐστι τῶν παρ' ἐμοί; τεθνηκότα  
πεύσει μ' ἐάν μ' ἐγκαταλίπηις.”

Je t'en supplie, Krateia, ne m'abandonne pas. Je t'ai prise encore vierge, j'ai été appelé ton homme le premier, je t'ai traitée avec affection, je te chéris, je t'aime, Krateia ma chérie. Qu'est-ce qui t'est éprouvant chez moi? Tu m'apprendras mort si tu m'abandonnes.

Thrasonide essaie même d'utiliser une autre tactique de séduction pour inspirer de la pitié à Krateia : il attend dehors d'être frappé par la pluie et de se faire voir par sa bien-aimée dans cet état, espérant susciter chez elle des sentiments favorables (50-6A). En somme, bien que Thrasonide soupçonne que Krateia l'ait rejeté pour des motifs financiers (90-3A), il utilise des arguments sentimentaux pour la faire fléchir, plutôt que de lui offrir plus d'argent.

Comme les besoins financiers de la courtisane peuvent aussi la contraindre à avoir plusieurs amants à la fois, le deuxième obstacle auquel le jeune homme amoureux peut se

heurter est celui du rival plus offrant.<sup>31</sup> Ses stratégies sont alors les mêmes : il doit soit offrir plus cher, soit persuader la courtisane elle-même que son amour est réel et donc qu'il devrait valoir plus à ses yeux. Déméas (*Sam.* 25-6) utilise la première tactique : il installe sa courtisane samienne chez lui pour s'assurer sa fidélité. En la prenant en concubinage, il s'assure de lui fournir tout ce dont elle a besoin pour vivre afin qu'elle n'ait besoin que de lui seul pour subvenir à ses besoins et qu'elle ne soit pas dépendante des cadeaux d'un autre amant. C'est donc en lui offrant plus – c'est-à-dire une complète subsistance, incluant suffisamment d'aise et de luxe pour qu'elle soit pleinement satisfaite dans sa maison et qu'elle ne soit pas tentée d'aller voir ailleurs – qu'il devient le seul maître de sa courtisane (τῆς ἐταίρας ἐγκρατής, *Sam.* 25). Dans les scénarios comiques, la rivalité entre deux amants pour une courtisane se transforme bien souvent en enchères où le plus offrant l'emporte (*Perik.* 380-1, où Daos attaque son rival pour sa pauvreté; *Ter. Eun.* 265-85;352-7;455-87.) Il arrive aussi dans quelques scénarios (ceux qui mettent en scène la figure caricaturale du soldat) que le jeune homme tente d'utiliser la violence pour éliminer son rival (*Perik.*, 467-81; *Ter. Eun.*, 754-90). Cependant, l'usage de la force se révèle toujours comme vain dans la comédie.

Enfin, un troisième obstacle peut se dresser entre l'amant et sa courtisane : il doit éviter les réprimandes de son père qui désapprouve systématiquement sa relation avec une ἐταίρα. Comme dans le cas des scénarios impliquant des femmes mariables, les pères sont des figures rationnelles qui sont préoccupées par les aspects pratiques et matériels de

---

<sup>31</sup> Il est à noter que la même logique s'applique dans le cas d'une rivalité pour une future épouse (*cf. Sik.* 400. Bien qu'il revienne à son κύριος et non à la jeune fille elle-même de faire un choix d'époux, c'est le prétendant le plus offrant qui l'emporte.)



leur situation et servent avant tout leurs propres intérêts.<sup>32</sup> Les personnages paternels ont donc deux raisons principales de réprouber la fréquentation de leur fils avec une *ἑταίρα*. D'abord, le souci de préserver une lignée de descendants légitimes. Par exemple, au début de la *Samia*, Moschion raconte comment son père est tombé amoureux d'une courtisane et l'a prise chez lui comme concubine, même s'il en était embarrassé (21-8) :

Σαμίας ἑταίρας εἰς ἐπιθυμίαν τινὰ  
ἐλθεῖν ἐκείνον, πράγμ' ἴσως ἀνθρώπινον.  
ἔκρυπτε τοῦτ', ἠισχύνετ' ἠισθόμην ἐγὼ  
ἄκοντος αὐτοῦ διελογιζόμεν θ' ὅτι  
ἂν μὴ γένηται τῆς ἑταίρας ἐγκρατῆς,  
ὕπ' ἀντεραστῶν μειρακίων ἐνοχλήσεται,  
τοῦτο <δὲ> ποῆσαι δι' ἔμ' ἴσως αἰσχύνεται  
]ω λαβεῖν ταύτην τὸ μεν[

Il est tombé amoureux d'une courtisane samienne, une chose normale sans doute. Il le cacha, il en avait honte. Je l'ai appris, même s'il ne le voulait pas, et j'ai raisonné que s'il n'avait pas le contrôle sur sa courtisane, il serait gêné par de jeunes rivaux, mais il avait honte de faire cela, sans doute à cause de moi, [...] de la prendre [...]

Déméas hésite à accepter Chrysis chez lui parce que c'est un mauvais exemple à donner à son fils. De plus, il démontre un peu plus loin qu'avoir un enfant illégitime est une chose très indésirable à ses yeux : « j'avais une courtisane épouse<sup>33</sup>, à ce qu'il paraît, sans que je ne le sache » (γαμετὴν ἑταίραν, ὡς ἔουκε, ἐλάνθανον ἔχων, 130-1); « t'attends-tu à ce que j'élève dans cette maison un fils bâtard pour quelqu'un d'autre ? » (ἄλλωι με θρέψειν ἔνδον

---

<sup>32</sup> Comme l'a montré K.J. Dover (1974, p.103), il s'agit également d'un stéréotype générationnel ancré dans les notions morales populaires : aux yeux des adultes matures, chez qui l'expérience cumulée voit grandir une rationalité toujours plus éclairée, « the characteristic behaviour of young manhood was compounded of extravagance, pugnacity, thoughtlessness, drunkenness and sexual excess. »

<sup>33</sup> Les termes γαμετή et παλλακή pouvaient tous deux être utilisés comme épithètes de γυνή (voir par exemple *Lys.* 1.31: καὶ οὕτω σφόδρα ὁ νομοθέτης ἐπὶ ταῖς γαμεταῖς γυναιξὶ δίκαια ταῦτα ἡγήσατο εἶναι, ὥστε καὶ ἐπὶ ταῖς παλλακαῖς ταῖς ἐλάττονος ἀξίαις τὴν αὐτὴν δίκην ἐπέθηκε), signalant deux notions opposées, celle d'épouse légitime et celle de concubine informelle (A.R.W. Harrison (1968) 2). Apposé à *ἑταίρα*, l'adjectif soulève ici une ironie et prend le sens de « courtisane qui agit comme une épouse. »

ὄν προσδοκᾶις νόθον; 135-6). Ce passage démontre que, même s'il n'était pas mal vu pour un vieux garçon ou un veuf<sup>34</sup> d'avoir une ἑταίρα pour concubine, il y avait lieu pour un père d'être réticent à donner un tel exemple à son fils, dans le but de ne pas encourager chez lui cette conduite. La désapprobation du père devant la fréquentation de son fils avec une ἑταίρα provient donc en partie de sa crainte que cela ne le détourne du mariage légitime, ce qui serait une cause de honte pour la famille sur le plan social et mènerait surtout à l'extinction de son οἶκος. De même, dans le *Dis Exapaton*, le père de Moschos et son esclave sont outrés de sa conduite indécente en fréquentant une ἑταίρα (11-7) :

(Μ.π.)            σ]ὺ δ' ἐκείνον ἐκκάλει  
                           ]ν, νουθέτει δ' ἐναν[τίον  
 αὐτόν τε σῶσον, οἰκίαν θ' ὅλην φίλων.  
 Λυδέ, προάγωμεν. (Λυ) εἰ δὲ κάμῃ καταλίποις—  
 (Μ.π.) προάγωμεν· ἰκανὸς οὗτος αὐτῷ. (Λυ) Σώστρατε,  
 χρῆσαι πικρῶς, ἔλαυν' ἐκείνον τὸν ἀκρα[τῆ.  
 <ᾶ>παντας αἰσχύνει γὰρ ἡμᾶς τοὺς φίλους.

LE PÈRE DE MOSCHOS – ... tu dois le faire sortir, ... l'avertir en face et le sauver lui et toute la maison des siens. Allons-y, Lydos.

LYDOS – Mais si tu me laissais y aller aussi...

LE PÈRE – Allons. Il est capable par lui-même.

LYDOS – Traite-le durement, Sostrate. Fais pression sur cet indiscipliné. Car il nous fait honte à tous, ses proches.

Ils considèrent que le jeune homme doit être « sauvé » de cette dépravation qui porte la honte sur leur famille. Il semble donc qu'il y ait, outre le danger de ne pas engendrer une descendance légitime, une raison morale à la désapprobation paternelle des relations avec des courtisanes. La société athénienne, en effet, valorisait les nobles dépenses – publiques et culturelles, par exemple – mais dénonçait à l'inverse toute dépense qui ne gratifiait que

---

<sup>34</sup> Ménandre ne précise pas le statut de Déméas, mais il est clair qu'il n'a pas de femme.

l'acheteur, en particulier lorsqu'il s'agissait de satisfaire des plaisirs physiques.<sup>35</sup> On le constate, par exemple, dans le discours *Contre Timarque* d'Eschine, où l'auteur accuse son opposant d'avoir dilapidé la fortune de son père pour s'adonner à la dépravation (95-7):

ἐπειδὴ δὲ ταῦτα μὲν ἀπωλώλει καὶ κατεκεκύβευτο καὶ κατωψοφάγητο, οὐτοσὶ δ' ἕξωρος ἐγένετο, ἐδίδου δ' εἰκότως οὐδεὶς ἔτι οὐδέν, ἡ δὲ βδελυρὰ φύσις καὶ ἀνόσιος ἀεὶ τῶν αὐτῶν ἐπεθύμει, καὶ καθ' ὑπερβολὴν ἀκρασίας ἕτερον ἐφ' ἐτέρῳ ἐπίταγμα ἐπέταττε καὶ ἀπεφέρετο εἰς τὸ καθ' ἡμέραν ἔθος, ἐνταῦθα ἤδη ἐτράπετο ἐπὶ τὸ καταφαγεῖν τὴν πατρῴαν οὐσίαν. [...] οὕτως ἠπείγετο σφόδρα πρὸς τὰς ἡδονάς. τούτῳ γὰρ κατέλιπεν ὁ πατήρ οὐσίαν ἀφ' ἧς ἕτερος μὲν κἂν ἐληιτούργει, οὗτος δὲ οὐδ' αὐτῷ διαφυλάξει ἐδυνήθη.

Lorsqu'il eut épuisé ces choses en jouant et en mangeant, celui-ci se faisait vieux, et personne ne lui donnait plus rien, non sans raison, mais sa nature impudente et vicieuse désirait toujours ces mêmes choses et, par excès d'intempérance, lui imposait les débauches l'une à la suite de l'autre et le ramenait à son habitude de tous les jours; c'est là qu'il fut désormais contraint à dévorer la fortune paternelle. [...] Il était à ce point excessivement ardent au plaisir. Car son père lui avait laissé une fortune dont tout autre aurait dépensé une part au service de l'état, mais lui n'a même pas été capable de la conserver pour lui-même.

Les personnages paternels qui détournent leurs fils des plaisirs offerts par les courtisanes sont donc motivés en partie par le désir de bien éduquer leurs fils selon les valeurs athéniennes du temps.

Toutefois, comme cela transparait dans d'autres pièces, la raison la plus profonde de l'indignation des personnages paternels devant la conduite de leurs fils est monétaire : ces derniers gaspillent le patrimoine familial en se payant les services de courtisanes. Dans les *Epitrepontes*, c'est Smikrinès, le beau-père du jeune Charisios, qui représente le point de vue paternel. Ici, c'est lui qui est concerné parce que sa fille Pamphile est mariée à Charisios,

---

<sup>35</sup> K.J. Dover (1974) 179.

et c'est donc sa dot qu'il gaspille en se payant les services de la courtisane

Habrotonon (134-7; 1065-7) :

προίκα δὲ λαβὼν τάλαντα τέτταρ' ἀργύρου  
οὐ τῆς γυναικὸς νενόμιχ' αὐτὸν οἰκέτην·  
ἀπόκοιτός ἐστι· πορνοβοσκῶι δώδεκα  
τῆς ἡμέρας δραχμὰς δίδωσι.

...  
ἀλλ' ἢ περιμένω καταφαγεῖν τὴν προίκα μου  
τὸν χρηστὸν αὐτῆς ἄνδρα καὶ λόγους λέγω  
περὶ τῶν ἐμαυτοῦ;

Il a pris une dot de quatre talents, et ne juge pas nécessaire de vivre avec sa femme ; il couche ailleurs, et donne douze drachmes par jour à un proxénète.

...  
Mais dois-je attendre que son bon mari ne dévore ma dot et, au sujet de mes propres biens, ne rien faire d'autre que parler ?

Le problème que pose la situation aux yeux de Smikrinès n'est pas moral : il est outré par l'argent dépensé par son gendre sur une courtisane beaucoup plus que par son apparente infidélité.<sup>36</sup> Un peu plus loin Smikrinès explique à Pamphile que c'est pour des raisons financières qu'il est préférable de ne pas partager son mari avec d'autres femmes (749-52):

...]  
τὴν πολυτέλειαν. Θεσμοφόρια δις τίθει,  
Σκίρα δις· τὸν ὄλεθρον τοῦ βίου καταμάνθανε.  
οὐκ οὐκ ἀπόλωλεν οὗτος ὁμολογουμένως;  
σκόπει τὸ σὸν δῆ·

[...] le gaspillage. Il paie deux fois pour la Thesmophoria, deux fois pour la Skira. Observe bien la faillite de sa fortune! Il est donc assurément ruiné. Imagine alors ta condition.

Cela démontre encore une fois, par ailleurs, combien les sentiments n'ont aucune importance aux yeux des figures paternelles de la comédie.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> De même, selon Smikrinès, le problème n'est pas qu'il boive en grande quantité, mais qu'il boive du vin payé très cher (127-130).

<sup>37</sup> Bien entendu, Smikrinès correspond au cliché du personnage avare, qui ne se soucie que de

Le père de Phédria, dans l'Eunuque de Térence, se montre également horrifié par la valeur des cadeaux offerts par son fils à Thaïs (982-7) :

*PA. emit quendam Phaedria  
eunuchum quem dono huic daret. SE. cui? PA. Thaidi.  
SE. emit? perii hercle. quanti? PA. viginti minis.  
SE. actumst. PA. tum quendam fidicinam amat hic Chaerea.  
SE. hem quid? amat? an scit ille iam quid meretrix siet?  
an in astu venit? aliud ex alio malum!*

PARMÉNON – Phédria a acheté un eunuque pour le donner en cadeau à quelqu'un.

LE PÈRE – À qui?

PARMÉNON – À Thaïs.

LE PÈRE – Il l'a acheté? Je suis ruiné, par Hercule! Combien?

PARMÉNON – Vingt mines.

LE PÈRE – C'en est fait!

PARMÉNON – Et puis Chéréa est amoureux d'une joueuse de flûte par ici.

LE PÈRE – Hein, quoi? Il est amoureux? Ne sait-il pas déjà ce que c'est qu'une courtisane? Est-ce qu'il est venu en ville? Un malheur n'attend pas l'autre!

Dans la pièce de Térence, c'est l'esclave Parménon, présent sur scène dès le départ de l'intrigue, qui défend les intérêts de la maison et incarne avec le plus de véhémence le point de vue paternel.<sup>38</sup> La scène suivante met en contraste l'irrationalité du jeune Phédria et le point de vue utilitaire soutenu par l'esclave qui lui rappelle la réalité et lui apporte des arguments rationnels et pratiques (70-80):

*PH. o indignum facinus! nunc ego  
et illam scelestam esse et me miserum sentio.  
et taedet et amore ardeo, et prudens sciens  
vivos vidensque pereo nec quid agam scio.  
PA. quid agas? nisi ut te redimas captum quam queas  
minimo; si nequeas paullulo, at quanti queas ;*

---

l'argent. Dans la réalité, en plus des inconvénients financiers, il y avait un côté moral à cette réprobation : il n'était pas interdit, mais moralement désapprouvé, dans une certaine mesure, pour un homme marié se payer les services d'une courtisane et d'aller chercher satisfaction sexuelle hors de l'oïκος (K.J. Dover (1974) 210). Cf. par exemple Isok. 3.40.

<sup>38</sup> Parménon montre tout au long de la pièce qu'il déteste les *ἐταῖραι*, et il mentionne que le père est du même avis (1000-1).



retirera Parménon ! Sans parler du fait que j'ai rendu possible pour lui un amour des plus périlleux et des plus coûteux, puisque la fille qu'il aimait appartenait à une courtisane avare, et ce sans désagrément, sans frais et sans dépense. Puis cet autre bienfait, qui est vraiment celui pour lequel je crois mériter la palme, au moyen duquel le tout jeune homme a pu connaître le caractère et les mœurs des courtisanes de bonne heure, de sorte que, maintenant qu'il les a connues, il puisse les détester pour toujours. Lorsqu'elles sont dehors, rien ne semble plus raffiné qu'elles : rien n'est plus arrangé ni plus élégant. Lorsqu'elles sont avec leur amant, lorsqu'elles soupent, elles font la fine bouche. Mais de voir leur saleté, leur crasse, leur misère, combien elles sont disgracieuses quand elles sont seules à la maison, et avides de nourriture, comment elles dévorent leur pain noir trempé dans la sauce de la veille, de connaître toutes ces choses, c'est le salut pour les jeunes gens.

Afin d'éviter cet obstacle, la stratégie employée par les protagonistes est souvent très simple : l'approche d'une courtisane se fait toujours en l'absence du père, normalement à son insu, sinon carrément contre son gré. (« Si le maître devait revenir plus tôt de ses terres, quel désordre il créerait en survenant à l'improviste ! » (τὸν δεσπότην, ἂν ἐξ ἀγροῦ θᾶπτον π[άλιν] ἔλθῃ, ταραχὴν οἴαν ποήσει παραφ[ανείς], *Perik.* 364-5<sup>39</sup>); « Je crains que mon frère ne soit à la maison ; qui plus est, j'ai peur que mon père ne soit déjà revenu de la campagne » (*metuo fratrem ne intus sit ; porro autem pater ne rure redierit iam*, *Ter. Eun.* 610-1)).

