Dictynna

Revue de poésie latine

2 | 2005

Varia

Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'*Ars amatoria*

Jean-Christophe Jolivet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/131>

DOI : 10.4000/dictynna.131

ISSN : 1765-3142

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84467-104-2

Référence électronique

Jean-Christophe Jolivet, « Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'*Ars amatoria* », *Dictynna* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2010, consulté le 10 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/131> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dictynna.131>

Ce document a été généré automatiquement le 10 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Dictynna* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'*Ars amatoria*

Jean-Christophe Jolivet

- 1 Ovide fait référence à quatre reprises aux Amours d'Arès et Aphrodite, dans les *Amours* 1, 9, 39-40, les *Métamorphoses* 4, 167-189, les *Tristes* 2, 377-378 et l'*Ars* 2, 561-592. L'intitulé proposé pour la *retractatio* de l'épisode archaïque dans l'*Art d'aimer*¹ : *Mulciberis capti Marsque Venusque dolis*, « la capture de Mars et Vénus par les ruses de Mulciber » se distingue de l'intitulé homérique du chant de Démodocos (*Od.* 8, 267) : ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος ἔϋστεφάνου τ' Ἀφροδίτης, « À propos de l'amour d'Arès et d'Aphrodite à la belle couronne », et, plus significativement, de celui que l'on trouve chez le pseudo-Plutarque ou chez Lucien : τὴν Ἀφροδίτης καὶ Ἄρεος μοιχείαν. Ce changement d'intitulé correspond à un léger changement de perspective² qui met l'accent sur les ruses d'Héphaïstos et la capture des amants davantage que sur leur faute : dès le titre, la charge du soupçon pèse donc sur un Mulciber *dolosus*. Le titre ovidien s'inspire peut-être du vers 332 du chant 8 de l'*Odyssée*, où sont évoqués les μοιχάγρια, la rançon pour la capture des adultères³, juste après qu'a été mentionnée la capture de Mars grâce aux τέχναι de Vulcain. C'est en fait cette capture plus que l'adultère en lui-même qui importe à Ovide, peut-être parce que, comme on va le voir, elle porte la charge comique de l'épisode⁴.
- 2 Au-delà de cette inflexion, un certain nombre de détails – cela a été souvent remarqué⁵ –, ne correspondent pas exactement, dans la version ovidienne, à la narration de l'*Odyssée*. L'épisode avait fait l'objet d'un drame satyrique d'Achaïos d'Eréttrie, intitulé *Héphaïstos*, et il a par ailleurs été remarqué que l'allusion virgilienne à l'épisode (*Ge.* 4, 345-346) correspondait peut-être à une version à laquelle Ovide se référerait également⁶. D'autres perspectives peuvent être exploitées. Le traitement de l'épisode homérique, comme souvent dans la poésie augustéenne, prend en effet vraisemblablement en compte les lectures critiques d'Homère : il s'agissait d'un épisode particulièrement discuté⁷, notamment sur le plan des interprétations allégoriques, et il

est possible que les commentaires homériques aient exercé une influence, soit directe⁸, soit indirecte, sur la *retractatio* ovidienne d'un épisode si connu et si controversé dans l'antiquité (1), mais il y a également quelque probabilité que le traitement ovidien soit lié à la tradition des homéristes qui s'est développée dans l'Égypte ptolémaïque, contribuant sans doute à faire de l'épisode l'un des plus célèbres du répertoire de la pantomime, comme l'indique le *De Saltatione* de Lucien (2).

1) L'épisode ovidien et les commentaires homériques

Urbanitas

- 3 Sans entrer dans le détail, on rappellera que les Amours d'Arès et Aphrodite faisaient en gros l'objet, chez les commentateurs anciens, de trois types d'explication, tous destinés à apporter une solution au problème homérique que constituait, classiquement, l'impiété scandaleuse de l'épisode⁹. À Rome, il apparaît que Virgile connaissait déjà différentes explications¹⁰ et que le débat autour de cet épisode se poursuit sans doute jusqu'à l'époque de Tibère, avec le *grammaticus* Apion¹¹. On peut donc répartir les solutions en trois groupes :

- a) un ensemble d'explications allégoriques en termes de *physica ratio* sur lesquelles on ne reviendra pas ici, mais qui remontent au moins à Empédocle,
- b) une lecture morale didactique – intéressante dans la perspective didactique de l'Ars,
- c) une lecture comique¹².