#### **4. Réciprocité rhétorique : la persuasion du point de vue féminin**

L'intrigue comique nous présente également la perspective féminine sur la situation de séduction. Quand il est question d'une courtisane de moindre situation financière, c'est-à-

---

<sup>39</sup> Selon A.W. Gomme et F.H. Sandbach (1973, *ad loc.*), « the absence of Myrrhine's husband clearly facilitated the transference of Glykera, although it may not have been an essential condition; it also makes more dangerous the threat to attack his house to recover the runaway; it may have played some further part in scenes now lost. » Mais l'absence du père facilite aussi en premier lieu l'entreprise de séduction de Moschion auprès d'une ἑταίρα.

dire qui ne jouit pas de la situation stable de la παλλακή et qui dépend de son commerce sexuel pour se soutenir financièrement, le rapport de force s'inverse et c'est aussi elle qui doit user de persuasion pour faire tomber le jeune homme amoureux d'elle et ainsi obtenir des biens en échange. Le seul outil à sa disposition est la séduction<sup>40</sup>, contrairement à l'homme qui a aussi la possibilité de recourir à l'argent. Par exemple, Sostrate présente sa courtisane comme une figure persuasive (*Dis Ex.* 18-30):

ἤδη ὅστιν οὗτος φροῦδος. ἐνπλη[  
τούτου καθέξει. Σώστρατον προήρπασας.  
ἀρνήσεται μὲν, οὐκ ἄδηλόν ἐστὶ μοι—  
ἰταμὴ γάρ—εἰς μέσον τε πάντες οἱ θεοὶ  
ἤξουσιν. μὴ τοίνυν [.]ον[  
κακὴ κακῶς τοίνυν—ἐ[π]άν[αγε, Σ]ώστρατε·  
ἴσως σε πείσει· δοῦλο[  
ἐγὼ μάλισθ', ἢ δ' ὡ[ς κενὸν συ]μπεισάτω  
ἔχοντα μηδ[έν· τ]ῶι πατρὶ  
τὸ χρυσίον· πιθαν[ευομένη] γὰρ παύσεται  
ὄταν] ποτ' αἴσθητα[ι, τὸ τῆς πα]ροιμίας,  
νεκρῶι] λέγουσα [μῦθον. ἀλλ'] ἤδη [με] δεῖ  
ἐλθεῖν ἐπ' ἐ]κείνον.

Il est enfin parti. [...] Elle le retiendra. Tu avais attrapé Sostrate en premier. Mais elle le niera, cela m'est clair. Car elle est effrontée – tous les dieux viendront au milieu (de ses vœux). [...] (Puisse-t-elle périr) atrocement, la perfide. [Reviens], Sostrate. Elle te persuadera peut-être. Je suis [...] complètement son esclave. Qu'elle me convainque [comme celui] qui ne possède rien! [Je vais donner] l'argent à mon père. Elle arrêtera d'être [persuasive lorsqu]'elle s'apercevra, [tel le proverbe], qu'elle fait son discours [à un cadavre. Mais] maintenant il faut [que j'aïlle] à lui [...]

Un peu plus loin, le même personnage se montre conscient que lui et son ami Moschos ont été tous deux victimes de la manipulation de la courtisane, qui n'avait pour but que de leur soutirer de l'argent (91-102) :

κα]ὶ μ[ὴν δο]κῶ μοι τὴν καλήν τε κάγαθὴν  
ἰδεῖν ἐρωμένην ἂν ἠδ[έ]ως κενὸς

<sup>40</sup> L'adjectif πιθανός est souvent utilisé pour désigner les courtisanes (par exemple *Dis Ex.* 27,93; *Perik.* 999). Cf. *Men. fr.* 163; *A.P.* 5.53, 158.



πιθανευομένην καὶ προσδοκῶσαν—“αὐτίκα”  
φησὶν δ’ ἐν αὐτῇ—πάν ὃ κομίζω χρυσίον.  
“πάνυ γὰρ κομίζει τοῦτο καί, νῆ τοὺς θεοὺς,  
ἐλευθερίως—τίς μᾶλλον; —ἀξίως τ’ ἐμοῦ.”  
αὕτη δ’ ἱκανῶς, καλῶς ποοῦσά γ’, εὐρέθη  
οἷα<v> ποτ’ ὤμην οὐσα, τὸν δ’ ἀβέλτερον  
Μόσχον ἐλεῶ· καὶ τὰ μὲν ἔγωγ’ ὀργίζομαι,  
τὰ δ’ οὐκ ἐκείνον τοῦ γεγονότος αἴτιον  
ἀδικήματος νενόμικα, τὴν δ’ ἰταμωτάτην  
πασῶν ἐκείνην.

[Et] maintenant que j’ai les poches vides, j’[aimerais] bien voir ma belle et bonne maîtresse se réjouir de me persuader et s’attendre à obtenir immédiatement – elle se le dit à elle-même – tout l’or que j’apporte. « Il l’apporte parfaitement et, par les dieux, de plein gré – qui ferait mieux? – et de façon digne de moi. » Elle est suffisamment découverte, très bien fait!, comme étant telle que je l’avais d’abord cru être, mais j’ai pitié pour le stupide Moschos. D’un côté je lui en veux, de l’autre, je ne l’estime pas responsable de cet inacceptable épisode, mais plutôt elle, la plus effrontée de toutes!

Ces personnages se considèrent donc comme victimes de la persuasion de la courtisane et donc comme des acteurs passifs dans l’acte de séduction. La même situation se retrouve dans les *Epitrepontes*, où Habrotonon, bien qu’elle reçoive de l’argent de Charisios qui l’a engagée, souhaiterait le séduire pour obtenir plus de sa part (430-441):

(Ἄβρ) ἐᾶτέ μ’ ἱκετεύω σε καὶ μή μοι κακὰ  
παρέχετ’. ἐμαυτήν, ὡς ἔοικεν, ἀθλία  
λέληθα χλευάζουσ’. ἐράσθ[αι προσεδόκων,  
θεῖον δὲ μισεῖ μῖσος ἄνθρωπός με τι.  
οὐκέτι μ’ ἐᾶι γὰρ οὐδὲ κατακεῖσθαι, τάλαν,  
παρ’ αὐτόν, ἀλλὰ χωρίς. (Ον) ἀλλ’ ἀποδῶ πάλιν  
παρ’ οὐ παρέλαβον ἀρτίως; ἄτοπον. (Ἄβρ) τάλας  
οὔτος. τί τοσοῦτον ἀργύριον ἀπολλύει;  
ἐπεὶ τό γ’ ἐπὶ τούτῳ τὸ τῆς θεοῦ φέρειν  
κανοῦν ἔμοιγ’ οἷόν τε νῦν ἐστ’, ὦ τάλαν·  
ἀγνή γάμων γάρ, φασίν, ἡμ[έ]ρα[ν τρίτ]ην  
ἤδη κάθημαι.

HABROTONON – Laissez moi, je vous prie, et ne me faites pas de mal. Je me suis ridiculisée moi-même sans m’en rendre compte, à ce qu’il semble. Je m’attendais à ce qu’il m’aime, mais cet homme me déteste avec une haine

extraordinaire. Car il ne me laisse même pas, la malheureuse, m'étendre près de lui, mais je dîne à l'écart.

ONÉSIMOS – Mais devrais-je le rendre à celui de qui je viens de le recevoir ? C'est absurde.

HABROTONON – Pauvre homme ! Pourquoi gaspille-t-il autant d'argent ? En ce qui le concerne, il m'est possible de porter le panier de la déesse, malheureuse que je suis. Car je suis restée là, comme on dit, chaste d'unions, pour trois jours déjà.

En fait, Habrotonon est engagée par Charisios pour le divertir mais il n'utilise pas ses services sexuels, et ne profite même pas de sa compagnie. La courtisane voulait pourtant le séduire, et son but initial dans cette entreprise apparaît clairement dans les discours suivants tenus par celle-ci dans sa conversation avec l'esclave Onésimos (547-9;557-62):

(Αβρ) παίδων ἐπιθυμῆν σοι δοκῶ;  
ἐλευθέρα μόνον γενοίμην, ὦ θεοί.  
τοῦτον λάβοιμι μισθὸν ἐκ τούτων.

...

(Ον) τοπαστικὸν τὸ γύναιον. ὡς ἤισθηθ' ὅτι  
κατὰ τὸν ἔρωτ' οὐκ ἔστ' ἐλευθερίας τυχεῖν  
ἄλλως δ' ἀλύει, τὴν ἑτέραν πορεύεται  
ὁδόν. ἀλλ' ἐγὼ τὸν πάντα δουλεύσω χρόνον,  
λέμφορ, ἀπόπληκτος, οὐδαμῶς προνοητικὸς  
τὰ τοιαῦτα.

HABROTONON – Crois-tu que je veux des enfants ? Puissé-je seulement être libre, ô dieux ! Voilà la récompense que je souhaite obtenir de cette affaire.

...

ONÉSIMOS – Cette femme est ratoureuse. Lorsqu'elle réalise qu'il n'est pas possible d'obtenir la liberté par l'amour et qu'elle peine en vain, elle emprunte l'autre route. Mais pour ma part je serai esclave toute ma vie, stupide, impotent, nullement préparé à entreprendre de telles choses.

Ainsi donc, au départ, le but de sa tentative de séduction est d'obtenir sa liberté par l'amour.

En effet, elle souhaitait user de ses charmes pour persuader Charisios de la prendre comme partenaire permanente et ainsi se libérer de sa profession.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Devant son échec, dans le passage cité ci-dessus, elle opte pour un autre type de persuasion en mettant en place une ruse qui lui permettra d'obtenir la faveur de son maître – Habrotonon invoque d'ailleurs la déesse Peitho pour l'aider dans son entreprise : « Chère Persuasion, veille à mes côtés et

Le point de vue féminin nous est aussi présenté directement chez Térence dans les conseils de la retraitée Syra à la courtisane Philotis (Ter. *Hec.* 58-69) :

PH. *Per pol quam paucos reperias meretricibus  
fidelis evenire amatores, Syra.  
vel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,  
quam sancte, uti quivis facile posset credere,  
numquam illa viva ducturum uxorem domum !  
em duxit. SY. ergo propterea te sedulo  
et moneo et hortor ne quouisquam misereat,  
quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis.*  
PH. *utine eximium neminem habeam ? SY. neminem :  
nam nemo illorum quisquam, scito, ad te venit  
quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis  
quam minimo pretio suam voluptatem expleat.*

PHILOTIS – Par Pollux, combien peu d’amants peut-on trouver qui restent fidèles à leurs courtisanes, Syra. Ce Pamphile, par exemple, il a juré tant de fois qu’il ne prendrait jamais d’épouse dans sa maison tant qu’elle serait en vie, et si religieusement, que n’importe qui aurait pu le croire facilement ! Le voilà marié.

SYRA – C’est pour cette raison que je te conseille et t’encourage de tout cœur à n’avoir pitié d’aucun amant sans le dépouiller, le mutiler et le déchirer, quel que soit celui qui tombe sous ta main.

PHILOTIS – Sans faire d’exception pour personne ?

SYRA – Personne. Car sache qu’aucun d’entre eux ne vient à toi sans se préparer à obtenir par ses flatteries que tu satisfasses son désir au plus bas prix possible.

En plus de souligner la dépendance financière de la courtisane face à ses amants, le conseil de Syra démontre que les courtisanes sont conscientes que les jeunes hommes utilisent des arguments de nature sentimentale (blanditiis, 68) – l’alternative aux cadeaux – dans l’espoir

---

fais en sorte que mes arguments aient du succès » (φίλη Πειθοί, παρούσα σύμμαχος πόει κατορθούν τους λόγους οὓς ἂν λέγω, 555-6). Cf. A.W. Gomme et F.H. Sandbach (1973), *ad loc.*: « in fifth-century Attic literature Peitho is predominantly the goddess of rhetorical persuasion, whereas in lyric she is associated with love. But on many Attic vases of that century, and also of the fourth, she appears as the companion of Aphrodite and Eros. Her two aspects [...] did not constitute two distinct divinities, and we can see them united in Habrotonon’s mind. When she addresses the goddess as a familiar, φίλη Πειθοί, it is as a goddess of love that she knows her, but she now wants her help in the field of persuasion. »

de s'en tirer à faible coût, et que cette tactique va à l'encontre des besoins de leur profession.

L'*Eunuque* de Térence nous présente également la situation du point de vue de la courtisane Thaïs. Le passage suivant démontre que le pouvoir de persuasion de l'ἑταίρα est de nature émotionnelle, c'est-à-dire que c'est en faisant appel aux sentiments du jeune homme qu'elle parvient à le séduire et ainsi le persuader (67-70):

*haec verba una mehercle falsa lacrimula,<sup>42</sup>  
quam oculos terendo misere vix vi expresserit,  
restinguet, et te ultro accusabit, et dabis  
ultro supplicium.*

Une seule fausse larme, qu'elle aura tôt fait d'extirper de force en se frottant misérablement les yeux, par Hercule, éteindra de tels propos, et elle t'accusera en retour, et c'est toi qui en paieras le prix.

La courtisane, contrairement à son jeune amant, est motivée par ses propres intérêts lorsqu'elle s'implique dans toute relation amoureuse, de par sa situation financière précaire et de par son indépendance légale qui fait qu'elle doit elle-même trouver les moyens de gagner sa vie – en se rendant, par ailleurs, dépendante de ses amants. Même si Thaïs est présentée par le dramaturge comme une figure sincère et loyale envers son amant Phédria, il demeure qu'elle n'est pas désintéressée et qu'elle est dans l'obligation de fréquenter un autre amant dans le but d'améliorer sa situation. En effet, Thaïs avoue clairement qu'elle ne peut se permettre d'agir selon ses sentiments, mais qu'elle doit obéir à ce que lui dictent ses besoins qui la pressent : « par Pollux, ce n'est pas parce que j'aime ou que j'estime quelqu'un plus que toi que j'ai fait cela ; mais c'était ainsi, il fallait le faire » (*non pro quo quemquam plus amem aut plus diligam eo feci; sed ita erat res, faciendum fuit*, 96-7). Bien qu'elle soit représentée comme une *bona meretrix* qui se soucie du sort des autres et qui

---

<sup>42</sup> Cf. *Sam.* 371 : ἔλεινὸν ἀμέλει τὸ δάκρυον.

éprouve de réels sentiments pour son amant, en réalité elle demeure une *ἑταίρα* : elle est donc motivée par ses propres intérêts, et prête à utiliser son corps, son seul moyen de séduction, comme outil de persuasion pour obtenir ce qu'elle veut de la part de ses amants.

## CHAPITRE 2

### La rhétorique économique dans l'élegie romaine

#### 5. Identification du narrateur élégiaque et de sa *puella* avec les personnages comiques ménandriens

Tel que démontré dans le précédent chapitre, la comédie nouvelle s'intéresse principalement à des relations amoureuses hétérosexuelles, maritales et extra-maritales. L'élegie, en revanche, se concentre exclusivement sur des relations qui sont libres de toute contrainte juridique, entre des individus indépendants. L'intrigue dramatique qui sous-tend le discours du poète élégiaque reprend ainsi l'un des scénarios comiques récurrents, celui qui concerne l'entreprise de séduction d'un jeune homme auprès d'une *ἑταίρα* qui n'est pas une candidate éligible au mariage légitime (cf. section 3 *supra*). Les deux principaux personnages qui figurent dans l'élegie – le poète amoureux, auquel Propertius, Tibulle et Ovide prêtent leur nom, et la *puella* à qui ces derniers s'adressent, – leurs désirs et leurs attitudes typiques sont assimilables aux deux personnages ménandriens de ce type de scénario qui leur correspondent : le jeune amant éperdu et la courtisane indépendante. Les poèmes élégiaques mettent généralement en scène le discours adressé par l'amant narrateur à sa bien-aimée en vue de la persuader de réciproquer les sentiments qu'il a pour elle et de l'admettre en sa compagnie. Ils développent abondamment cet aspect précis de l'intrigue comique en se concentrant sur le discours persuasif tenu par l'amant dans une telle situation.

Les personnages de l'élegie ne sont toutefois pas eux-mêmes désignés comme appartenant à un rang social spécifique. En effet, l'élegie est beaucoup moins réaliste que la comédie. L'univers comique était bien entendu idéalisé et présentait sans aucun doute des

scénarios qui étaient loin d'être courants dans la vie normale de l'époque ; toutefois les intrigues faisaient état de la situation sociale, financière et légale des personnages, puisque l'intrigue était basée sur les tensions entre les aspirations idéalistes de jeunes hommes libres et les obstacles sociaux auxquels ils devaient se heurter, en présentant les intérêts propres de chaque type de personnage comme étant fermement basés dans leur situation réelle. L'élégie, au contraire, en se concentrant surtout sur l'acte discursif de persuasion, tend à effacer toute trace d'indications à cet effet et tente de présenter les deux personnages principaux (le poète et la *puella*) comme indépendants de toute contrainte extérieure et mus dans leurs choix et aspirations par leurs inclinations sentimentales, leurs valeurs et leurs personnalités plutôt que toute autre force sociale qui pourrait jouer sur eux. Malgré ce silence, les pourtours de la situation comique ménandrienne sont bel et bien discernables derrière la structure globale de la situation élégiaque.

#### A) *Le poète amoureux*

Le personnage du poète narrateur, en premier lieu, partage de nombreuses caractéristiques avec le jeune protagoniste amoureux de la comédie nouvelle, de par son discours, ses désirs et ses traits de personnalité.

Tout d'abord, comme c'était le cas chez les jeunes Sostrate, Polémon, Moschion et Thrasonide, le poète élégiaque se dit possédé par le sentiment amoureux et se trouve dans un état mental de passivité et d'abandon. Il présente en effet l'amour comme une force extérieure qui agit sur lui contre son gré et le tient en esclavage<sup>43</sup> (*assuetum servitium*, Prop.

---

<sup>43</sup> L'image du *servitium amoris* est un thème phare de l'élégie. F. Copley (1947) et R.O.A.M. Lyne (1979) soutiennent que le motif a été inventé par les élégistes et plus particulièrement par

1.4.4 ; *mite servitium*, Prop. 2.20.20; *grave servitium*, Prop. 1.5.19 ; *servus amoris*, Prop. 2.13.36; *servire puellae*, Ov. Am. 2.17.1, Prop. 3.25.3; cf. Prop. 1.12.18; 2.20.20; 3.25.3; Tib. 2.3.80; 2.4.1-4; Ov. Am. 1.6.47; 1.7.1-4; Ars 2.215-32) : « Vénus elle-même m'a appris, en me liant les bras par un nœud magique non sans de nombreux coups de fouet » (*ipsa Venus magico religatum brachia nodo perdocuit multis non sine verberibus*, Tib. 1.8.5-6) ; « j'ai tenté tous les moyens par lesquels je pouvais faire fuir [l'Amour] : mais le dieu même me retient de tout côté » (*omnia sunt temptata mihi, quacumque fugari posset<sup>44</sup> : at ex omni me premit ipse deus*, Prop 3.21.5-6) ; « capturé, j'étais brûlé dans le cruel chaudron de Vénus ; vaincu, j'avais les mains liées derrière mon dos » (*correptus saevo Veneris torrebar aeno ; vinctus eram versas in mea terga manus*, Prop 3.24.13-4) ; « malheur à moi ! Cet enfant a des flèches précises : je brûle, et l'Amour règne sur mon cœur qui était libre » (*me miserum ! certas habuit puer ille sagittas : uror, et in vacuo pectore regnat Amor*, Ov. Am. 1.1.25-6). Qui plus est, le poète se plaint fréquemment que c'est sa *puella* elle-même qui le réduit en servitude: « seule, elle enchaîne des hommes qui sont sauvages dans leurs cœurs » (*illa feros animis alligat una viros*, Prop. 1.5.12); « te voilà étendu, tu te soumetts en suppliant aux lois d'une jeune fille et la première venue, récemment achetée, te commande déjà » (*ecce iaces supplexque venis ad iura puellae et tibi nunc quaevis imperat empta modo*, Prop. 1.9.3-4); « la jeune femme subjugué les jeunes hommes » (*iuvenes ... puella domet*, Prop. 1.9.6); « j'allais suppliant, le cou abaissé » (*demissis supplex cervicibus ibam*, Prop. 2.14.11);

---

Properce. Toutefois, tel que démontré plus haut, l'image était déjà bel et bien utilisée à des fins comiques chez Ménandre (*Dysk.* 44, 346-7, 413-7; *Sam.* 623-32 ; cf. *supra* p.4-5). Il est plus juste d'affirmer que ce thème inspiré de la tradition littéraire a été développé à son plein potentiel et de manière beaucoup plus étendue chez les élégistes, mais qu'il existait déjà à l'état d'ébauche dans les scénarios de la comédie nouvelle. Cf. également, à propos de ce motif, P. Veyne (1983) ch. 9, D. Kennedy (1993) ch.3, K. McCarthy (1998), E. Greene (2005).

<sup>44</sup> posset *Richards* : possit *codd.*



« personne ne sera libre, s'il veut aimer » (*nullus liber erit, si quis amare volet*, Prop. 2.23.24); « pourquoi t'étonnes-tu si une femme malmène ma vie et traîne un homme soumis sous ses lois » (*quid mirare, meam si versat femina vitam et trahit addictum sub sua iura virum*, Prop. 3.11.1-2); « Les liens d'une jolie fille me retiennent enchaîné » (*me retinent vinctum formosae vincla puellae*, Tib. 1.1.55).

Dans cet état de faiblesse et d'abandon, le poète narrateur – de façon encore plus récurrente et marquée que le personnage ménandrien typique – se consume en lamentations. Tibulle expose combien l'esclavage dans lequel il est tenu par l'amour le fait souffrir – il subit passivement la torture que les divinités ont planifiées pour lui (2.4.1-5):

*hic mihi servitium video dominamque paratam :  
iam mihi, libertas illa paterna, vale.  
servitium sed triste datur, teneorque catenis,  
et nunquam misero vincla remittit Amor  
et seu quid merui seu nil<sup>45</sup> peccavimus, urit.*

Ici je vois qu'un esclavage et une maîtresse ont été préparés pour moi : maintenant je te dis adieu, ancienne liberté paternelle. Mais il est sévère l'esclavage qui m'est infligé, je suis tenu enchaîné, et jamais Amour ne desserre mes liens, malheureux que je suis, et que j'aie mérité quelque chose ou que je n'aie commis aucune faute, il me brûle.

Le poète utilise fréquemment l'image des flèches lancées sur lui par le dieu Amour pour illustrer l'attaque dont il est victime et la faiblesse qui en résulte : « [...] n'est pas armée d'autant de flèches achéménides que le nombre de traits qu'Amour a fixé dans mon cœur » (*non tot Achaemeniis armatur tetrusca† sagitiis, spicula quot nostro pectore fixit Amor*, Prop. 2.13.1-2). Propertius développe ce thème en illustrant les effets des flèches du dieu sur sa personne : lui ayant enlevé toute faculté de raisonner (*sine sensu*, 3) et de

---

<sup>45</sup> nil *Heinsius* : quid *codd.*

mesurer ce qui lui est profitable (*magna perire bona*, 4), l'Amour le contrôle complètement et ne lui laisse qu'une ombre de lui-même (2.12.1-20) :

*quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,  
nonne putas miras hunc habuisse manus ?  
is primum vidit sine sensu vivere amantis  
et levibus curis magna perire bona.  
idem non frustra ventosas addidit alas,  
fecit et humano corde volare deum :  
scilicet alterna quoniam iactamur in unda  
nostraque non ullis permanet aura locis.  
et merito hamatis manus est armata sagittis  
et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet :  
ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem,  
nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.  
in me tela manent, manet et puerilis imago :  
sed certe pennas perdidit ille suas ;  
evolat heu<sup>46</sup> nostro quoniam de pectore nusquam,  
assiduusque meo sanguine bella gerit.  
quid tibi iucundum est siccis habitare medullis ?  
si pudor est, alio traice tela tua !  
intactos isto satius temptare veneno :  
non ego, sed tenuis vapulat umbra mea.*

Qui qu'il fut, celui qui peignit Amour comme un enfant, ne crois-tu pas qu'il avait des mains extraordinaires ? C'est lui le premier qui vit que les amants vivent sans bon sens et que de grands biens périssent pour de frivoles soucis. C'est de même avec raison qu'il lui ajouta des ailes légères, et fit voler le dieu dans le cœur humain : parce qu'évidemment nous sommes balancés dans des vagues alternantes et notre vent ne s'arrête en aucun lieu. Il fut également juste que sa main soit armée de flèches crochues et qu'un carquois Gnessien pende sur ses deux épaules : puisqu'il nous frappe, bien que protégés, avant que nous n'apercevions l'ennemi, et personne ne sort indemne de cette blessure. Dans mon cas les flèches demeurent, et son image d'enfant aussi : mais ce dernier a certainement perdu ses ailes, puisqu'hélas ! il ne s'envole jamais de ma poitrine et mène sans répit des guerres qui font couler mon sang. Quel plaisir prends-tu à occuper des entrailles desséchées ? Si tu as de la pudeur, lance tes flèches ailleurs ! Il vaut mieux attaquer de ce venin ceux qui sont intacts : ce n'est pas moi qui reçois cette raclée, mais une ombre mince de moi-même.

---

<sup>46</sup> heu Muret : e codd.

Dans ce contexte, l'Amour est fréquemment présenté comme un dieu cruel et sans pitié

(Tib. 2.6.15-8):

*acer Amor, fractas utinam, tua tela, sagittas,  
si licet, extinctas aspiciamque faces !  
tu miserum torques, tu me mihi dira precari  
cogis et insana mente nefanda loqui.*

Cruel Amour, puissé-je, si cela est permis, voir tes flèches, qui sont tes armes, brisées et tes torches éteintes ! Tu tourmentes un misérable, tu me contrains à souhaiter de terribles choses pour moi-même et à tenir des propos abominables d'un esprit déraisonnable.

La conséquence la plus notable de cette possession de l'amour est la perte de rationalité – un autre aspect qui était bien développé chez Ménandre : « tu ne pourras, malheureux, savoir qui tu es ni où tu es » (*nec poteris, qui sis aut ubi, nosse miser!*, Prop. 1.5.18); « il est certain que personne ne voit clair lorsqu'il est fou d'amour » (*scilicet insano nemo in amore videt*, Prop. 2.14.18). Une fois guéri de son sentiment amoureux, Propertius retrouve sa faculté de raisonner convenablement (3.24.17-19):

*nunc demum vasto fessi resipiscimus aestu,  
vulneraque ad sanum nunc coiere mea.  
Mens Bona, si qua dea es{t},<sup>47</sup> tua me in sacraria dono !*

Enfin maintenant je reviens à moi, fatigué par les flots désolés, et maintenant mes blessures se referment et guérissent. Saine Raison, si tu es une déesse, je m'offre à tes sanctuaires !

Bien qu'il soit terrassé par la cruauté du dieu, le poète se complaît dans sa passivité (*perire iuvat*, Prop. 1.4.12) et exprime son incapacité à vaincre ses passions malgré cette souffrance, ce qui confirme le pouvoir absolu du dieu qui possède sa raison et sa volonté (Ov. *Am.* 2.4.4-7):

*in mea nunc demens crimina fassus eo.  
odi, nec possum cupiens non esse, quod odi :*

---

<sup>47</sup> dea es (est ed. Brix.) Beroaldus, vett. ante 1600 : deo est codd. : adeo es coni. Housman

*heu quam, quae studeas ponere, ferre grave est !  
nam desunt vires ad me mihi iusque regendum.*

Maintenant que je les ai avouées, je retourne vers mes fautes comme un écervelé. Je hais, mais je ne peux cesser de désirer ce que je hais. Hélas, comme il est lourd de porter ce qu'on souhaiterait déposer ! Car je n'ai ni les forces ni le pouvoir de me gouverner moi-même.

En effet il associe ici l'amour à une sorte de folie (*demens*, 4 ; cf. Prop. 1.4.11, 1.5.3, *furor*; 2.14.18, *insanus*).

En plus de ses principaux traits de caractère, l'amant des poèmes élégiaques partage aussi sa situation amoureuse avec celle du personnage comique ménandrien : l'amant se positionne dans la situation de l'amant exclu (*neglectus amator*, Prop. 1.7.13 ; *miserus amans*, Prop. 1.16.45 ; *infelix amor*, Tib. 1.2.4). Le poète élégiaque présente cette condition d'amant rejeté, et la nécessité qui s'ensuit pour lui d'user de persuasion à son égard, comme continue : « nous, comme d'habitude, nous nous occupons de nos amours et cherchons quelque chose à utiliser contre une dure maîtresse » (*nos, ut consuemus, nostros agitamus amores atque aliquid duram quaerimus in dominam*, Prop. 1.7.5-6). Le paraclausithyron – la plainte nocturne de l'amant exclus à la porte de sa bien-aimée – est par conséquent un thème souvent exploité dans l'élégie<sup>48</sup> : Prop. 1.5.20, 1.10.16, 1.16, 2.9.41-2, 3.21.7, 4.8.48; Tib. 1.1.56, 1.2, 1.5.67-8, 2.3.73-4, 2.6.11-13; Ov. *Am.* 1.4.61-2, 1.6, 1.8.77-8, 1.9.7-8, 15-6, 19-20, 2.1.17, 2.12.3-4, 2.19.21-2, 37-42, 3.1.53-4, 3.11.9-14. Properce va même jusqu'à personnifier la porte comme témoin accoutumé des malheurs des jeunes amants (1.16.45-8) :

*haec ille et si quae miseri novistis amantes,  
et matutinis obstrepit alitibus.  
sic ego nunc dominae vitiis et semper amantis*

---

<sup>48</sup> Au sujet du paraclausithyron chez les élégistes romains, cf. F.O. Copley (1956), F. Cairns (1972), J.C. Yardley (1978), S.L. James (2003) 136-141.

*fletibus aeterna differor invidia.*

Il chante ces vers et ceux que vous, amants malheureux, connaissez, et en couvre le son des oiseaux du matin. C'est ainsi que je [la porte] suis maintenant dénigrée dans une éternelle malveillance par les vices d'une maîtresse et les pleurs continuels d'un amant.

Le poète attribue cette condition à la perfidie (*vitium*, 47) de sa maîtresse et insiste sur les souffrances morales que ce rejet lui fait subir : « Cette seule souffrance entre toutes est dure pour l'amant, lorsqu'il est rempli d'espoir et qu'elle lui dit subitement qu'elle ne viendra pas » (*hic unus dolor est ex omnibus acer amanti, speranti subito si qua venire negat*, Prop. 2.22b.45-6).

L'élégie présente ainsi l'amant presque toujours en situation d'échec amoureux et son narrateur adopte un ton plaintif devant sa situation d'amant exclu<sup>49</sup>. Dans la comédie nouvelle, les scénarios d'exclusion et d'échec amoureux étaient préconisés parce qu'ils mettent en opposition les désirs et aspirations de jeunes hommes et les réalités matérielles qui y font obstacles, l'enjeu qui se trouve au cœur des intrigues ménandriennes. Dans l'univers de l'élégie, ce scénario devient une nécessité générique : l'échec amoureux fournit la possibilité de persuasion, et c'est bien cet acte verbal de séduction qui constitue la matière première de l'élégie.<sup>50</sup> Autrement dit, si l'amant avait toujours du succès, il n'y aurait pas d'élégie, puisqu'il n'y aurait pas place à la persuasion. Properce affirme que c'est justement sa situation d'exclusion qui donne naissance à sa poésie (Prop. 2.25.1-3) :

*unica nata meo pulcherrima cura dolori,  
excludit quoniam sors mea saepe 'veni',  
ista meis fiet notissima forma libellis*

---

<sup>49</sup> J.C. McKeown (1987, 121) le souligne en ces termes: « futile lamentation at the beloved's locked door epitomises the wretchedness of the elegiac lover's way of life. »

<sup>50</sup> Je reprends ici la thèse de S.L. James (2003).

Seule femme née pour ma douleur, plus beau des tourments, parce que mon sort exclut souvent que tu m'invites, cette beauté sera la plus célèbre grâce à mes petits livres.

Ovide reprend cette idée lorsqu'il affirme, sur un ton plus marqué et quelque peu ironique, qu'un amour heureux ne lui serait d'aucun intérêt<sup>51</sup> (*Am.* 2.19.19-26;35-36) :

*tu quoque, quae nostros rapuisti nuper ocellos,  
saepe time insidias, saepe rogata nega,  
et sine me ante tuos proiectum in limine postis  
longa pruinosa frigora nocte pati.  
sic mihi durat amor longosque adolescit in annos :  
hoc iuvat, haec animi sunt alimenta mei ;  
pinguis amor nimiumque patens in taedia nobis  
vertitur et, stomacho dulcis ut esca, nocet.  
[...]  
quidlibet eveniat, nocet indulgentia nobis :  
quod sequitur, fugio, quod fugit, ipse sequor.*

Toi aussi, qui as naguère ravi mes yeux, crains souvent les embûches, repousse souvent mes prières et permets-moi d'endurer de longs froids devant ta porte, couché sur le seuil, dans la nuit glaciale. C'est ainsi que mon amour s'endurcit et croît pour de longues années : c'est ce qui me plaît, ce qui nourrit ma passion ; un amour confortable et trop facile se change pour moi en ennui et me fait mal comme un aliment sucré dans mon estomac. [...] Quoi qu'il arrive, la complaisance me déplaît : ce qui me poursuit, je le fuis, et ce qui me fuit, je le poursuis moi-même.

---

<sup>51</sup> L'allusion à la nécessité générique de l'exclusion qui se cache derrière le propos d'Ovide dans ce passage a échappé à certains commentateurs, qui limitent leur interprétation à la sphère purement sentimentale (J.C. McKeown (1987) *ad loc.*: « in this elegy, Ovid explores the commonplace that difficulties inflame passion »; R.O.A.M. Lyne (1980) 274 : « the basis of his argument is the proverbial idea of 'forbidden fruits' »). Ce n'est pas pour soutenir la propre passion amoureuse du poète que les difficultés amoureuses sont nécessaires, mais pour fournir de la matière au genre poétique qu'il pratique ; la courtisane se doit donc d'être récalcitrante, sans quoi l'élégie amoureuse n'a pas lieu d'être (*cf.* Prop. 3.8, où le poète supplie sa maîtresse de le traiter avec cruauté). J.C. McKeown se questionne par ailleurs sur la pertinence de placer le poème 19 en clôture du deuxième livre, et propose diverses hypothèses peu concluantes sur les intentions de l'auteur par ce choix. Or, à la lumière de cette analyse, il est tout à fait plausible qu'Ovide ait pu clore son livre par ce poème en guise de demande à sa maîtresse de continuer à l'exclure pour lui fournir des occasions de séduction, et ainsi du matériel pour un troisième livre d'élégies.

En somme, le poète narrateur de l'élégie latine partage les principaux traits de caractère du jeune héros comique – passivité, souffrance et irrationalité – ainsi que sa situation d'échec amoureux, et l'exclusion de l'amant est une nécessité fondamentale du genre élégiaque.

### B) *La puella*

Puisque l'élégie se concentre sur le discours du poète et s'articule d'un point de vue principalement masculin, nous possédons moins d'indications sur les désirs, traits de personnalité et propos de la *puella* à qui le poète s'adresse. À travers les différentes descriptions et paroles rapportées que le poète nous fournit occasionnellement à son sujet, il est toutefois possible de dresser un portrait général du personnage et de constater qu'elle partage de nombreuses caractéristiques avec l'ἑταίρα ménandrienne.

La question du statut social de Cynthie, Délie, Corinne et des autres maîtresses élégiaques a été longuement débattue dans la littérature moderne. Certains soutiennent qu'elles sont des *meretrices* appartenant au « demi-monde, »<sup>52</sup> d'autres qu'elles sont des femmes mariées.<sup>53</sup> Ce désaccord irrésolu est causé par l'ambiguïté qui émane des contradictions dans le portrait que l'élégie dresse de ses destinataires : d'une part, les poètes font clairement mention à plusieurs reprises de l'existence d'un mari<sup>54</sup> dans l'entourage de

---

<sup>52</sup> F.O. Copley (1956) 103, W.A. Camps (1961 vol1) 6, G. Luck (1974), L. Richardson (1977) 5, R.O.A.M. Lyne (1980) ch.1, G. Garbarino (1987) 181, D. Konstan (1994) 158, S.L. James (2003).

<sup>53</sup> G. Williams (1968) 525-42, S. Treggiari (1971), B. Rawson (1986) 29; selon R. Syme (1978, 200-3), elles seraient des femmes laissées veuves par les guerres civiles.

<sup>54</sup> Selon S.L. James (2003, 41-52), l'existence du *vir* n'implique pas nécessairement que la *puella* élégiaque soit une femme mariée, mais dénote plutôt un homme avec qui elle a une forme de contrat, quel qu'il soit. Cela pourrait être, par exemple, une relation de concubinage de longue durée : tout comme le *dives amator* fait office d'obstacle en vertu de son pouvoir financier sur la *puella*, le rôle du *vir* se limite alors à figurer comme obstacle entre les deux amants en vertu de certains droits qu'il possède sur elle dans le cadre d'une relation plus stable. Son argument se base

leur bien-aimée; d'autre part, les *puellae* élégiaques se comportent systématiquement davantage comme des courtisanes que comme des *matronae* respectables. Par exemple, elles réclament des présents à leurs amants, écoutent les conseils d'une courtisane retraitée au sujet de leur commerce amoureux,<sup>55</sup> jouissent d'une liberté de mouvement<sup>56</sup> et leurs *vir* tolèrent des conduites indécentes de leur part en public.<sup>57</sup>

Le premier problème qui ressort de ces contradictions est que pour dresser un portrait cohérent de la *puella* comme appartenant à l'une ou l'autre de ces catégories, il faut ignorer certains éléments présents dans le texte. Plutôt que de forcer la note d'un côté ou de l'autre, il semble alors plus à propos d'adopter une attitude bien exprimée par A.W. Allen (1950, 151) :

[Propertius] could even regard Cynthia in his elegies sometimes as a

---

sur l'idée que les élégistes sont peu intéressés à la question de statut social et de droits – ce qui explique d'ailleurs en partie que ces questions demeurent nébuleuses dans leurs poèmes – et que la terminologie légale et sociale du mariage était communément utilisée en latin pour décrire certains aspects des relations hétérosexuelles dans des contextes qui sont clairement marqués comme se situant en dehors de la sphère du mariage (cf. E.J. Kenney (1990) 170, P.J. Davis (1995) 184-5, B. Rawson (1974) 304), pour des raisons stylistiques ou en raison du vocabulaire latin limité.