- 4 La dernière lecture dérivait d'une λύσις ἐκ τοῦ προσώπου, d'une solution d'après les personnages, et justifiait le caractère peu sérieux de l'épisode par la nature de ses destinataires, les Phéaciens. Certains critiques, sans chercher à réduire le caractère licencieux des *Amours d'Arès et d'Aphrodite*, insistaient sur le caractère plaisant de ce conte divin et le justifiaient par une licence poétique¹³ dont on pouvait en outre rendre responsable le seul Démodocos sans qu'Homère lui-même approuvât nécessairement l'épisode. Eustathe et certaines scolies semblent ainsi défendre la thèse d'une badinerie homérique dans le traitement du mythe : Démodocos chante dans la cité des Phéaciens, gens raffinés, vivant dans la τρύφη :

Scolie B ad Od. 8, 272 : θυμαλγέα μῦθον : ταῦτα πλάττει ὁ ποιητὴς διὰ τοὺς οὕτω φιληδοῦντας ἀκούειν Φαίακας. εὐρὼν γὰρ τρυφῶντα πρόσωπα ἐν τῇ τῶν Φαιάκων γελῇ καὶ αὐτὸς ἐνταῦθα εἶ ἄστεϊσμόν ἐλθών.

Le poète compose cette fable à cause de son auditoire : les Phéaciens qui aiment tant le plaisir. Trouvant, dans la cité des Phéaciens, des gens qui vivent dans la mollesse, il se rit, lui aussi, faisant, en l'occurrence, montre de finesse polie¹⁴.

- 5 Un certain nombre de détails donnés par la version ovidienne correspondent à cette appréciation de l'épisode : le caractère des Phéaciens répond au fond assez bien à celui des destinataires de l'*Ars amatoria*. Tout d'abord l'esprit même du récit, qui choquait tant de critiques homériques, fait l'objet d'un commentaire interne. Le narrateur de l'*Ars* souligne que Vénus, dans cet épisode, n'a pas le comportement d'une *rustica* (566) ; elle manifeste l'ἄστεϊσμός, l'*urbanitas* dont fait preuve le poète en ce récit adressé à des Phéaciens policés.
- 6 Loin des interprétations allégoriques, le caractère ludique de tout l'épisode était assumé par certains critiques anciens qui défendaient ces vers contre les attaques de

Zoïle, l'*homeromastix*, en soulignant la classique différenciation des théologies poétique et philosophique :

Scholie T ad Od. 8, 332 : οὐκ εἰσὶ δὲ οἱ ποιητικοὶ θεοὶ φιλόσοφοι, ἀλλὰ παίζονται ἀλλὰ καὶ τὸ κάλλος ἠθέλησε δηλῶσαι τῆς Ἀφροδίτης.¹⁵

Les dieux de la poésie ne sont pas ceux de la philosophie, mais ils s'amuse. Et en outre <le poète> a voulu montrer la beauté d'Aphrodite.

- 7 C'est bien ce caractère ludique des divinités de l'épisode que souligne le narrateur ovidien lorsqu'il montre, en une scène adoxographique, non homérique, la douce Vénus contrefaisant devant son amant – en une boiterie d'ailleurs subtilement élégiaque –, l'amusante claudication de son époux s'activant à sa forge¹⁶(Ars 2, 567-571) :

A, quotiens *lasciua* pedes risisse mariti

Dicitur, et duras igne uel arte manus.

Marte palam simul est Vulcanum imitata, *decebat*,

Multaque cum *forma* gratia mixta fuit.

Ah, combien de fois, dit-on, joueuse, elle s'est ri des pieds de son époux, et de ses mains que le feu ou l'art ont endurcies. Tandis qu'elle imitait Vulcain devant Mars, elle était séante et à sa beauté se mêlait la grâce en abondance.

- 8 Ces deux distiques reprennent ainsi les éléments de justification des défenseurs d'Homère : *lasciuitas* des dieux joueurs (θεοὶ παίζονται) et volonté de montrer la beauté (*forma*) de Vénus (τὸ κάλλος ἠθέλησε δηλῶσαι τῆς Ἀφροδίτης). Et ce charmant badinage ne manque pas de *decentia* (*decebat*)¹⁷, il n'est pas, contrairement au jugement des Zoïle et autres censeurs, condamnable pour *aprepeia*. Ovide procède-t-il en quelque sorte à une mise en fiction qui synthétise quelques-uns des éléments traditionnels de défense et justification de l'épisode épique, par la mise en valeur de l'existence d'un registre érotico-comique, plein d'*urbanitas*, dans l'*epos* archaïque ? Ce serait peut-être une interprétation excessive, mais en tout cas, la tonalité des Amours homériques est bien dépeinte dans ce passage.