Il est vrai que le terme *vir* comporte une certaine ambiguïté. Toutefois, les termes *coniunx* et *maritus* sont aussi utilisés pour désigner le mari dans l'élégie (*coniunx* : Tib. 1.2.41, 1.6.15, 33; Ov. *Am.* 3.4.37, 3.13.1. *maritus* : Prop. 3.13.15; Ov. *Am.* 1.9.25, 2.2.51, 3.4.27, 3.8.63. *vir* : Tib. 1.2.21, 1.6.8; Prop. 2.23.20, 3.14.24, 4.5.29; Ov. *Am.* 1.4.1, 2.12.3). Le terme *coniunx* fait toujours référence à un mari légal et *maritus* n'est utilisé pour désigner un amant que chez Hor. *Carm.* 2.5.16 (*TLL, ad loc.*). Qui plus est, il y a des passages où même le terme *vir* est utilisé clairement pour désigner un mari. Par exemple, Tib. 1.6 fait référence au *coniunx* de Délie à deux reprises (15, 33) et utilise également *vir* (8) pour nommer le même homme, qui est sans contredit un mari dans ce poème (cf. également Pl. *Bac.* 852 qui laisse clairement entendre que *vir* implique la notion du mariage). Certains éléments indiquent aussi que les *puellae* élégiaques étaient de statut social élevé (cf. par exemple Prop. 3.20.8, qui fait référence à un grand-père illustre) et Prop. 2.13.23-4 mentionne directement l'infidélité des femmes mariées : « cette race d'épouses est infidèle, ici aucune jeune femme n'est la fidèle Évadné ou la pieuse Pénélope » (*hoc genus infidum nuptarum, hic nulla puella nec fida Euadne nec pia Penelope*). Il s'ensuit de ces constatations que l'existence du mari doit être considérée plus littéralement que ce que S.L. James est prête à admettre. Des objections à la thèse de cette dernière sont similairement soulevées par A. Sharrock (2003) et M.R. Gale (2004).

<sup>55</sup> Prop. 4.5, Ov. *Am.* 1.8.

<sup>56</sup> Cf. par exemple Prop. 1.8, où Cynthia se prépare à partir en voyage avec un préteur d'Illyrie. Selon W. Stroh (1979, 331), une telle mobilité est impensable pour une épouse romaine de cette époque.

<sup>57</sup> Tib. 1.2.21-2, 1.6.17-20; Ov. *Am.* 1.4.



courtesan and sometimes as a woman of social position. Such contradictions cannot be resolved: they must be recognized, and the method of our interpretation must be adapted to the kind of poetry we are dealing with.<sup>58</sup>

Autrement dit, puisque force nous est de constater que la difficulté de la question provient en grande partie de la rareté des indications qui pourraient marquer ces personnages comme appartenant à un rang social spécifique, la réponse se trouve peut-être au cœur de cette difficulté : les élégistes restent délibérément vagues en ne cherchant pas à définir leurs interlocutrices féminines comme correspondant à une réalité spécifique – comme c'est d'ailleurs le cas pour le poète-narrateur lui-même – car leur poésie se concentre sur le discours rhétorique d'un homme envers une femme plutôt que sur d'autres obstacles de nature sociale ou juridique qui pourraient se dresser entre eux. Les détails sur la situation de la *puella* sont donc futiles, du moment que ce personnage sert sa fonction littéraire, c'est-à-dire de figurer comme interlocutrice du discours persuasif de l'amant.

En outre, la question elle-même de déterminer si la *puella* élégiaque est une *meretrix* ou une *matrona* est posée de manière trop stricte. Même dans la réalité, le statut social d'une femme n'était pas nécessairement facilement définissable et les alternatives ne devraient pas être conçues de manière trop étroite et opposée.<sup>59</sup> Il serait donc erroné de considérer que l'épouse romaine avait nécessairement des mœurs respectables et que la classe des courtisanes était nécessairement incompatible avec la première. La littérature nous fournit en effet des exemples<sup>60</sup> de femmes mariées de statut très élevé qui avaient des

---

<sup>58</sup> Cf. aussi à ce sujet D. Konstan (1994) 150-9.

<sup>59</sup> Cf. J. Griffin (1976) 103 : « There will also have been many women of less clear-cut status. »

<sup>60</sup> Si l'on en croit Ps.-Dém. 59.41, certaines femmes mariées à Athènes prenaient des amants et leur demandaient une rémunération à l'instar des courtisanes. On trouve des récits semblables dans un contexte romain également : Juv. 1.55s; Ulp. *Dig.* 48.5.2.2, 30.3-4; Ps.-Quint. *Decl.* 325; Hor. *Serm.* 2.5.75ss, Cic. *Ad Fam.* 7.24.1. En outre, de nombreux autres auteurs, comme Suétone, Tite-Live et Cicéron, décrivent des comportements peu respectables chez des femmes mariées appartenant à la

standards pouvant facilement s'apparenter à ceux de la courtisane grecque élégante et éduquée, un stéréotype véhiculé entre autres par le biais de la comédie nouvelle et qui avait sans doute frappé l'imaginaire collectif. Par conséquent, le portrait le plus juste que l'on peut dresser de la *puella* élégiaque, sans contredire le texte, est celui d'une épouse libertine appartenant à une haute société aux mœurs légères,<sup>61</sup> dont la figure a également subi des influences d'ordre littéraire dont la courtisane de la comédie nouvelle fait partie.

Ce qui demeure le plus important dans le cadre de cette étude est de constater les constantes similarités entre la *puella* élégiaque et l'ἑταῖρα de la comédie nouvelle. Elle est non seulement directement comparée à des courtisanes grecques célèbres par Propertius et Ovide,<sup>62</sup> mais elle comporte de nombreuses caractéristiques du personnage comique. En effet, la *puella* élégiaque est une femme élégante et aisée, qui retourne parfois – mais pas systématiquement – les sentiments que le poète éprouve pour elle. Elle est aussi une femme éduquée (*docta puella*, Prop. 1.7.11, 2.3a, 2.11.6, 2.13.11-2) qui a du goût et la capacité d'apprécier la poésie. Comme la Thaïs que l'on connaît par Térence, elle a assez de moyens financiers pour pouvoir se permettre de refuser certains amants, et exerce donc sa propre discrétion dans son choix de partenaire ; elle peut parfois tout de même être dans une situation où l'attrait de certains avantages (financiers ou sociaux, comme c'est le cas chez Thaïs) la poussent à devoir fréquenter plusieurs amants à la fois, puisqu'elle ne jouit pas d'une sécurité financière ou du statut social d'une femme mariée, par exemple. En effet, le

---

haute société. « Courtisane » et « matrone » ne s'excluent donc pas.

<sup>61</sup> Quelle que soit l'étendue de cette classe de femmes dans la réalité de l'époque des auteurs, la possibilité de leur existence est clairement mentionnée chez plusieurs auteurs et à tout le moins imaginée par les élégistes. Qui plus est, la *puella* élégiaque ne correspond pas nécessairement de manière exacte à un type de femme réel, puisque le personnage a été nourri par plusieurs sources littéraires précédentes.

<sup>62</sup> Prop. 2.6.1-5 ; Ov. *Am.* 1.5.11-2.

poète évoque fréquemment la possibilité qu'il y ait un ou plusieurs autres hommes dans sa vie, et ces rivaux sont souvent représentés comme un obstacle aux chances du narrateur. En raison de son statut social précaire, la *puella* demande fréquemment des cadeaux et des biens de luxe à son amant en échange de son admission en sa compagnie. Elle semble le plus souvent diriger sa propre maison, ou encore parfois demeurer chez un mari. La question du mariage entre le poète et sa bien-aimée, quant à elle, est complètement écartée de l'intrigue élégiaque.

À la question épineuse du statut social de la *puella* élégiaque s'en ajoute une seconde : certains commentateurs croient que Cynthia, Délie et Corinne étaient des noms fictifs pour désigner des femmes ayant réellement existé dans la vie des élégistes,<sup>63</sup> alors que d'autres soutiennent en revanche par des arguments difficilement réfutables que ces personnages féminins sont de pures fictions.<sup>64</sup> Il a pourtant été démontré qu'il est inutile de chercher chez les élégistes du « réalisme » ou de la « sincérité ».<sup>65</sup> Il s'agit en effet d'un genre littéraire profondément auto-référentiel : les élégistes font constamment allusion aux auteurs précédents, dont ils reprennent les thèmes et les motifs, et aux conventions à l'intérieur desquels ils créent leur art : « Elogy is poetry about poetry and so, as many scholars argue, the poets' love affairs are a means for writing about writing : the mistress, in

---

<sup>63</sup> J.C. Julhe (2004) 172-4. La seule indication en faveur de la réalité de ces maîtresses provient d'Apulée (*Apol.* 10) qui identifie les vrais noms de Lesbie, Cynthia et Délie ; son témoignage est cependant remis en doute par plusieurs. Cf. M. Wyke (2002) 30 : « Perhaps Apuleius' identification of Cynthia with a Hostia is suspect, since it forms part of a theatrical self-defence and should be read in the light of a long-standing interest in biographical speculation. »

<sup>64</sup> S. Lilja (1978) 26, P. Veyne (1983), P. Galand-Hallyn (1991) 336, M. Wyke (2002) 30, H. Valladares (2005) 206, D. Kennedy (1993) ch.5. Le constat que le but des œuvres élégiaques n'est pas autobiographique mais littéraire est à la base de la plupart des arguments en défaveur de l'utilité de chercher la révélation de vraies maîtresses historiques derrière les noms de Cynthia, Délie et Corinne.

<sup>65</sup> Cf. à ce sujet A.W. Allen (1950), P. Veyne (1983) 78.

this case, being nothing more than text.<sup>66</sup> »

Il est plus juste de considérer ces personnages comme le fruit d'une tradition littéraire remontant à la comédie nouvelle et ayant donc ses racines dans la société athénienne de l'époque de Ménandre, sans pour autant refuser à ces personnages fictifs toute inspiration ou contrepartie dans la société de l'époque de leurs auteurs. L'élégie romaine donne une forme personnelle à une situation typique, qu'elle provienne de l'expérience ou d'une tradition littéraire.<sup>67</sup> Il suffit, pour le présent propos, de constater que la *puella* élégiaque, bien qu'elle soit une fiction poétique et que son statut social soit ambigu et parfois contradictoire, s'apparente au personnage de la comédie nouvelle qui appartient au rang social de courtisane indépendante.

## 6. La nature persuasive de l'élégie

Dans la comédie, le personnage du jeune amant tirait son aspect comique surtout du contraste entre sa vision idéaliste et la réalité de sa situation, et de la contradiction entre ses valeurs sentimentales et celles de personnages plus terre à terre comme la figure paternelle. Or, le scénario élégiaque supprime ce personnage paternel : dans l'univers de l'élégie, le poète est indépendant et libre de toute contrainte liée à la *patria potestas*, à la différence des amants de la comédie nouvelle. Le même constat s'applique à la *puella*, comme le souligne D. Konstan (1994, 155) : « to introduce a father or other male guardian would immediately abolish the mood of flirtation and amour, and raise the prospect of a

---

<sup>66</sup> H. Valladares (2005) 206-7.

<sup>67</sup> A.W. Allen (1950) 157; cf. Prop. 1.7.13-4,21 et Ov. Am. 2.1.5.5-104, où les poètes dont référence à leur auditoire de jeunes gens qui vivent les mêmes passions, suggérant l'universalité de l'expérience amoureuse décrite dans leurs poèmes.

legitimate union, to be negotiated by the lover with the male head of his mistress's household. [... It would also] compromise the independence of the elegiac mistress whom the poets chose to imagine as free to bestow or withhold her love.» En fait, cette indépendance vis-à-vis de toute contrainte extérieure est une autre nécessité du genre élégiaque : sans elle, la pertinence de l'usage de rhétorique sentimentale de la part de l'amant à l'endroit de sa bien-aimée, qui constitue la matière première de l'élégie, serait grandement diminuée.<sup>68</sup> L'élégie efface donc de son intrigue les autres personnages<sup>69</sup> qui font entrave aux protagonistes de la comédie nouvelle et qui incarnent les réalités matérielles et sociales auxquels ces personnages se heurtent. La question du mariage, ou toute autre préoccupation légale, est complètement en dehors du propos élégiaque et n'a donc aucune pertinence, puisque l'élégie ne s'intéresse qu'à la rhétorique de séduction, et tout autre élément qui s'y rajoute est en fait instrumental à cette perspective de persuasion. Il s'agit donc d'une nécessité générique que cette question ne soit pas soulevée.

Non seulement la poésie élégiaque reprend un aspect bien précis du scénario comique, celui de la quête d'un jeune homme pour obtenir l'amour d'une *ἑταίρα*, mais elle se concentre également sur une seule des stratégies employées par le personnage comique, celui de la persuasion par le discours – d'où la nature rhétorique transparente du genre élégiaque. Plutôt que de recourir à d'autres stratégies pour séduire sa maîtresse, comme lui

---

<sup>68</sup> Cette idée sert de base à l'ouvrage de S.L. James (2003).

<sup>69</sup> Les élégistes ne conservent que deux autres personnages typiques de la comédie nouvelle : le *dives amator* (souvent un soldat mercenaire, qui fait office de rival) et la *lena*, mais ce sont des personnages qui incarnent justement des éléments essentiels à leur matière rhétorique, puisqu'ils se présentent tous deux comme des obstacles auxquels le poète doit faire face dans sa quête amoureuse. Au sujet de la *lena* élégiaque, cf. S. Myers (1996), S.L. James (2003) 41-48. Au sujet de la disparition du *leno* dans l'élégie, cf. J. Griffin (1985) 114-5.

offrir des cadeaux ou tenter d'utiliser la violence<sup>70</sup> – des avenues qui étaient parfois préconisées dans les scénarios comiques, – le poète choisit systématiquement le camp de la persuasion par un discours argumenté. Le médium choisi pour livrer ses arguments est sa poésie : le poète fait quelques fois référence au fait que ses poèmes sont livrés à sa bien-aimée sur des tablettes pour qu'elles les lisent (« prend ces tablettes gravées, apporte-les le matin à ma maîtresse et applique-toi à repousser les délais qui te font obstacle » *accipe et ad dominam peraratas mane tabellas perfer et obstantes sedula pelle moras*, *Ov. Am.* 1.11.7-8) et parfois envoyés par l'entremise d'une servante, comme en témoigne ce passage d'Ovide dans lequel l'Élégie prend la parole (*Am.* 3.1.53-60):

---

<sup>70</sup> L'éthique amoureuse de l'élegie condamne l'utilisation de la violence comme moyen de persuasion : « je ne voudrais pas te frapper, mais si une telle folie me venait, je préférerais ne pas avoir eu de mains » (*non ego te pulsare velim, sed, venerit iste si furor, optarim non habuisse manus*, *Tib.* 1.6.73-4). Le même thème apparaît également chez *Tib.* 1.10.59-66 et *Ov. Am.* 1.7. Properce rassure Cynthia qu'il n'usera jamais de violence contre elle, mais menace plutôt, en exaltant le pouvoir de sa poésie, de la punir par ses vers (*Prop.* 2.5.21-30):

*nec tibi periuro scindam de corpore vestis,  
nec mea praeclusas fregerit ira fores,  
nec tibi conexos iratus carpere crinis,  
nec duris ausim laedere pollicibus.  
rusticus haec aliquis tam turpia proelia quaerat,  
cuius non hederæ circumiere caput.  
scribam igitur, quod non umquam tua deleat aetas :  
'Cynthia, forma potens : Cynthia, verba levis.'  
crede mihi, quamvis contemnas murmura famæ,  
hic tibi pallori, Cynthia, versus erit.*

Je ne déchirerais pas tes vêtements de ton corps perfide, ma colère ne fracasserait pas tes portes verrouillées, je n'oserais ni arracher, dans ma colère, tes cheveux attachés, ni te blesser avec mes pouces durs. Que quelque rustre cherche ces combats si honteux, lui dont la tête n'est pas entourée de lierre. J'écrirai donc ce vers, pour que ton âge jamais ne l'efface : « Cynthia est une puissante beauté, mais Cynthia est légère dans ses paroles. » Crois-moi, même si tu méprises les rumeurs de la renommée, ce vers, Cynthia, te fera pâler.

La violence est réservée aux hommes peu raffinés (*rusticus*, 25) qui ne pratiquent pas la poésie (*cuius non hederæ circumiere caput*, 26) ; les armes du poète élégiaque, en revanche, ne sont pas physiques, mais verbales.

*vel quotiens foribus duris incisa pependi  
non verita a populo praetereunte legi !  
quin ego me memini, dum custos saevus abiret,  
ancillae missam delituisse sinu.  
quid, cum me munus natali mittis, at illa  
rumpit et adposita barbara mergit aqua ?  
prima tuae movi felicia semina mentis ;  
munus habes, quod te iam petit ista, meum.*

Combien de fois ai-je été gravée et suspendue à des portes cruelles, sans trembler d'être lue par les gens qui passent devant ! Bien plus, je me souviens d'avoir été envoyée et que, jusqu'à ce que le sévère gardien s'en aille, on me cacha dans la poitrine d'une servante. Pourquoi, lorsque tu m'envoies comme cadeau d'anniversaire, la barbare me déchire-t-elle pourtant et me plonge-t-elle dans l'eau qui était auprès d'elle ? J'ai fait naître la première germe féconds de ton talent ; ce cadeau que tu as, que celle-ci te demande maintenant, est le mien.

Le vocabulaire utilisé par les poètes pour désigner leurs propres vers révèle lui-même d'emblée la nature persuasive de leur poésie. Le terme le plus fréquemment utilisé est *blanditiae* (« flatterie » ou « caresse »), qui connote l'acte de séduction : Prop. 1.16.16; Tib. 1.1.72, 1.4.71, 1.9.77, 2.4.19; Ov. *Am.* 1.4.67, 2.1.21, 3.1.46; *blandire*, Ov. *Am.* 1.6.5, *Ars* 2.527; *blandum carmen*, Prop. 1.8.40).<sup>71</sup> Les élégistes parlent également de leur poésie comme des *preces* – un terme qui connote l'appel à la pitié – (Prop. 1.1.16, 1.8.28), *verba rogandi* (Prop. 3.14.31), *doli* (Tib. 1.4.82); *at tu finge elegos, fallax opus* (Prop. 4.1.135). L'outil de séduction du poète se trouve donc dans sa poésie, dont le but est clairement de lui procurer, par la persuasion, l'accès à la destinataire de sa poésie, l'objet de son amour (Ov. *Am.* 2.1.21-2; 27-8; 33-4):

*blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi :  
mollierunt duras lenia verba fores.  
[...]*

<sup>71</sup> Cf. D. Dutsch (2008) 75-80, qui analyse les connotations féminines associées au terme *blandus* dans la comédie romaine et note un inversement des rôles, où l'amant utilise le discours féminin des *blanditiae* pour tenter d'obtenir des services gratuits d'une courtisane, un effort qui se révèle presque toujours futile.

*carminibus cessere fores, insertaque posti,  
quamvis robur erat, carmine victa sera est.*

[...]

*at facie<sup>72</sup> tenerae laudata saepe puellae  
ad vatem, pretium carminis, ipsa venit.*

J'ai repris mes flatteries et mes doux vers élégiaques, qui sont mes armes : les mots tendres ont assoupli les portes rigides. [...] Les portes ont cédé aux vers, et le verrou inséré dans le jambage a été vaincu par le chant, même s'il était fait de chêne dur. [...] Mais lorsque la beauté d'une tendre jeune fille est souvent louée, elle se donne elle-même au poète, le prix qu'il mérite pour son chant.