Forma cum gratia

- 9 La formule *multaque cum forma gratia mixta fuit*, qui définit l'esthétique de la badinerie de Vénus, est en outre assez intéressante dans le contexte de cet épisode. Un ζήτημα célèbre, développé à propos du passage de l'*Odyssée*, probablement pour mettre en question son authenticité, concernait l'identité de l'épouse d'Héphaïstos ; selon l'*Illiade*, il s'agit d'une Grâce, une Charite. Comment accorder cette version avec celle de l'*Odyssée* ? Une scholie propose une λύσις fondée sur un raisonnement allégorique¹⁸ :

Scholie ad Od. 8, 272 : γυναῖκα τοῦ Ἡφαίστου τὴν Ἀφροδίτην φασὶ καθ' ὃν λόγον καὶ τῶν Χαρίτων μίαν. ὥς γὰρ χάριν φαμὲν ἔχειν τὰ τεχνικὰ ἔργα, οὕτως καὶ Ἀφροδίτην τινὰ αὐτοῖς ἐπιτρέχειν λέγομεν.

On dit que l'épouse d'Héphaïstos est Aphrodite selon la même logique que l'on dit qu'il s'agit de l'une des Grâces. De même, en effet, que nous disons que les œuvres de l'art possèdent de la grâce, de même, nous disons qu'une certaine beauté se répand sur elles.

- 10 Il est à remarquer que, dans le contexte d'une *ars*, le couple *forma/gratia* correspond peut-être plus ou moins directement au couple Ἀφροδίτη/χάρις, pendant allégorique du doublet des épouses homériques d'Héphaïstos. Peut-on aller jusqu'à soutenir que le passage propose lui aussi une solution à la difficulté posée par ce doublet mythique, en soulignant que Vénus possède à la fois la beauté et la grace ? La portée de cette mention

reste difficile à déterminer. Mais le raisonnement des scolies de l'*Odyssée* trouve son pendant dans les scolies de l'*Illiade* :

Scolie A ad Il. 18, 382 : ζητεῖται, διὰ τί ἐν Ὀδυσσεΐα(8267-366) τὴν Ἀφροδίτην παρίσθησι γυναῖκα Ἡφαίστου, ἐνθάδε δὲ τὴν Χάριν. Κατ' ἀμφοτέρω, ὅτι τῇ τέχνῃ τὴν χάριν προσεῖναι δεῖ, ἵνα καὶ ἐπίχαρις ᾖ.

On cherche pourquoi, dans l'*Odyssée*, <Homère> fait d'Aphrodite l'épouse d'Héphaïstos, alors qu'ici c'est une Grâce. Dans les deux cas, parce que la grâce doit s'adjoindre à l'art, afin que l'art ait de la grâce.

- 11 L'on notera que, dans l'Ars, c'est dans l'imitation de son *artifex* de mari, sans doute en plein travail à la forge (*duras igne¹⁹ uel arte manus*), que Vénus fait preuve de grâce et de beauté, en plein accord avec l'interprétation allégorique des scolastes.

Pudor uerecundus

- 12 Bien évidemment, le traitement de l'Ars se distingue de celui des *Métamorphoses* par sa dimension didactique²⁰. Mais l'attribution à l'épisode d'une visée didactique en matière de mœurs n'est pas une invention ovidienne ; elle est relevée par Athénée (*Deipn.* 1, 14 c), mais surtout, elle figure déjà dans les anciens commentaires d'Homère, à titre de justification de l'épisode :

Scolie PV ad Od. 8, 267 : περὶ κοινωνίας Ἄρεος καὶ Ἀφροδίτης μακρόθεν παιδεύει αὐτοὺς μὴ ἀσελγαίνειν, ὥς καὶ θεῶν διὰ ταῦτα ἀσχημονούντων.