La poésie a donc un puissant pouvoir de persuasion (Prop. 1.10.15-18):

*possum ego diversos iterum conjungere amantis  
et dominae tardas possum aperire fores ;  
et possum alterius curas sanare recentis,  
nec levis in verbis est medicina meis.*

Je peux unir à nouveau des amants séparés et je peux ouvrir les lourdes portes d'une maîtresse ; je peux aussi guérir les peines récentes d'un autre et il y a dans mes vers une médecine qui n'est pas faible.

Le poète développe aussi cet aspect en une affirmation esthétique. En effet, l'outil de persuasion approprié qui saura vaincre le cœur d'une *puella* n'est pas n'importe quelle sorte de poésie, mais celle du genre élégiaque qu'ils pratiquent. L'Élégie se dit plus efficace en matière d'amour que la tragédie : « cette porte que tu ne pourras ouvrir avec ta sévère tragédie est détendue par mes flatteries » (*quam tu non poteris duro reserare cothurno, haec est blanditiis ianua laxa meis*, Ov. Am. 3.1.45-6). Properce affirme que le but de son art humble est précisément de persuader Cynthia (Prop. 2.13.3-7) :

*hic me tam gracilis vetuit contemnere Musas,  
iussit et Ascraeum sic habitare nemus,  
non ut Pieriae quercus mea verba sequantur,  
aut possim Ismaria ducere valle feras,  
sed magis ut nostro stupefiat Cynthia versu.*

---

<sup>72</sup> facie Heinsius : facies codd.



L'Amour ne me permet pas de mépriser des Muses si légères et m'ordonne d'habiter ainsi le bois d'Ascra, non pour que les chênes de Piérie suivent mes paroles ou pour que je puisse mener les bêtes sauvages dans la vallée de l'Ismare, mais plutôt pour que Cynthie soit paralysée par ma poésie.

De plus, après avoir affirmé le pouvoir de l'Élégie sur sa bien-aimée, il la met en contraste avec l'inutilité, en matière d'amour, de d'autres types de poésie plus sérieux (Prop. 1.9.9-14) :

*quid tibi nunc misero prodest grave dicere carmen  
aut Amphioniae moenia flere lyrae ?  
Plus in amore valet Mimnermi versus Homero :  
carmina mansuetus lenia quaerit Amor.  
i quaeso et tristis istos compone libellos,  
et cane quod quaevis nosse puella velit !*

Quelle est maintenant l'utilité pour toi, misérable, de réciter un chant sérieux ou de pleurer les murailles de la lyre d'Amphion ? Le vers de Mimnerme, en matière d'amour, vaut plus que celui d'Homère : le calme Amour demande de doux chants. Va, je t'en prie, dépose ces tristes petits livres et chante ce que n'importe quelle jeune femme voudrait savoir !

Comme c'est le cas dans ce passage, les élégistes utilisent fréquemment des termes qui connotent l'utilité (*prodest*, 9; Tib. 2.4.13,15,20), ce qui démontre que cette poésie a un but pratique.<sup>73</sup> Si cette poésie est instrumentale, quel est donc le but précis recherché par le narrateur ? Tibulle exprime clairement ce dessein: « c'est un accès facile à ma maîtresse que je cherche à obtenir par mes poèmes » (*ad dominam faciles aditus per carmina quaero*, Tib. 2.4.19), c'est-à-dire qu'il cherche à être admis auprès de sa *puella* en échange de poésie plutôt que de cadeaux. Pour en convaincre sa maîtresse, le poète affirme entre autres que la poésie vaut plus que l'argent car elle est plus durable (Ov. *Am.* 1.10.59-62):

---

<sup>73</sup> R. Maltby (2002) 421 : « in ancient times poetry was supposed to be functional (*utile*) as well as aesthetically pleasing. Epic and didactic, the 'serious' genres referred to in [Tib. 2.4.]16-18, had a clear moral or philosophical purpose ; one of the ways in which elegiac poets could meet (semi-seriously) the criticism that their own verse served no useful purpose was to claim that it could help in gaining a mistress' affection. »

*est quoque carminibus meritas celebrare puellas  
dos mea : quam volui, nota fit arte mea.  
scindentur vestes, gemmae frangentur et aurum ;  
carmina quam tribuent, fama perennis erit.*

Mon cadeau est aussi d'honorer par mes chants les jeunes femmes qui me méritent : celle que j'ai choisie deviendra célèbre par mon art. Les vêtements seront déchirés, les pierres précieuses et l'or seront brisés ; mais la gloire que mes chants accordent sera éternelle.

Dans le monde idéal des élégistes, la poésie est victorieuse (*vitrices tabellas*, Ov. Am. 1.11.25) et l'emporte sur l'argent : « car lorsqu'elle récite mes vers, elle dit qu'elle déteste les riches : aucune jeune femme n'honore aussi pieusement la poésie » (*nam mea cum recitat, dicit se odisse beatos : carmina tam sancte nulla puella colit*, Prop. 2.26.25-6). Le poète se targue donc de pouvoir, par son talent seul, l'emporter sur un rival plus offrant (Prop. 1.8.37-40) :

*quamvis magna daret, quamvis maiora daturus,  
non tamen illa meos fugit avara sinus.  
hanc ego non auro, non Indis flectere conchis,  
sed potui blandi carminis obsequio.*

Même s'il offrait de grandes choses, même s'il en promettait de plus grandes, elle n'a pourtant pas fui mes bras comme une avare. Moi, ce n'est pas avec de l'or ou des coquilles de l'Inde que j'ai été capable de la fléchir, mais par la flatterie de mon tendre chant.

Tibulle, quand à lui, entrevoit le but utilitaire de l'élégie sous un autre angle beaucoup moins optimiste. Il dénonce que la réalité ne corresponde pas à l'idéal selon lequel ses vers seraient vainqueurs sur une femme qui apprécie la poésie à sa juste valeur. Tout en reconnaissant que le but de sa poésie est de persuader sa bien-aimée, il déplore le fait que l'argent l'emporte sur la poésie et que ses tentatives de persuasion sont inefficaces (2.4.13-20) :

*nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo :  
illa cava pretium flagitat usque manu.*

*ite procul, Musae, si non prodestis amanti :  
 non ego vos, ut sint bella canenda, colo,  
 nec refero solisque vias nec qualis, ubi orbem  
 complevit, versis Luna recurrit equis.  
 ad dominam faciles aditus per carmina quaero :  
 ite procul, Musae, si nihil ista valent.*

Ni les vers élégiaques ni Apollon, autorité de la poésie, ne sont utiles : elle réclame sans cesse de l'argent avec sa main creuse. Loin de moi, Muses, si vous n'êtes pas profitables à l'amant : je ne vous honore pas pour que les guerres puissent être chantées, et je ne rapporte pas le tracé du soleil ni dans quel état la Lune retourne ses chevaux et revient lorsqu'elle a complété son orbite. C'est un accès facile à ma maîtresse que je cherche à obtenir par mes poèmes : loin de moi, Muses, si ceux-ci n'ont aucun pouvoir.

Tibulle n'a aucun intérêt à produire de la poésie épique ou didactique, il veut plutôt que les Muses l'inspirent à écrire une poésie légère qui lui sera pertinente et utile en tant qu'amant, c'est-à-dire un type de poésie qui lui permette d'être admis auprès de sa maîtresse. Le poète dénonce toutefois l'inutilité de la poésie en raison du plus grand attrait du profit : « hélas ! nous chantons en vain, la porte ne s'ouvre pas vaincue par les mots, mais il faut y frapper la main pleine » (*heu canimus frustra, nec verbis victa fatiscit<sup>74</sup> ianua, sed plena est percutienda manu*, Tib. 1.5.67-8). Il déplore cette situation et l'associe à une déchéance temporelle (Tib. 1.4.57-62,71-2,82) :

*heu male nunc artes miseras haec saecula tractant :  
 iam tener assuevit munera velle puer.  
 at tibi,<sup>75</sup> qui Venerem docuisti vendere primus,  
 quisquis es, infelix urgeat ossa lapis.  
 Pieridas, pueri, doctos et amate poetas,  
 aurea nec superent munera Pieridas.  
 [...]  
 blanditiis vult esse locum Venus : illa<sup>76</sup> querelis  
 supplicibus, miseris fletibus<sup>77</sup> illa favet.  
 [...]*

<sup>74</sup> fatiscit Statius 'e vetere cod. Sfortiae' : patescit codd.

<sup>75</sup> at tibi exc. Pocchi et Petrei : at tua cod. Brixianus Quirin. A. VII.7, s. XV : iam tu rell.

<sup>76</sup> illa Heyne : ipsa codd.

<sup>77</sup> fletibus ed. pr. mai. a. 1472, Statius : flentibus codd.

*deficiunt artes deficiuntque doli.*

Hélas ces siècles traitent mal désormais les misérables arts : désormais le jeune garçon a pris l'habitude de vouloir des présents. Mais toi, qui que tu sois, qui le premier enseignas à vendre l'Amour, que la pierre funeste presse tes ossements. Aimez les Piérides, garçons, et les doctes poètes, et que les présents dorés ne l'emportent pas sur les Piérides. [...] Vénus veut qu'il y ait une place pour les flatteries : elle est favorable aux plaintes suppliantes et aux lamentations misérables. [...] Les arts et les ruses font défaut.

En effet, les élégistes font l'éloge d'une lointaine époque où la vie était plus simple, exempte de luxe, et où l'amour n'était pas une marchandise achetable. Ovide déplore dans ce passage l'inefficacité de la poésie à son époque où l'argent possède tous les pouvoirs<sup>78</sup> (Ov. *Am.* 3.8.1-10) :

---

<sup>78</sup> Cf. *Ars* 2.273-86, où la *docta puella* du vers 281 correspond à la maîtresse élégiaque idéale :

quid tibi praecipiam teneros quoque mittere versus ?  
ei mihi, non multum carmen honoris habet.  
carmina laudantur sed munera magna petuntur :  
dummodo sit dives, barbarus ipse\* placet.  
aurae sunt vere nunc saecula : plurimus auro  
venit honos, auro conciliatur amor.  
ipse licet venias Musis comitatus, Homere,  
si nihil attuleris, ibis, Homere, foras.  
sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae;  
altera non doctae turba, sed esse volunt.  
utraque laudetur per carmina; carmina lector  
commendet dulci qualiacumque sono.  
his ergo aut illis vigilatum carmen in ipsas  
forsitan exigui muneris instar erit.

\*ipse : *Heinsius ex Argentinensi iam deperdito* : ille *codd.*

Devrais-je te conseiller d'envoyer aussi de tendre vers ? Hélas pour moi ! la poésie ne récolte pas beaucoup d'honneur. Les poèmes sont loués mais de grands cadeaux sont réclamés. Pourvu qu'il soit riche, même le barbare plaît. Notre époque est vraiment un âge d'or : la plupart des honneurs viennent avec l'or, l'amour est procuré par l'or. Tu pourrais venir toi-même, Homère, accompagné des Muses, mais si tu n'apportes rien, Homère, tu prendras la porte. Il y a tout de même aussi des jeunes femmes cultivées, une foule rarissime; l'autre masse n'est pas cultivée, mais voudrait l'être. Que les deux groupes soient loués par tes chants; que le lecteur fasse valoir ces vers, quelle que soit leur qualité, par une douce sonorité.

*et quisquam ingenuas etiam nunc suspicit artes  
aut tenerum dotes carmen habere putat ?  
ingenium quondam fuerat pretiosius auro,  
at nunc barbaria est grandis habere nihil.  
cum pulchre dominae nostri placuere libelli,  
quo licuit libris, non licet ire mihi ;  
cum bene laudavit, laudato ianua clausa est :  
turpiter huc illuc ingeniosus eo.  
ecce recens dives parto per vulnera censu  
praefertur nobis sanguine pastus eques.*

Et qui admire encore aujourd'hui les arts libéraux ou estime qu'un tendre chant a un prix? Jadis le talent valait plus cher que l'or, mais maintenant il est barbare de ne rien posséder en abondance. Bien que mes petits livres plurent à merveille à ma maîtresse, il ne m'est pas permis d'entrer là où mes livres sont admis ; alors qu'elle m'a bien loué, une fois les éloges faites la porte est m'est fermée : j'erre honteusement ici et là, malgré mon talent. Voilà qu'un nouveau riche, un chevalier nourri de sang à la fortune acquise par ses blessures, nous est préféré.

Les élégistes considèrent en effet cette décadence comme un résultat de la sophistication de leur époque où la vie urbaine très raffinée et luxueuse a rendu les femmes toujours avides de plus de richesses (Prop. 3.13.1-4) :

*quaeritis, unde avidis nox sit pretiosa puellis  
et Venere{m}<sup>79</sup> exhaustae damna querantur opes.  
certa quidem tantis causa et manifesta ruinis :  
luxuriae nimium libera facta via est.*

Vous demandez pourquoi coûte cher une nuit avec des jeunes femmes avares et pourquoi nos richesses épuisées par Vénus se plaignent de leurs pertes. La cause de si grande ruines est pourtant certaine et manifeste : on a rendu la route trop ouverte au luxe.

L'arrivée des biens de luxe à Rome a donc eu pour conséquence de corrompre l'amour véritable (Tib. 2.4.27-32) :

*O pereat, quicumque legit viridesque smaragdos*

---

Pour les unes et les autres, un chant composé pour elles dans les veilles aura peut-être la valeur d'un petit cadeau.

<sup>79</sup> Venere vett., Pucci : venerem codd.

*et niveam Tyrio murice tingit ovem.  
addit<sup>80</sup> avaritiae causas et Coa puellis  
vestis et e rubro lucida concha mari.  
haec fecere malas : hinc clavim ianua sensit  
et coepit custos liminis esse canis.*

Ah ! Qu'il péricule, celui qui cueille des vertes émeraudes et teint la laine blanche avec du pourpre de Tyr. Le vêtement de Cos et le brillant coquillage de la mer rouge fournissent aux jeunes femmes les causes de l'avarice. Ces choses les ont rendues mauvaises : dès lors la porte sentit la clé et le chien commença à servir de gardien du seuil.

Les élégistes décrivent donc leur époque comme un âge de fer : « ce n'est pas Vénus, mais le profit que les siècles de fer honorent » (*ferrea non Venerem, sed praedam, saecula laudant*, Tib. 2.3.35). L'argent a en fait corrompu la société en général et a fait disparaître les droites valeurs (Prop. 3.13.47-50) :

*at nunc desertis cessant sacraria lucis :  
aurum omnes victa iam pietate colunt.  
auro pulsa fides, auro venalia iura,  
aurum lex sequitur, mox sine lege pudor.*

Mais aujourd'hui les sanctuaires chôment dans les bois déserts : maintenant que la piété a été vaincue, tous vénèrent l'or. La foi a été chassée par l'or, la justice est vendue par l'or, la loi suit l'or, et bientôt ce sera la pudeur qui n'a pas de loi.

En outre, le passé est souvent décrit comme plus rustique, ce qui laisse également place à l'idéalisation de la campagne comme un endroit plus moralement acceptable et plus propice à l'amour (Tib. 2.3.1-4) :

*rura meam, Cornute, tenent villaeque puellam :  
ferreus est, heu heu, quisquis in urbe manet.  
ipsa Venus laetos iam nunc migravit in agros,  
verbaque aratoris rustica discit Amor.*

---

<sup>80</sup> addit *Postgate* : praebet *Florilegium Gallicum* : hic dat *codd.* : hinc dat *coni. Guelferbytanus Gud.*  
392 : sic dat *coni. Heinsius*

Les campagnes et les villas, Cornutus, retiennent ma maîtresse : il et de fer, hélas, celui qui reste à la ville. Vénus elle-même a désormais migré vers les gais champs et Amour apprend les mots rustiques du laboureur.

Le luxe exorbitant réclamé par les courtisanes citadines s'oppose donc au style de vie simple et frugal de cette campagne idéalisée, où le prix de l'amour n'est pas démesuré (Prop. 2.34.67-71) :

*tu canis umbrosi subter pineta Galaesi  
Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus,  
utque decem possint corrumpere mala puellas  
missus et impressis haedus ab uberibus.  
felix, qui vilis pomis mercaris amores !*

Toi, tu chantes, sous la forêt de pins du Galèse ombragé, Thyrsis et Daphnis avec des pipeaux usés, comment dix pommes et un chevreau arraché des mamelles qu'il pressait purent corrompre leurs bien-aimées. Heureux, toi qui achètes tes amours à bas prix avec des fruits!

De plus, l'absence de luxe fait de la campagne un lieu où l'amour est plus pur et où les présents symboliques et la poésie (*blanditiae*, 33) sont véritablement efficaces pour séduire une jeune femme (Prop. 3.13.25-34) :

*felix agrestum quondam pacata iuventus,  
divitiae quorum messis et arbor erant !  
illis munus erant decussa Cydonia ramo  
et dare puniceis plena canistra rubis,  
nunc violas tondere manu, nunc mixta referre  
lilia vimineos<sup>81</sup> lucida per calathos,  
et portare suis vestitas frondibus uvas  
aut variam plumae versicoloris avem.  
his tum blanditiis furtiva per antra puellae  
oscula silvicolis empta dedere viris.*

Heureuse jeunesse paisible des paysans d'autrefois, dont la moisson et l'arbre étaient la richesse ! C'était pour eux un cadeau de donner des coings secoués de leur branche et des paniers remplis de mûres pourpres, tantôt de couper des violettes à la main, tantôt de rapporter des lis brillants mêlés aux corbeilles d'osier, et de porter des raisins vêtus de leur feuillage ou un oiseau tacheté au plumage multicolore. Alors les jeunes femmes, dans les

---

<sup>81</sup> vimineos *Fruter, Palmier, Heinsius* : virgineos *codd.* : virgatos *vett.*

cavernes, donnaient des baisers furtifs achetés par ces flatteries aux hommes qui habitaient les forêts.

Ce dédain pour la somptuosité qui corrompt les mœurs féminines va de pair avec le rejet de l'apparat chez Properce, qui préfère la beauté naturelle d'une femme qui sache mépriser le luxe ostentatoire autant que lui (Prop. 1.2.1-8;25-32) :

*quid iuvat ornato procedere, vita, capillo  
et tenuis Coa veste movere sinus,  
aut quid Orontea crinis perfundere murra,  
teque peregrinis vendere muneribus,  
naturaeque decus mercato perdere cultu,  
nec sinere in propriis membra nitere bonis ?  
crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae :  
nudus Amor formae non amat artificem.*

[...]

*non ego nunc vereor ne sim tibi vilior istis :  
uni si qua placet, culta puella sat est ;  
cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet  
Aoniamque libens Calliope lyram,  
unica nec desit iucundis gratia verbis,  
omnia quaeque Venus, quaeque Minerva probat,  
his tu semper eris nostrae gratissima vitae,  
taedia dum miserae sint tibi luxuriae.*

À quoi te sert-il de venir avec la chevelure ornée, ma vie, et de remuer des plis délicats avec ta veste de Cos, ou encore de verser des parfums d'Oronte sur tes cheveux, de te mettre en valeur avec des offrandes venues de l'étranger, de perdre ta beauté naturelle pour un luxe acheté et de ne pas permettre à tes membres de briller de leurs propres atouts ? Crois-moi, il n'y a aucun moyen d'embellir ton visage : l'Amour nu n'aime pas l'artisan de la beauté. [...] Mais pour ma part, je ne crains pas d'avoir moins de valeur qu'eux à tes yeux : si une jeune femme plaît à un seul homme, elle est assez parée ; puisque surtout Phébus te donne ses chants, que Calliope te donne volontiers sa lyre d'Aonie, et qu'une grâce sans pareil, et tout ce que Vénus et Minerve approuvent, ne manquent pas à tes mots charmants, tu seras toujours, par ces dons, le plus grand charme de ma vie, pourvu que le misérable luxe t'inspire du dégoût.

L'affirmation de Properce dans les deux derniers vers a une double signification : d'une part, il confirme son dédain pour le luxe et l'extravagance en raison des principes moraux qui se rattachent à la modération financière ; d'autre part, la fin du poème sous-entend qu'il



pourra continuer à la fréquenter aussi longtemps qu'elle ne lui réclamera pas de présents opulents, puisqu'il prétend ne pas avoir les moyens de la payer avec des cadeaux de grande valeur.<sup>82</sup>

Dès lors, afin d'être conséquent avec ces affirmations, le poète lui-même se présente comme pauvre<sup>83</sup> (Tib. 1.1.41-4; cf. Tib. 1.1.5,25; Prop. 1.8.39-40, 1.14.23, 2.13.19-24, 3.5.3-6; Ov. *Am.* 1.3.7-10, 1.8, 1.10, 2.17, 3.8):

*non ego divitias patrum fructusque requiro  
quos tulit antiquo condita messis avo :  
parva seges satis est, satis est requiescere lecto,  
si licet, et solito membra levare toro.*

Pour ma part, je ne recherche pas les richesses de mes pères ni les revenus que la moisson récoltée apporta à mon antique aïeul : un petit champ me suffit, je me contente de me reposer sur mon lit et, si cela m'est permis, de soulager mes membres sur mon coussin habituel.

Si le poète ne possède pas de richesses abondantes, il tient à préciser qu'il a bien mieux à offrir à sa maîtresse : sa poésie. Il met donc en contraste cette pauvreté alléguée et son talent poétique qui devrait, à ses yeux, compenser pour son manque de ressources financières (Prop. 3.2.1-16) :

*carminis interea nostri redeamus in orbem :  
gaudeat in solito tacta puella sono.*

---

<sup>82</sup> L. Richardson (1977) *ad loc.*

<sup>83</sup> Le statut social de Properce est inconnu, mais Tibulle et Ovide étaient tous deux de rang équestre, un statut qui nécessitait la possession d'une propriété d'au moins 400 000 sesterces, ce qui représentait une fortune élevée. On apprend dans la *Vita Tib.* que Tibulle était le *contubernalis* de Messala lors de la campagne aquitaine et qu'il *militaribus donis donatus est*. Il est appelé dans la même oeuvre *eques regalis* – ce qui serait vraisemblablement une corruption de *eques Romanus*. Ovide nous apprend son rang dans sa propre œuvre : *seu genus excutias, equites ab origine prima usque per innumeros inveniemur avos* (Ov. *Pont.* 4.8.17-8). On note au sujet de Properce la mention de la *bullae aureae* (Prop. 4.1.131), qui n'est toutefois pas suffisante pour confirmer que le poète appartenait au rang équestre. Cf. l'appendice à P. White (1993, 211-22), « The Social Status of Latin Poets ». Par conséquent, la *paupertas* dont se prévalent les poètes est plutôt un terme relatif – « *paupertas* means not 'want' or 'poverty', but 'modest means' and has moral overtones » (P. Murgatroyd (1991) 53) – ou alors tout simplement une pose qui n'a pas de fondement dans la réalité vécue par ces poètes.

*Orphea detinuisse feras et concita dicunt  
 flumina Threicia sustinuisse lyra ;  
 saxa Cithaeronis Thebas agitata per artem  
 sponte sua in muri membra coisse ferunt ;  
 quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna  
 ad tua rorantis carmina flexit equos :  
 miremur, nobis et Baccho et Apolline dextro,  
 turba puellarum si mea verba colit ?  
 quod non Taenariis domus est mihi fulta columnis,  
 nec camera auratas inter eburna trabes,  
 nec mea Phaec{a}as<sup>84</sup> aequant pomaria silvas,  
 non operosa rigat Marcius antra liquor ;  
 at Musae comites et carmina cara legenti  
 nec<sup>85</sup> defessa choris Calliopea meis.*

Revenons de temps en temps dans le cercle de notre chant : que la jeune femme émue se réjouisse de sa sonorité habituelle. On dit qu'Orphée retint les bêtes sauvages et arrêta les fleuves turbulents avec sa lyre thrace ; on rapporte que les pierres du Cithéron, poussées vers Thèbes par son art, formèrent spontanément les pièces d'un mur ; bien plus encore, Galatée retourna ses chevaux marins vers tes chants, Polyphème, au pied du sauvage Etna. Devrais-je m'étonner si, Bacchus et Apollon m'étant favorables, une foule de jeunes femmes honore mes vers ? Même si je n'ai pas une maison soutenue par des colonnes du Ténare, ni une voûte d'ivoire entre des poutres dorées, que mes vergers n'égalent pas les bois Phéaciens et que l'eau de Marcius n'arrose pas mes grottes contruites à grand-peine, pourtant les Muses sont mes compagnes, mes chants sont chers à leur lecteur et Calliope ne se lasse pas de mes chœurs.

C'est effectivement pour cette raison que Properce affirme que Cynthie l'aime, malgré sa pauvreté (Prop. 2.24c.35-8) :

*tu me{a}<sup>86</sup> compones et dices 'ossa, Properti,  
 haec tua sunt ? eheu tu mihi certus eras,  
 certus eras eheu, quamvis nec sanguine avito  
 nobilis et quamvis non ita dives eras.'*

Tu me rassembleras et tu diras : « ces os sont-ils les tiens, Properce ? Hélas ! tu m'étais fidèle, tu étais fidèle, hélas ! même si tu n'étais pas noble par le sang ancestral et que tu n'étais pas tellement riche. »

<sup>84</sup> Phaecas vett. ante 1600, Scaliger, Passerat, Livineius, Heinsius : Phaacias codd. : Phaeces coni. Nestor : Phaecis coni. Havet

<sup>85</sup> nec Baehrens : et codd. : at coni. Scioppius, Havet

<sup>86</sup> me Porson : mea codd.

L'un des arguments offerts par les élégistes en faveur de la supériorité de la poésie est le renom éternel qu'elle apporte à son sujet (Ov. *Am.* 1.3.9-14,19-20,25-6; cf. Ov. *Am.* 1.10.59-62) :

*nec meus innumeris renovatur campus aratri,  
temperat et sumptus parcus uterque parens :  
at Pheobus comitesque novem vitisque reptor  
hac<sup>87</sup> faciunt et me qui tibi donat Amor  
et nulli cessura fides, sine crimine mores,  
nudaque simplicitas purpureusque pudor.*

[...]

*te mihi materiem felicem in carmina praebe :  
provenient causa carmina digna sua.*

[...]

*nos quoque per totum pariter cantabimur orbem  
iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.*

Mon chant n'est pas retourné par d'innombrables charrues et mes parents économes modèrent leurs dépenses : mais Phébus, mes neuf compagnes, l'inventeur des vignes et l'Amour qui me livre à toi agissent en ma faveur, de même qu'une fidélité qui ne cédera pour personne, une conduite sans reproche, une pure franchise et une pudeur rougissante. [...] Offre-toi à moi comme matière féconde de mes chants : mes poèmes deviendront dignes de leur source. [...] Je serai aussi de même chanté sur la terre entière et toujours mon nom sera uni au tien.

Un autre argument, également présent dans les précédents passages, consiste à affirmer que certaines vertus de caractère (*fides, sine crimine mores, simplicitas, pudor*) accompagnent le fait d'être de modestes moyens financiers. Le poète affirme donc à sa courtisane que l'amant pauvre est doué de vertus bien plus valables que l'amant riche (Tib. 1.5.59-66) :

*at tu quam primum sagae praecepta rapacis  
desere : non donis vincitur omnis amor.  
pauper erit praesto semper tibi,<sup>88</sup> pauper adibit  
primus et in tenero fixus erit latere,*

---

<sup>87</sup> hac Palmer : haec codd. plerique : hoc cett. : hinc con. Merkel

<sup>88</sup> praesto semper tibi Muret : praesto semper te Florilegium Gallicum : praesto semper praesto codd.

*pauper in angusto fidus comes agmine turbae  
subiicietque manus efficietque viam,  
pauper fad occultos furtim deducet amicos†  
vinclaque de niveo detrahet ipse pede.*

Mais toi, laisse avant tout tomber les leçons d'une sorcière rapace : car tout amour n'est pas vaincu par les présents. Le pauvre sera toujours à ton service, le pauvre sera présent le premier et sera attaché à ton tendre côté, le pauvre, fidèle compagnon au milieu de la foule dense, mettra ses mains à ta disposition et te fera un chemin, le pauvre te mènera en cachette chez des amis secrets et détachera lui-même les liens de ton pied blanc.

En plus d'être dévoué et serviable, l'amant pauvre est plus sincère dans ses sentiments que l'amant riche, ce qui représente un gage de fidélité : « reçois celui qui puisse te servir pour de longues années; reçois celui qui sache t'aimer avec une fidélité sans tache » (*accipe, per longos tibi qui deserviat annos; accipe, qui pura norit amare fide*, Ov. Am. 1.3.5-6); « le pauvre paie par ses bons offices, son dévouement et sa fidélité » (*officium pauper numerat studiumque fidemque*, Ov. Am. 1.10.57). La fidélité de l'amant est en effet un thème qui revient sans cesse chez les élégistes et qui est exploité de façon particulièrement marquée chez Propertius. Cette prétention fait partie de la rhétorique sentimentale grâce à laquelle le poète souhaite se présenter comme sincèrement amoureux : « car aucune femme ne pourra me détourner de toi pour m'empêcher de faire entendre mes plaintes sur ton seuil, ma vie » (*nam me non ullae poterunt corrumpere de te quin ego, vita, tuo limine verba querar*, Prop. 1.8.21-2); « il ne m'est permis ni d'en aimer une autre ni de renoncer à celle-ci : Cynthia fut la première, Cynthia sera la dernière » (*mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est : Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*, Prop. 1.12.19-20); « aucune maîtresse ne laissera de traces dans mon lit : je serai seul, puisqu'il ne m'est pas permis d'être tien » (*nec domina ulla meo ponet vestigia lecto : solus ero, quoniam non licet esse tuum*, Prop. 2.9.45-6); « malgré qu'il en soit ainsi, j'éviterai de changer de maîtresse : alors elle pleurera,

lorsqu'elle s'apercevra que j'étais fidèle » (*quod quamvis ita sit, dominam mutare cavebo : tum flebit, cum in me senserit esse fidem*, Prop. 2.17.17-18); « qu'il me soit donné de vivre avec toi les années que le fil des Parques m'a assigné et que tu sois dans le deuil à ma mort » (*tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, vivere contingat teque dolente mori*, Ov. Am. 1.3.17-8).

La pauvreté invoquée par le poète – avec les vertus morales qu'il y associe – sert à plusieurs fonctions qui sont essentielles au discours persuasif qu'il tient auprès de sa maîtresse. D'une part, en plus d'être cohérente avec son dédain pour l'opulence, sa pauvreté lui permet d'accuser de cruauté la *puella* qui lui demanderait plus de cadeaux, pour la simple raison qu'il ne possède pas assez de richesses pour pouvoir la gratifier d'une telle dépense. D'autre part, et surtout, elle sert à motiver sa poésie elle-même: si le poète avait les moyens de payer, il n'aurait plus besoin de sa poésie et ne pratiquerait pas cet art.<sup>89</sup>

En outre, le vœu de pauvreté du poète va de pair avec son refus d'entreprendre la guerre pour s'enrichir. Il s'agit d'un choix moral de rejeter la gloire et le gain au profit d'un amour simple (Tib. 1.2.67-76) :

*ferreus ille fuit, qui, te cum posset habere,  
maluerit praedas stultus et arma sequi.*

---

<sup>89</sup> Griffin (1985) 166 : « The lover who can afford to pay is inherently an unpoetic figure. » Le *praeceptor amoris* ovidien prétend également que la poésie n'est utile qu'au pauvre (*Ars* 2.161-5) :

*non ego divitibus venio praeceptor amandi ;  
nil opus est illi, qui dabit, arte mea.  
secum habet ingenium qui, cum libet, 'accipe' dicit ;  
cedimus, inventis plus placet ille meis.  
pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi.*

Ce n'est pas vers les riches que je viens, moi, enseignant de l'amour. Celui qui donnera n'a pas besoin de mon art. Il a son propre talent, celui qui dit 'reçois ceci' quand il le veut ; nous cédon, ce dernier plaît plus que mes trouvailles. Je suis un poète pour les pauvres, puisque j'ai aimé en étant pauvre.

*ille licet Cilicum victas agat ante catervas,  
ponat et in capto Martia castra solo,  
totus et argento contectus, totus<sup>90</sup> et auro,  
insideat celeri conspiciendus equo,  
ipse boves, mea sim tecum modo<sup>91</sup> Delia, possim  
iungere et in solo<sup>92</sup> pascere monte pecus :  
et te dum liceat teneris retinere lacertis,  
mollis et inculta sit mihi somnus humo.*

Il était de fer, l'insensé qui, bien qu'il pût te posséder, préféra suivre le butin et les armes. Celui-ci peut mener en avant les troupes vaincues des Ciliciens ; qu'il installe des camps militaires sur un sol conquis et qu'il prenne place sur un cheval rapide pour être remarqué, tout couvert d'argent et d'or. Puissé-je moi-même, tant que je suis avec toi seulement, ma Délie, atteler les bœufs et faire paître le troupeau sur un mont isolé : et pourvu qu'il me soit donné de te tenir dans les tendres bras, puisse-je avoir un doux sommeil même sur une terre inculte.

Tibulle développe ce thème abondamment dans le tout premier poème de son corpus, où il adresse son refus directement à son patron Messalla (Tib. 1.1.1-6,49-58,75-8) :

*divitias alius fulvo sibi congerat auro  
et teneat culti iugera multa soli,  
quem labor assiduus vicino terreat hoste  
Martia cui somnos classica pulsa fugent :  
mi mea paupertas vitam traducat inertem,<sup>93</sup>  
dum meus assiduo luceat igne focus.  
[...]  
hoc mihi contingat : sit dives iure, furorem  
qui maris et tristes ferre potest pluvias.  
O quantum est auri potius pereatque smaragdi  
quam fleat ob nostras ulla puella vias.  
te bellare decet terra, Messalla, marique,  
ut domus hostiles praeferat exuvias :  
me retinent vinctum formosae vincla puellae,  
et sedeo duras ianitor ante fores.  
non ego laudari curo : mea Delia, tecum*

<sup>90</sup> contectus totus Schrader : totus contectus cod. Paris. lat. 7989, a. 1423 : contextus totus rell.

<sup>91</sup> mea sim tecum modo 'vetus liber' Statii, Scaliger ex conii. : mea si tecum mea cod. Paris. lat. 7989, a. 1423 : mea si tecum modo rell. : modo sim tecum mea conii. unus Statii : meo sit mecum modo conii. Baehrens

<sup>92</sup> in solo Muret ex codd., Scaliger ex conii., ut vid. : insolito codd. plerique : in solito cett.

<sup>93</sup> mi...vitam...inertem Slothouwer : me...vitae...inerti codd. plerique : me...vita...inerti cett. : me...vitae...inertis conii. Fruter

*dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer.*  
[...]  
*hic ego dux milesque bonus : vos, signa tubaeque,*  
*ite procul, cupidis vulnera ferte viris.*  
*ferre et opes : ego composito securus acervo*  
*despiciam dites despiciamque famem.*

Qu'un autre s'accumule des richesses en or fauve et détienne plusieurs arpents de terre cultivée, que le travail assidu le terrifie lorsque l'ennemi est proche et que les sons poussés par les trompettes guerrières fassent fuir son sommeil : pour moi, que ma pauvreté me fasse passer une vie oisive, pourvu que mon âtre brille d'un feu continu. [...] Que cela soit mon sort : qu'il soit riche, et de bon droit, celui peut supporter la fureur de la mer et les pluies funestes. Ah! que tout ce qu'il y a d'or et d'émeraudes périsse, plutôt qu'une seule jeune femme ne pleure à cause de nos voyages. Il te convient, Messalla, de combattre sur terre et sur mer, afin que ta maison expose les dépouilles ennemies : les liens d'une belle jeune femme me retiennent enchaîné, je suis assis tel un gardien devant ses portes inflexibles. Pour ma part, je n'ai cure d'obtenir la gloire : pourvu que je sois avec toi, ma Délie, je demande qu'on m'appelle indolent et oisif. [...] C'est ici que je suis bon général et bon soldat : vous, insignes et trompettes, loin de moi, apportez des blessures aux hommes avarés. Apportez-leur aussi des richesses : moi, sans inquiétude avec les provisions que j'ai empilées, je mépriserais les riches et je mépriserais la faim.

Dans un premier temps, Tibulle embrasse l'idéal de la *paupertas* et rejette tout intérêt à l'argent (1-6); il prône ensuite une certaine élévation morale associée à la pauvreté et associe la guerre à l'avarice comme une sorte de dépravation.<sup>94</sup> Il affirme également que c'est l'amour qui le retient de s'enrôler dans une campagne militaire (55-8) : l'amour et la pauvreté vont donc de pair et s'opposent à la richesse qui vient avec les entreprises guerrières.<sup>95</sup> Similairement, chez Properce, c'est non seulement le dédain des richesses et la

---

<sup>94</sup> Tibulle caractérise ailleurs la guerre comme un mal qui a été inventé en conséquence des vices liés à l'opulence : « c'est la faute de l'or opulent, et les guerres n'existaient pas, lorsqu'un vase de hêtre était placé devant les mets » (*divitis hoc vitium est auri, nec bella fuerunt, faginus astabat cum scyphus ante dapes*, Tib. 1.10.7-8).

<sup>95</sup> J. Griffin (1985) 117 : « The lover is poor for strong and pressing reasons : because he has enrolled in the life of love, which is consciously opposed to the hard-headed life of frugalitas and attention to one's res which was enjoined and encouraged by correct Roman society ; because he is young ; because he is loved for himself, not for his money. »

bassesse morale de la guerre, mais également sa maîtresse qui le retient à sa vie oisive

(Prop. 1.6.1-6;29-30; cf. 3.12.1-6, 3.20.1-4) :

*non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum,  
Tulle, neque Aegaeo ducere vela salo,  
cum quo Rhipaeos possim conscendere montis  
ulteriusque domos vadere Memnonias ;  
sed me complexae remorantur verba puellae  
mutatoque graves saepe colore preces.*

[...]

*non ego sum laudi, non natus idoneus armis :  
hanc me militiam fata subire volunt.*

Je ne crains pas maintenant de connaître avec toi la mer Adriatique, Tullus, ni de lever les voiles sur la mer Égée, toi avec qui je pourrais gravir les monts Rhipées et marcher au-delà de la demeure de Memnon ; mais les mots prononcés par ma maîtresse lorsqu'elle m'embrasse et les saisissantes prières qu'elle fait souvent en changeant de teint me retiennent. [...] Je ne suis pas né pour la gloire ni pour les armes : le destin veut que ce soit ce service [l'amour] que je subisse.