Scolie HQT ad Od. 8, 267 : οὐκ ἀτόπως ἐπὶ ἡδυπαθῶν ἄδει ταῦτα ὁ κιθαρωδὸς, δι' ὧν ἡδοναὶ σωφρονίζων αὐτούς. δέσμιον γὰρ εἰσάγει τὸν μοιχὸν, καὶ τοὺς θεοὺς λέγοντας 'οὐκ ἀρετᾶ κακὰ ἔργα. ὁ δὲ Ὀδυσσεὺς τί φησιν ; ἀλλ' ἄγεδὴ μετάρβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον' (492.), ὥς δέον τὸν Δημόδοκον αὐτοῖς μὴ μοιχεύαν γενομένην ἐν θεοῖς ἄδειν, ἀλλὰ πράξεις εἰς ὠφέλειαν καὶ ἔπαινον φερούσας. ἡ μὲν οὖν κατηγορία πρόδηλος διότι περὶ θεῶν οὐκ ἔδει τοιαῦτα δεδηλωκέναι. ἀλλ' οὐχ 'Ομήρου τὸ ἔγκλημα. ἄνωθεν γὰρ τοῖς ἀρχαιοτάτοις παραδέδοται καὶ κατασκευάσασσι καὶ τελεταῖς ταῖς παλαιοτάταις καὶ Ἑλληνικαῖς καὶ βαρβάρικαῖς. ὅτι δὲ Ὀμηρος οὐχ ἡδεται τούτοις δῆλον ἐξ ὧν περιέθηκε τῇ Ἀθηνᾶ 'ὥς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος ὅτις τοιαῦτά γε ῥέζοι' (Od. α, 47.)

À propos de l'union d'Arès et Aphrodite, le poète enseigne par de grands exemples <aux Phéaciens> à éviter la licence puisque des dieux même perdent la bienséance par ces comportements.

Il n'est pas étrange que le citharède chante cela parmi des gens qui mènent une vie de jouissance. C'est par ce qui leur plaît que le poète leur enseigne la sagesse : de fait il leur montre un adultère pris dans des liens et des dieux qui dissents : « œuvres mauvaises point ne prospèrent ». Quant à Ulysse, que dit-il ? « Allons, change de sujet et chante le bel ordonnancement du Cheval » (492), comme s'il fallait que Démodocos leur chantât non l'adultère survenu chez les dieux, mais des hauts faits, qui portent à l'intérêt commun et à la gloire. L'accusation est évidente selon laquelle il ne fallait pas chanter de telles turpitudes concernant les dieux, mais le reproche ne concerne pas Homère. L'exemple vient de plus haut, des inventions les plus anciennes et des œuvres et des pratiques religieuses les plus antiques, tant grecques que barbares. Mais qu'Homère ne prend pas plaisir à cela, cela est clair d'après les paroles qu'il a attribuées à Athéna : « puisse périr tout autre qui ferait cela » (1, 47).

- 13 Le commentaire tend donc à la fois à souligner une portée didactique et à disculper Homère de toute impiété. Pour ce qui est de l'interprétation didactique, si Ovide conserve cette visée à l'épisode homérique, c'est pour démontrer qu'il ne faut pas publier l'adultère. Il s'agit essentiellement dans ce passage de l'Ars de renverser

humoristiquement la charge de l'inconvenance, de l'*aprepes*, qui pesait sur les adultères et de la faire porter sur celui par qui le scandale arrive : *quam mala, Sol, exempla moues* qui répond au jugement des dieux : « œuvres mauvaises point ne prospèrent ». Le blâme s'adresse d'abord au Soleil qui, faisant un récit affligeant (θυμαλγέα μῦθον), provoque toute l'affaire²¹. Mais c'est surtout Vulcain qui se trouve critiqué (589-592) :

Hoc tibi perfectio, Vulcane : quod ante tegebant,
liberius faciunt, ut pudor omnis abest
Saepe tamen demens stulte fecisse fateris,
Teque ferunt artis paenituisse tuae.

- 14 C'est Vulcain lui-même qui cause le scandale, en offrant l'adultère en spectacle. Il est le responsable de l'*aprepes*²². Ainsi, non seulement le texte même de l'*Ars* intègre un commentaire éthique (ou la parodie d'un commentaire éthique) de l'épisode homérique, dans la droite lignée de la critique alexandrine, mais surtout, cette mise en cause de la ruse de Vulcain s'oppose à l'interprétation traditionnelle, qui valorisait apparemment la manière d'agir du dieu du feu, dans une scolie malheureusement incomplète :

Scholie T ad Od. 8, 300 : διδάσκει δὲ καὶ ἐκ τοῦτου τὸ χρήσιμον, πῶς δεῖ καὶ τὰς τοιαύτας τῶν πράξεων μεταχειρίζεσθαι. μὴ μεμνημένης τῆς φθορᾶς, ἀλλ' ὑπονοουμένης ὁ λόγος εἶχε διακωλύειν ἅπα.... τετολμημένης αὐτῆς κατα... ἔδει τῆς φθορᾶς...
Homère enseigne également à partir de cette histoire l'usage utile, comment il faut prendre en main ce genre d'affaires aussi : tant que ce malheur n'était pas avéré, mais qu'il n'était que soupçonné, la parole pouvait empêcher... mais à partir du moment où ils avaient osé, il fallait...

- 15 Il est intéressant de constater que la leçon divine dans l'*Ars* s'avère l'exacte opposée de celle proposée par la scolie, qui approuve visiblement, au nom de la morale sociale, la ruse d'Héphaïstos. À l'inverse, l'*Ars* condamne le procédé (593-595) : *Hoc vetiti vos este ; vetat deprensa Dione/Insidias illas, quas tulit ipsa, dare./Nec vos rivali laqueos disponite...*
- 16 Il est vraisemblable que la justification exégétique des ruses d'Héphaïstos pour révéler l'adultère constituait une explication didactique assez communément reçue dans l'antiquité. Il y a quelque probabilité que la prise de position de l'*Ars*, qui assigne à l'épisode une signification didactique diamétralement opposée, en constitue un démenti explicite.
- 17 Par voie de conséquence, le *prepon* passe du côté des amants. Qu'il y ait ou non ici, comme on l'a suggéré, une charge contre la *lex Iulia de adulteriis*²³, le récit ovidien valorise en tout cas le *pudor* de la faute des adultères qui s'aiment en cachette ; un distique (2, 571-572) commente ainsi les précautions prises par le couple fautif pour dissimuler son forfait :

Sed bene concubitus primos celare solebant :
Plena uerecundi culpa pudoris erat.

Mais ils avaient coutume de bien dissimuler leurs premières unions : leur faute était empreinte d'une pudeur pleine de retenue.

- 18 Le pentamètre commente l'hexamètre et ce commentaire éthique humoristique est à rapprocher du jugement des scolies, qui soulignent que la première union de Mars et de Vénus eut lieu en la demeure de Vulcain, mais en cachette. Ovide démarque le passage homérique (8, 268-270) :

ὥς τὰ πρῶτ' ἐμίγησαν ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισι λάθρη· πολλὰ δὲ δῶκε, λέχος δ'
ἦσχυνε καὶ εὐνήν Ἡφαίστοιο ἄνακτος.

... lorsque la première fois ils s'unirent en la demeure d'Héphaïstos, en cachette.
Arès fit de nombreux cadeaux et il souilla le lit et la couche du prince Héphaïstos.²⁴

- 19 À lire le texte homérique, le *pudor uerecundus* ne semble pas le trait dominant de cette affaire. Toutefois, les scolies analysent le terme λάθρη :

Scolie T adOd. 8, 269 : λάθρη : ὁρᾷς γὰρ ὅτι οὐκ ἀποδέχεται τὰς τοιαύτας τῶν πράξεων οὐδὲ τοιοῦτοις ἦδετο λόγοις.
« en cachette » : tu vois bien qu'« Homère » n'approuve pas de tels actes et n'a pas eu plaisir à de telles paroles.

- 20 Ce commentaire des scholiastes, qui défendent ici Homère, justifie, si l'on comprend bien, l'emploi de λάθρη par un souci de convenance. Il s'agirait en fait d'une sorte d'intervention d'auteur destinée à diminuer le scandale en le cachant, comme le font Mars et Vénus chez Ovide (*tegere, celare*).
- 21 La défense des amants dans Ovide peut donc se réclamer de l'analyse des commentateurs, comme le confirme le parallèle suivant. La présentation de ce *pudor uerecundus* n'est pas sans rappeler un autre épisode érotique particulièrement connu, la Διὸς ἁπάτη du chant 14 de l'*Iliade*. Voulant éloigner Zeus du champ de bataille, Héra s'est parée des sortilèges d'Aphrodite et provoque le désir de son époux. Celui-ci veut s'unir à elle sur le champ, mais Héra l'exhorte à ne pas faire œuvre de chair sous le ciel, de peur qu'ils ne soient vus de quelque autre dieu et l'exhorte à se rendre dans la chambre que lui a bâtie Héphaïstos, donnant ainsi l'impression d'un souci de la convenance (Scolie bT ad Il. 14, 338 : ἔστιν τοι θάλαμος : δοκεῖ μὲν αἰδημόνως διαλέγεσθαι.)
- 22 C'est donc à juste titre, et sur l'exemple d'Héra, que les amants adultères de l'*Ars Amatoria* dissimulent leurs amours dans la chambre de Vulcain.