La *recusatio* élégiaque s'articule sur deux plans : politique – le refus de s'engager dans la vie politique (incluant campagnes militaires, gloire et profits) pour se retirer dans la sphère privée du loisir, de l'art et de l'amour – et esthétique – le refus de composer de la poésie épique, tragique ou didactique (d'intérêt public) pour se concentrer sur des thèmes personnels et modestes.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Cf. par exemple ce passage (Prop. 3.3.15-24) où Apollon s'adresse à Propertius pour lui rappeler le type de poésie qu'il lui convient de pratiquer, une poésie qui s'adresse à un public privé (*sola puella*, 20) :

*'quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te  
carminis heroi tangere iussit opus ?  
non hic ulla tibi speranda est fama, Properti :  
mollia sunt parvis prata terenda rotis;  
est tuus in scamno iactetur saepe libellus,  
quem legat expectans sola puella virum.  
cur tua praescriptos evecta est pagina gyros\*?  
non est ingenii cumba gravanda tui.  
alter remus aquas alter tibi radat harenas,  
tutus eris : medio maxima turba mari est.'*



## 7. L'impasse de l'idéal amoureux élégiaque

Dans son entreprise de persuasion, qui vise à gagner l'amour d'une courtisane en échange de son art, le poète s'évertue donc à dénoncer le vil pouvoir des *divitiae*, associé à l'immoralité, et à exalter au contraire la vertu qui est propre à la *paupertas*. Le but du poète, par cette stratégie, est de démontrer à sa bien-aimée que la beauté et la noblesse du sentiment amoureux qu'il éprouve pour elle ne peuvent subsister que si l'amour n'est pas acheté. Le poète véhicule donc l'idéal d'un amour pur, exempt de tout rapport commercial, qu'il oppose à la bassesse de la vénalité. Cet argument s'apparente à celui qu'emploie le jeune personnage comique chaque fois qu'il entreprend de convaincre d'autres personnages plus réalistes – son père, notamment, mais également la courtisane dont il s'est épris – que le sentiment amoureux qui l'anime est plus important que les considérations financières qui lui font obstacle.

Ainsi, Properce se fait une idée haute et noble de son sentiment amoureux, qui est plus important que tout : « un grand amour dépasse même les rivages du destin » (*traicit et fati litora magnus amor*, Prop. 1.19.12). Tibulle soutient quant à lui que l'amour est une divinité noble qui ne saurait se laisser corrompre par le profit : « si quelqu'un a violé ses amours parce qu'il était épris de richesse, Vénus est dure et sévère contre lui » (*divitiis captus si quis violavit amorem, asperaque est illi difficilisque Venus*, Tib. 1.9.19-20). L'élégiste

---

\* *praescriptos evecta...gyros Lipsius : praescriptos sevecta...gyro codd.*

'En quoi un tel fleuve te concerne-t-il, insensé ? Qui t'as poussé à toucher l'ouvrage du chant héroïque ? Tu ne dois espérer aucune gloire ici, Properce : les prairies tendres doivent être usées par de petites roues ; c'est ton petit livre qui doit souvent être posé sur l'escabeau pour que la jeune fille seule le lise en attendant son amant. Pourquoi ta page a-t-elle outrepassé les cercles prescrits ? La barque de ton talent ne doit pas être alourdie. Que l'une de tes rames effleure l'eau et l'autre le sable, tu seras en sûreté : le plus grand désordre est au milieu de la mer.'

met donc en opposition l'amour et la richesse comme deux entreprises incompatibles, l'une noble et l'autre basse.<sup>97</sup> C'est ce qu'exprime Ovide lorsqu'il renie son amour pour sa maîtresse en raison de son esprit mercantile (*Am.* 1.10.11-20,37-44) :

*cur sim mutatus quaeris ? quia munera poscis :  
haec te non patitur causa placere mihi.  
donec eras simplex, animum cum corpore amavi ;  
nunc mentis vitio laesa figura tua est.  
et puer est et nudus Amor, sine sordibus annos  
et nullas vestes, ut sit apertus, habet.  
quid puerum Veneris pretio prostare iubetis ?  
quo pretium condat, non habet ille sinum.  
nec Venus apta feris Veneris nec filius armis :  
non decet inbelles aera merere deos.  
[...]  
nec bene conducti vendunt periuria testes  
nec bene selecti iudicis arca patet ;  
turpe reos empta miseros defendere lingua,  
quod faciat magnas, turpe tribunal, opes ;  
turpe tori reditu census augere paternos  
et faciem lucro prostituisset suam.  
gratia pro rebus merito debetur inemptis ;  
pro male conducto gratia nulla toro.*

Tu demandes pourquoi je suis changé? Parce que tu réclames des présents : c'est la cause qui ne permet pas que tu me plaises. Tant que tu étais simple, je t'aimais corps et âme ; maintenant ta figure est endommagée par la laideur de ton caractère. L'Amour est un enfant et il est nu, et il a l'âge qui est sans bassesse et sans aucun vêtement, pour qu'il soit découvert. Pourquoi invitez-vous l'enfant de Vénus à se prostituer pour de l'argent? Il n'a pas de poche où ranger son salaire. Ni Vénus, ni son fils ne sont aptes aux armes cruelles : il ne convient pas aux dieux pacifiques de gagner de l'argent. [...] Ce n'est pas bien pour des témoins mercenaires de vendre des parjures, ni pour le juge sélectionné d'ouvrir son coffre ; il est honteux de défendre de malheureux accusés avec une éloquence achetée, honteux est le tribunal qui fait de grandes richesses ; il est honteux d'accroître ses fortunes paternelles par le revenu de son lit et de prostituer sa beauté pour du profit.

---

<sup>97</sup> C'est dans cet esprit que Properce exulte sa fierté d'avoir pu vivre des amours gratuits : « aucune nuit ne fut pour moi achetée par des cadeaux opulents : quoi que j'étais, c'était en raison de ta grande bonté de caractère » (*nec mihi muneribus nox ulla est empta beatas : quidquid eram, hoc animi gratia magna tui*, Prop. 2.20.25-6) ; « Lycinne, que je n'ai gagnée par aucun présent ! » (*nullis capta Lycinna datis !*, Prop. 3.15.6).

On doit avec raison de la gratitude pour les gestes gratuits ; on n'en doit aucune pour un lit loué à tort.

Il dénonce donc la prostitution comme une activité immorale et indigne, qui va à l'encontre de l'idée d'amour véritable et mutuel qu'il prône dans sa poésie. Tibulle propose ainsi que l'échange de services sexuels contre de l'argent devrait se limiter au temps de la vie ou l'homme n'a plus de charme, c'est-à-dire lorsque la séduction n'est plus efficace (Tib. 1.8.29-34) :

*munera nec poscas : det munera canus amator,  
ut foveas<sup>98</sup> molli frigida membra sinu.  
carior est auro iuvenis, cui levia fulgent  
ora nec amplexus aspera barba terit.  
huic tu candentes humero suppose lacertos,  
et regum magnae despiciantur opes.*

Ne demande pas de présents : que l'amant grisonnant donne des présents, pour que tu réchauffes ses membres glacés avec ta douce poitrine. Le jeune homme est plus précieux que l'or, lui dont le visage délicat brille et dont la barbe rugueuse ne déchire pas lorsqu'il embrasse. Toi, glisse tes bras blancs sous son épaule et que les grandes richesses des rois soient méprisées.

Ce passage souligne de surcroît la supériorité de la jeunesse et de la beauté sur l'argent et la vieillesse. Pour cette raison, le poète soutient que l'argent n'est d'aucun bénéfice si l'amour est absent (Tib. 1.2.77-80) :

*quid Tyrio recubare toro sine amore secundo  
prodest, cum fletu nox vigilanda venit ?  
nam neque tum plumae nec stragula picta soporem  
nec sonitus placidae ducere possit aquae.*

À quoi bon s'étendre sur une couche tyrienne sans amour heureux, lorsque la nuit vient pour être passée éveillée dans les larmes ? Car ni les plumes alors, ni la couverture brodée ni le son d'une eau paisible ne pourraient amener le sommeil.

---

<sup>98</sup> foveas Broukhus ex. cod., Heinsius ex. conii. : foveat codd.

Properce refuse également toute valeur à l'argent, qui ne saurait rivaliser avec les bienfaits qu'un véritable amour lui procure (Prop. 1.14.7-8,15-6,23-4) :

*non tamen ista meo valeant contendere amori :  
nescit Amor magnis cedere divitiis.*

[...]

*nam quis divitiis adverso gaudet Amore ?  
nulla mihi tristi praemia sint Venere !*

[...]

*quae mihi dum placata aderit, non ulla verebor  
regna vel Alcinoi munera despiciere.*

Toutefois ces biens ne seraient pas capable de rivaliser avec mon amour : Amour ne sait pas céder aux grandes richesses. [...] Car qui jouit des richesses lorsque l'Amour est hostile ? Que rien ne soit pour moi un avantage si Vénus est amère ! [...] Aussi longtemps qu'elle sera présente pour moi avec douceur, je ne craindrai pas de mépriser aucun royaume, pas même les présents d'Alcinoüs.

Par conséquent, en raison de sa prétendue pauvreté et de son désir d'obtenir l'amour par sa poésie seulement, le poète ne mentionne presque jamais le fait d'offrir des cadeaux ou de l'argent à sa bien-aimée. Certains passages laissent toutefois sous-entendre que le poète payait parfois par des présents : « porte qui n'a jamais été vaincue par mes cadeaux » (*victa meis numquam, ianua, muneribus*, Prop. 1.16.36); « je lui donnai tant de présents » (*munera quanta dedi*, Prop. 2.8.11); « que vienne le profit, si Vénus veut de l'argent, pour que ma Némésis soit couverte de richesses » (*iam veniant praedae, si Venus optat opes, ut mea luxuria Nemesis fluat*, Tib. 2.3.50-52); cf. Ov. *Am.* 2.15, qui porte sur un anneau que le poète a offert à sa maîtresse. Ces rares passages suggèrent la nécessité pour le poète de déroger à ses idéaux parce que la réalité n'y correspond pas. Cet argument de Tibulle trahit également la réalité matérielle qui est normalement obscurcie par le discours élégiaque (Tib. 1.6.77-80) :

*at quae fida fuit nulli, post victa senecta  
ducit inops tremula stamina torta manu*

*firmaque conductis adnectit licia telis  
tractaque de niveo vellere ducta putat.*

Mais celle qui ne fut fidèle à aucun, vaincue plus tard par la vieillesse, pauvre, tire d'une main tremblante les fils enlassés, noue les lisses fermes aux chaînes pour lesquelles elle est payée, et nettoie la laine cardée qu'elle tire d'une toison blanche.

Tibulle suggère que sa maîtresse a besoin du support financier d'un amant, qui sera plus durable si elle s'assure la fidélité d'une relation stable.

C'est par des allusions de ce genre que les élégistes nous présentent la situation du point de vue féminin, et font comprendre au lecteur que la *puella* élégiaque, comme la courtisane de la comédie nouvelle, doit elle aussi se montrer persuasive dans le but de séduire ses amants, grâce à qui elle pourra s'enrichir dans le cadre de son commerce amoureux.

Les élégistes présentent en effet leurs maîtresses comme des jeunes femmes persuasives et d'habiles manipulatrices : « Elle avait des yeux persuasifs : ils brillent comme une étoile, et par eux elle la perfide m'a souvent menti » (*argutos habuit : radiant ut sidus ocelli, per quos mentita est perfida saepe mihi*, Ov. *Am.* 3.3.9-10); « mais il vous est facile de forger des histoires et des mensonges : c'est l'unique œuvre que la femme a toujours su » (*sed vobis facile est verba et componere fraudes : hoc unum didicit femina semper opus*, Prop. 2.9.31-2); « tu as l'habitude, Cynthie, de toujours pleurer pour tendre un piège » (*semper ab insidiis, Cynthia, flere soles*, Prop. 3.24.26). La séduction féminine semble être d'une grande efficacité sur le poète (Tib. 1.6.1-6) :

*semper, ut inducar, blandos offers mihi vultus,  
post tamen es misero tristis et asper, Amor.  
quid tibi saeve, rei<sup>99</sup> mecum est ? an gloria magna est  
insidias homini composuisse deum ?*

---

<sup>99</sup> saeve, rei *Postgate* : saevitiae *codd.* qui nunc extant : saeve puer *Muretus ex. codicibus.*

*iam mihi tenduntur casses : iam Delia furtim  
nescio quem tacita callida nocte fovet.*

Toujours, pour que je sois entraîné, tu me présentes un visage séduisant, mais après tu es sombre et cruel, Amour, pour mon malheur. Qu'est-ce qui est avec moi de la chose pour toi, cruel ? Est-ce une grande gloire pour un dieu de tendre des pièges à un homme ? À présent les filets sont tendus pour moi : déjà je ne sais qui la rusée Délie caresse en cachette dans la nuit silencieuse.

Pour persuader son amant, la courtisane trompeuse (*fallax*, Prop. 2.5.5) utilise les larmes et les flatteries (Prop. 1.15.39-42) :

*quis te cogebat multos pallere colores  
et fletum invitis ducere luminibus ?  
quis ego nunc pereo, similis moniturus amantis  
'O nullis tutum credere blanditiis!'*

Qui te contraignait à pâlir en prenant plusieurs teintes et à tirer les larmes de tes yeux contre leur volonté ? Maintenant pour tout cela je péris, pour donner un avertissement aux amants semblables : « Ah ! il n'est sûr de croire à aucune flatterie ! »

Le poète perçoit cette manipulation sentimentale comme de la ruse malhonnête, car il réalise que sa maîtresse utilise des arguments de nature émotionnelle sans pourtant être sincère dans ses sentiments. Pourtant, cette persuasion s'apparente grandement à celle qu'il utilise lui-même à son endroit. Le vocabulaire qu'ils utilisent pour dénoncer cette manipulation est exactement le même qu'ils utilisent pour désigner leur propre poésie : *blanditiae*, Prop. 1.5.42, 3.12.4; « quelles flatteries, que de doux mots elle me préparait ! » (*quas mihi blanditias, quam dulcia verba parabat!* Ov. Am. 2.19.17); « abandonne les flatteries et les mots qui étaient autrefois capable de me perdre : je ne suis plus sot comme je l'étais avant » (*desine blanditias et verba potentia quondam perdere : non ego sum stultus, ut ante fui*, Ov. Am. 3.11.31-2); *preces* (Prop. 1.6.6); *rogante* (Prop. 3.12.4).

C'est toutefois à travers le discours de la *lena* – la courtisane expérimentée qui agit comme entremetteuse – que la perspective féminine est le mieux exposée dans l'élégie (principalement les monologues d'Acanthis, Prop. 4.5 et de Dipsas, Ov. *Am.* 1.8).<sup>100</sup> Par les conseils qu'elle prodigue à la *puella* pour qu'elle soit efficace dans sa profession, elle offre un point de vue explicitement féminin qui contrebalance les valeurs et désirs masculins qui sont dominants au sein de l'élégie. Contrairement aux propos des amants narrateurs qui tentent toujours le plus possible de taire la nature mercantile de leur liaison avec une courtisane, la *lena* exprime avec transparence cette réalité, qui est claire : l'intérêt de la *puella* dans ses relations amoureuses est de faire du profit.

Dipsas nous éclaire sur la nécessité, pour la *puella*, d'entretenir des relations avec plusieurs amants, ce qui explique l'infidélité dont les poètes l'accusent (Ov. *Am.* 1.8.53-5;91-2) :

*forma, nisi admittas, nullo exercente senescit ;  
nec satis effectus unus et alter habent.  
certior e multis nec tam invidiosa rapina est ;  
[...]  
et soror et mater, nutrix quoque carpat amantem :  
fit cito per multas praeda petita manus.*

La beauté, si elle n'admet pas d'amants, décline par manque d'exercice. Un ou deux amants n'ont pas assez de résultats. Le pillage de plusieurs est plus sûr et ne suscite pas autant de jalousie. [...] Que ta sœur et ta mère, que ta nourrice aussi dépouillent ton amant. On fait rapidement du profit lorsqu'il est réclamé par plusieurs mains.

Elle conseille aussi à la jeune femme d'user de diverses tactiques de persuasion, comme user de rhétorique sentimentale en lui laissant croire qu'elle l'aime, ou encore le manipuler en lui inspirant de la pitié en versant de fausses larmes (Ov. *Am.* 1.8. 69-77,83-4,103-4) :

*parcius exigito pretium, dum retia tendis,*

<sup>100</sup> À ce sujet, cf. N.P. Gross (1996), K.S. Myers (1996), S.L. James (2003) 52-68.

*ne fugiant ; captos legibus ure tuis.  
nec nocuit simulatus amor : sine credat amari  
et cave, ne gratis hic tibi constet amor.  
saepe nega noctes : capitis modo finge dolorem ;  
et modo, quae causas praebeat, Isis erit.  
mox recipe, ut nullum patiendi colligat usum  
neve relentescat saepe repulsus amor.  
surda sit oranti tua ianua, laxa ferenti ;  
[...]  
quin etiam discant oculi lacrimare coacti,  
et faciant udas ille vel ille genas ;  
[...]  
lingua iuuet mentemque tegat : blandire noceque ;  
impia sub dulci melle venena latent.*

Tandis que tu tends tes filets, exige un prix plus modéré, pour ne pas qu'ils fuient ; une fois séduits, brûle-les à ton gré. Un amour simulé ne fait pas de tort : laisse-lui croire que tu l'aimes et prend garde que cet amour ne te rapporte rien. Refuse-lui souvent des nuits : feint tantôt un mal de tête, et tantôt il y aura Isis pour te fournir des excuses. Reçois-le souvent, pour qu'il ne conclue pas que c'est l'usage de souffrir et que l'amour souvent refusé ne s'étiole. Que tes portes soient sourdes à celui qui parle, et souples à celui qui apporte. [...] En fait, que tes yeux apprennent aussi à pleurer de manière forcée et que l'un ou l'autre rende tes joues humides. [...] Sers-toi de ta langue pour cacher ta pensée : fais-lui du mal en le caressant ; des venims sacrilèges se cachent sous le doux miel.

L'opinion que se fait la *lena* de la valeur de la poésie est sans équivoque (77) : elle ne doit jamais céder à la persuasion verbale, mais seulement à celui qui paye le prix demandé; Acanthis offre le même conseil à sa protégée : « celui qui te donne des vers plutôt que des cadeaux en étoffe de Cos, que sa lyre, sans argent, te soit muette » (*qui versus, Coae dederit nec munera vestis, istius tibi sit surda sine aere lyra*, Prop. 4.5.57-8). Il serait tout à son désavantage d'offrir son amour à un poète (Ov. *Am.* 1.8.57-61).

*ecce, quid iste tuus praeter nova carmina vates  
donat ? amatoris milia multa leges.  
ipse deus vatium palla spectabilis aurea  
tractat inauratae consona fila lyrae.  
qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero ;*



Par exemple, que te donne ce poète qui est tien excepté de nouveaux poèmes ? Tu liras de cet amant plusieurs milliers de vers. Le dieu des poètes lui-même, remarquable dans son manteau d'or, pince les cordes harmonieuses de sa lyre dorée. Celui qui te fera des cadeaux, qu'il soit pour toi plus grand que le grand Homère.

Le poète, pourtant, attribue son infidélité à de l'inconstance de caractère et à de la cruauté plutôt qu'à une nécessité : *levis puella*, Prop. 1.18.11, 2.1.49; « la légèreté a toujours été l'amie de belles » (*formosis levitas semper amica fuit*, Prop. 2.16.26); « si belle, n'as-tu pas honte d'être légère ? » (*tam te formosam non pudet esse levem ?* Prop. 2.24c.18); « aucune femme n'a de constance pour longtemps » (*nulla diu femina pondus habet*, Prop. 2.25.22); *dura domina*, Prop. 1.7.6, 2.1.78, 4.2.23. Ce qui est pour la *puella* un besoin inhérent à sa profession apparaît aux yeux du poète comme de l'avarice : « hélas, je vois que les jeunes femmes se complaisent dans les richesses » (*heu heu, divitibus video gaudere puellas*, Tib. 2.3.49); Prop. 2.16.1-2;11-2;17-8 :

*praetor ab Illyricis venit modo, Cynthia, terris,  
maxima praeda tibi, maxima cura mihi.*

[...]

*Cynthia non sequitur fascis nec curat honores ;  
semper amatorum ponderat una sinus.*

[...]

*semper in Oceanum mittit me quaerere gemmas  
et iubet ex ipsa tollere dona Tyro.*

Le préteur revient tout juste des terres illyriennes, Cynthia, très grande proie pour toi, très grand souci pour moi. [...] Cynthia ne poursuit pas les faisceaux et ne se soucie pas des honneurs ; comme nulle autre, elle pèse toujours la bourse de ses amants. [...] Elle m'envoie toujours chercher des pierres précieuses dans l'Océan et m'ordonne d'apporter des cadeaux de Tyr elle-même.

Il apparaît alors que le poète choisit, à des fins rhétoriques, d'ignorer les besoins qui découlent de la situation sociale de sa maîtresse et de présenter ses contraintes financières

comme de la cruauté, du caprice et de l'avarice – bien qu'il reconnaisse tacitement cette réalité en la laissant transparaître.

La tension dramatique qui est au cœur de l'élégie réside dans la contradiction qui existe entre la recherche, de la part du poète, d'une relation égalitaire d'amour mutuel avec une courtisane, et le caractère nécessairement commercial de toute liaison avec une femme de ce rang social. L'impression de vaine frustration qui se dégage ultimement du discours des élégistes prend sa source dans l'inhérente impossibilité de réalisation des idéaux qu'ils véhiculent. C'est Ovide, souvent perçu, en effet, comme le plus cynique des élégistes, qui soulève ouvertement le problème fondamental qui alimente son genre poétique dans son entièreté (Ov. *Am.* 1.10.21-4; 33-6) :

*stat meretrix certo cuivis mercabilis aere  
et miseras iusso corpore quaerit opes ;  
devovet imperium tamen haec lenonis avari  
et, quod vos facitis sponte, coacta facit.  
[...]  
quae Venus ex æquo ventura est grata duobus,  
altera cur illam vendit et alter emit ?  
cur mihi sit damno, tibi sit lucrosa voluptas,  
quam socio motu femina virque ferunt ?*

La prostituée qui se met en vente à n'importe qui coûte un prix déterminé et acquiert de misérables richesses par son corps qui y est contraint ; pourtant celle-ci maudit le pouvoir de son avide entremetteur et fait de force ce que vous faites volontairement. [...] Puisque Vénus viendra avec le même plaisir aux deux amants, pourquoi l'une devrait la vendre et l'autre la payer ? Pourquoi le plaisir serait-il pour moi une dépense, et pour toi lucratif, alors que ce sont la femme et l'homme qui le produisent par leur mouvement commun ?

L'élégie présente les relations amoureuses hétérosexuelles comme une sphère où les partenaires sont en constante opposition fondée dans l'incompatibilité et l'irréciprocité des intérêts de l'homme et de la femme.

## CONCLUSION

Cette étude a démontré que la rhétorique de séduction élégiaque, en particulier en ce qui a trait à ses aspects économiques, trouve une part de ses origines dans les conditions financières et les stratégies persuasives qui caractérisent les relations amoureuses des scénarios de la comédie nouvelle. Le rapprochement qui a été établi entre les personnages types des deux genres contribue à clarifier certaines questions épineuses qui touchent le statut des femmes dans l'élégie érotique latine et à faire apparaître ces dernières davantage comme des constructions littéraires que comme des représentations réalistes d'expériences vécues par les poètes. Il faut néanmoins reconnaître la multiplicité des modèles qui ont servi à Tibulle, Propertius et Ovide, ainsi que les différences indéniables qui séparent ces deux genres poétiques. Une différence fondamentale entre les deux types de discours réside par exemple dans le fait que l'amant comique s'adresse à des personnages qui font obstacle à sa quête amoureuse, alors que les poètes narrateurs élégiaques dirigent leurs arguments directement vers leur bien-aimée.

Si la présente analyse s'est concentrée sur l'aspect rhétorique du discours élégiaque, elle ne prétend pas ainsi présenter un portrait exhaustif du propos et des thèmes de l'élégie, qui ne se limitent certainement pas au discours persuasif d'un amant qui, ce faisant, souhaite outrepasser les contraintes financières auxquelles sa maîtresse fait face. En effet, les motivations et le caractère des amants élégiaques sont sans contredit plus complexes que la facette présentée ici grâce à l'éclaircissement que nous fournit la comédie nouvelle.

En outre, les implications politiques et socio-économiques des questions abordées dans cette étude mériteraient par exemple de faire l'objet de futures investigations. En effet, au-delà de la nature persuasive – et donc utilitaire – du discours de séduction élégiaque se trouve également l'appropriation de valeurs morales : la *recusatio* et la prétention volontaire à la pauvreté ne sont pas seulement des tactiques rhétoriques de nature érotique, mais participent d'un discours qui présente le rejet du luxe comme une vertu. Les observations présentées ici ne pourraient donc être que rehaussées, dans le cadre de futures recherches, par la considération, à une échelle plus globale, de la place de ces textes dans l'histoire culturelle de leur époque, ou encore de leur relation avec les textes de droit qui nous renseignent sur ce que devait être la réalité, bien souvent ignorée par les littéraires.

Finalement, cette recherche mériterait éventuellement d'avoir une résonance au-delà des genres littéraires auxquels elle s'est ici restreinte. Les thèmes de la pauvreté et de la richesse en lien avec les relations amoureuses se retrouvent dans d'autres genres poétiques dont certains sont également en rapport avec la comédie et l'élégie, notamment dans l'épigramme et la poésie bucolique – je mène d'ailleurs en parallèle une recherche sur les allusions économiques dans la troisième *Éclogue* de Calpurnius Siculus et leur signification en relation avec Théocrite et les élégistes. L'assimilation de la maîtresse à la courtisane comique se retrouve également dans d'autres genres littéraires<sup>101</sup> et il serait instructif d'examiner davantage comment l'ἑταίρα typique de la comédie nouvelle semble avoir constitué une figure qui englobait, dans l'imaginaire collectif, la caractérisation de toute femme impliquée dans une liaison extra-maritale, et ce sans égard à sa situation

---

<sup>101</sup> Cf. par exemple K.A. Geffcken (1973) 27-43, au sujet de l'assimilation de Clodia à une *meretrix* comique dans le *Pro Caelio* de Cicéron.

économique et à son statut social. Enfin, il est pertinent de constater que cette recherche se rattache, dans un cadre plus large, aux théories sur l'économie aristocratique de l'échange de cadeaux en antiquité, une voie qu'il serait fort intéressant d'explorer davantage.

## OUVRAGES CONSULTÉS

### 1. TEXTES, COMMENTAIRES ET TRADUCTIONS

Le texte de Ménandre cité dans cette étude est tiré de l'édition de F.H. Sandbach (1990) pour toutes les pièces dont il existe de papyri, excepté pour certains passages du *Misoumenos*, absents du texte de Sandbach, qui sont tirés de l'édition de W.G. Arnott (1979) et marqué par la lettre A après la numérotation des vers. Les fragments littéraires sont quant à eux tirés de R. Kassel et C. Austin (1983). L'édition utilisée pour le texte de Térence est celle de R. Kauer et W.M. Lindsay (1926) ; pour Properce, P. Fedeli (1984) ; pour Tibulle, G. Luck (1988) ; et finalement pour Ovide, E.J. Kenney (1961). Les traductions de tous les passages grecs et latins sont les miennes et tentent le plus possible de demeurer fidèles à la formulation originale.

M.R. Dilts, *Aeschinis Orationes*. Leipzig, 1997.

S.H. Butcher, *Demosthenis Orationes*. Oxford, 1903.

C. Hude. *Lysiae Orationes*. Oxford, 1912.

E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*. Cambridge, 1965.

A.W. Gomme et F.H. Sandbach, *Menander : a commentary*. London, 1973.

W.G. Arnott, *Menander*. Cambridge, 1979.

R. Kassel et C. Austin, *Poetae Comici Graeci. Testimonia et Fragmenta apud scriptores servata* (Vol. VI 2). Berlin, 1983.

F.H. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*. Oxford, 1990.

- E.J. Kenney, *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*. Oxford, 1961.
- H. Bornecque, *Les Amours*. Paris, 1968.
- J.C. McKeown, *Ovid, Amores : Text, prolegomena and commentary*. Liverpool, 1987.
- H.E. Butler et E.A Barber, *The Elegies of Propertius*. Oxford, 1933.
- W.A. Camps, *Propertius : Elegies*. Cambridge, 1961-67.
- L. Richardson, *Propertius : Elegies I-IV*. Norman, 1977.
- P. Fedeli, *Sexti Properti Elegiarum libri IV*. Stuttgart, 1984.
- S. Viarre, *Properce. Élégies*. Paris, 2005.
- S.J. Heyworth, *Sexti Properti Elegi*. Oxford, 2007.
- R. Kauer et W.M Lindsay, *P.Terenti Afri Comoediae*. Oxford, 1926.
- M. Ponchont, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris, 1968.
- G. Luck, *Albii Tibulli aliorumque carmina*. Stuttgart, 1988.
- P. Murgatroyd, *Tibullus I : A Commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus*. Bristol, 1991.
- P. Murgatroyd, *Tibullus : Elegies II*. Oxford, 1994.
- R. Maltby, *Tibullus : Elegies. Text, introduction and commentary*. Cambridge, 2002.

## 2. ÉTUDES

A.W. Allen, « 'Sincerity' and the Roman Elegists » *Classical Philology* 45, 1950, 145-60.

W.S. Anderson, « Love Plots in Menander and his Roman Adapters » *Ramus* 13, 1984, 124-34.

J.M. André, « Les élégiaques et le statut de la femme » in A. Thill (Éd.), *L'Élégie romaine : enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, 1980, 51-61.

W. Beare, *The Roman Stage*. London, 1964.

L. Beck-Chauvard, *La dérélliction. L'esthétique de la lamentation amoureuse de la latinité profane à la modernité chrétienne*. Nancy, 2009.

J.P. Boucher, *Caius Cornélius Gallus*. Paris, 1966.

P. Brown, « Love and Marriage in Greek New Comedy » *Classical Quarterly* 43, 1993, 189-205.

K. Büchner, *Das Theater des Terenz*. Heidelberg, 1974.

R.G.A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy : a Study of Peitho*. Cambridge, 1982.

F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh, 1972.

F. Cairns, *Tibullus : A Hellenistic Poet at Rome*. Cambridge, 1979.

E. Cantarella, *Pandora's Daughters : the Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*. Baltimore, 1987.

D. Cohen, *Law, Sexuality and Society : the Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge, 1991.

F.O. Copley, « Servitium Amoris in the Roman Elegists » *Transactions of the American Philological Association* 78, 1947, 285-300.

F.O. Copley, *Exclusus Amator : a Study in Latin Love Poetry*. Madison, 1956.

J. Davidson, *Courtesans and Fishcakes : The Consuming Passions of Classical Athens*. New York, 1997.

P.J. Davis, « Praeceptor Amoris : Ovid's *Ars Amatoria* and the Augustan Idea of Rome » *Ramus* 24, 1995, 181-95.



- A.A. Day, *The Origins of Latin Love Elegy*. Oxford, 1938.
- K.J. Dover, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Oxford, 1974.
- K.J. Dover, « Classical Greek Attitudes to Sexual Behaviour. » in J.P. Sullivan et J. Peradotto (éds), *Women in the Ancient World*, Albany, 1984, 143-57.
- G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy : a Study in Popular Entertainment*. Princeton, 1952.
- D. Dutsch, *Feminine Discourse in Roman Comedy : On Echoes and Voices*. Oxford, 2008.
- E. Fantham, « Sex, Status and Survival in Hellenistic Athens, a Study of Women in New Comedy » *Phoenix* 29, 1975, 44-74.
- P. Galand-Hallyn, « Corinne et Sappho. *Elocutio* et *inventio* dans les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide » *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 4, 1991, 336-58.
- M.R. Gale, « Doctae Puellae » *The Classical Review* 54.1 (2004) 96-8.
- M.K. Gamel, « Reading as a Man : Performance and Gender in Roman Elegy » *Helios* 25, 1998, 79-95.
- G. Garbarino, « Properzio e la 'domina' : L'amore come dipendenza » in R. Uglione (éd.), *Atti del convegno nazionale su La donna nel mondo antico*, Turin, 1987, 169-93.
- K.A. Geffcken, *Comedy in the Pro Caelio*. Leiden, 1973.
- R.K. Gibson, « *Meretrix* or *matrona*? Stereotypes in Ovid *Ars Amatoria* 3 » *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 10, 1998, 295-312.
- D. Gilula, « The Concept of the *bona meretrix* : a Study of Terence's Courtesans » *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 108, 1980, 142-65.
- E. Greene, *The Erotics of Domination : Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*. Baltimore, 1998.
- E. Greene, « Gender Identity and the Elegiac Hero in Propertius 2.1 » in R. Ancona et E. Greene (éds.), *Gendered Dynamics in Latin Love Poetry*, Baltimore, 2005, 61-78.
- J. Griffin, « Augustan Poetry and the Life of Luxury » *Journal of Roman Studies* 66, 1976, 87-105.
- J. Griffin, *Latin Poets and Roman Life*. London, 1985.

- N.P. Gross, « Rhetorical Wit and Amatory Persuasion in Ovid » *Classical Journal* 74, 1979, 305-18.
- N.P. Gross, *Amatory Persuasion in Antiquity, Studies in Theory and Practice*. London, 1985.
- N.P. Gross, « Ovid, *Amores* 1.8 : Whose Amatory Rhetoric ? » *Classical World* 89, 1996, 197-207.
- A.R.W. Harrison, *The Law of Athens. The Family and Property*. Oxford, 1968.
- M.M. Henry, *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*. New York, 1985.
- R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge, 1985.
- F. Jacoby, « Zur Entstehung der römischen Elegie » *Rheinisches Museum für Philologie* 60, 1905, 38-105.
- S. L. James, « Introduction : Constructions of Gender and Genre in Roman Comedy and Elegy » *Helios* 25, 1998, 1-16.
- S.L. James, *Learned Girls and Male Persuasion : Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley, 2003.
- J.C. Julhe, *La critique littéraire chez Catulle et les Élégiques augustéens : genèse et jeunesse de l'épigramme à Rome*. Paris, 2004.
- E.J. Kenney, Introduction et notes à *Ovid, The Love Poems*, traduit par A.D. Melville. Oxford, 1990.
- D. Kennedy, *The Arts of Love : Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*. Cambridge, 1993.
- G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton, 1963.
- D. Konstan, *Roman Comedy*. Ithaca, 1983.
- D. Konstan, *Sexual Symmetry : Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton, 1994.
- E. Lefèvre, *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*. Darmstadt, 1969.
- E. Lefèvre, *Terenz' und Menanders Eunuchus*. München, 2003.
- F. Leo, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*. Berlin, 1895.
- S. Lilja, *The Roman Elegists' Attitude to Women*. New York, 1978.

- G. Luck, *The Latin Love Elegy*. London, 1969.
- G. Luck, « The Woman's Role in Latin Love Poetry » in G.K. Galinsky (éd.), *Perspectives of Roman Poetry : A Classics Symposium*, Austin, 1974, 15-31.
- W. Ludwig, « The Originality of Terence and his Greek Models » in E. Segal (éd.), *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford, 2001, 205-15.
- R.O.A.M. Lyne, « Servitium amoris » *Classical Quarterly* 29.1, 1979, 117-130.
- R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets : From Catullus to Horace*. Oxford, 1980.
- K. McCarthy, « Servitium Amoris : Amor Servitii » in S. Joshel et S. Murnaghan (éds.), *Women and Slaves in Greco-Roman Culture*, London, 1998, 174-92.
- K.S. Myers, « The Poet and the Procuress : The Lena in Latin Love Elegy » *Journal of Roman Studies* 86, 1996, 1-21.
- R. Pichon, *Index Verborum Amatorium*. Paris, 1902.
- B. Rawson, « Roman Concubinage and Other *de facto* Marriages » *Transactions of the American Philological Association* 104, 1974, 279-305.
- B. Rawson, « The Roman Family » in B. Rawson (éd.), *The Family in Ancient Rome : New Perspectives*, Ithaca, 1986, 1-57.
- V. Rosivach, « Love and Leisure in Roman Comedy and the Amatory Poets » *L'Antiquité classique* 55, 1986, 175-89.
- D.O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry : Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge, 1975.
- A. Sharrock, Compte-rendu de *Learned Girls and Male Persuasion : Gender and Reading in Roman Love Elegy* par S.L. James. *Bryn Mawr Classical Review*, 2003-09-29.
- R.M. Soldevila, *Diccionario de motivos amatorios en la literatura Latina (siglos III A.C. - II D.C.)*. Huelva, 2011.
- W. Stroh, « Ovids Liebeskunst und die Ehegesetze des Augustus » *Gymnasium* 86, 1979, 323-52.
- R. Syme, *History in Ovid*. Oxford, 1978.
- R.F. Thomas, « New Comedy, Callimachus and Roman Poetry » *Harvard Studies in Classical Philology* 83, 1979, 179-206.
- A. Traill, *Women and the Comic Plot in Menander*. New York, 2008.

- S. Treggiari, « Libertine Ladies » *Classical World* 64, 1971, 196-7.
- H. Valladares, « The Lover as Model Viewer : Gendered Dynamics in Propertius 1.3 » in R. Ancona et E. Greene (éds.), *Gendered Dynamics in Latin Love Poetry*, Baltimore, 2005, 206-42.
- P. Veyne, *L'élégie érotique romaine : l'amour, la poésie et l'Occident*. Paris, 1983.
- P. White, *Promised Verse : Poets in the Society of Augustan Rome*. Cambridge, 1993.
- G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford, 1968.
- M. Wyke, *The Roman Mistress*. Oxford, 2002.
- J.C. Yardley, « The Elegiac Paraclausithyron » *Eranos* 76, 1978, 19-34.