Hic aliquis ridens...

- 23 Quand les amants se trouvent pris au piège, Héphaïstos convie les dieux à venir contempler les adultères (Od. 8, 306-320). Ils se rassemblent alors et rient à ce spectacle, commentant la victoire de l'illustre boiteux sur le vélocé Arès (321-332). Puis un bref dialogue s'engage entre Apollon et Hermès. Aux questions du premier, qui lui demande s'il n'envie pas le sort d'Arès, le second répond (339-342) :

αἶ γὰρ τοῦτο γένοιτο, ἄναξ ἑκατηβόλ' Ἀπολλων. δεσμοὶ μὲν τρὶς τόσσοι ἀπείρονες ἄμφις ἔχοιεν, ὑμεῖς δ' εἰσορόωτε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι, αὐτὰρ ἐγὼν εὖδοιμι παρὰ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ.

Ah, si cela pouvait se faire, seigneur Apollon qui frappe au loin, que de toute part des liens inextricables en nombre trois fois égal nous tiennent et que vous tous regardiez, dieux et déesses, pour ma part, je dormirais aux côtés d'Aphrodite d'or.

- 24 Ce fantasme exhibitionniste constituait, aux yeux des censeurs anciens, le détail le plus inconvenant de l'épisode. Ovide a résumé ce passage en atténuant sa grivoiserie au chant 4 des *Métamorphoses* (185-189) :

Lemnias extemplo ualuas patefecit eburnas

Immisitque deos; illi iacuere ligati

Turpiter, atque aliquis de dis non tristibus optat

Sic fieri turpis. Superi risere diuque

Haec fuit in toto notissima fabula caelo.

Le Lemnien, aussitôt, ouvrit les portes de bronze et fit entrer les dieux : eux gisaient enchaînés avec infamie, et l'un, parmi ces dieux qui étaient bien réjouis, émet le

vœu de subir telle infamie. Longtemps cette histoire fut des plus connues dans le ciel.

- 25 Dans la version ovidienne, le contenu des paroles d'Hermès est résumé par l'adjectif *turpis*, résurgence de la critique éthique alexandrine, mais surtout, le dieu à l'origine du bon mot est laissé dans l'anonymat. Dans l'*Ars* (2, 585-586), les paroles du dieu sont mises davantage en relief par le style direct, mais son anonymat est maintenu : *Hic aliquis ridens* : « *In me, fortissime Mauors/si tibi sunt oneri uincula transfer!* » ait. Il est intéressant que l'épisode ait été évoqué deux fois avec cette même particularité de l'anonymat du plaisantin.
- 26 La lecture des scolies révèle que ce passage (et apparemment ce seul passage) des Amours d'Arès et Aphrodite faisait l'objet d'une condamnation suffisante pour en expurger le texte, au point que le dialogue d'Apollon et Hermès ne figurait pas ἐν ἐνίοις ἀντιγράφοις, dans certains manuscrits, parce qu'il était trop marqué par l'ἀπρέπεια et que l'esprit en était trop « néotérique »²⁵. Du fait de cette dernière justification, par la non homéricité du registre, on considère que cette condamnation émanait vraisemblablement d'Aristarque lui-même, dont les efforts tendaient à établir nettement le départ entre ce qui était homérique et ce qui relevait des poètes postérieurs, nommés *néoteroi*²⁶. Il faut bien voir que les discussions philologiques sur de tels passages ne se sont pas cantonnées au deuxième siècle avant notre ère et au Musée d'Alexandrie : elles sont dans l'actualité des débats lettrés quand Ovide compose l'*Art d'aimer* ; non seulement les interprétations allégoriques des Amours d'Arès et Aphrodite avaient été discutées chez Philodème, mais surtout, ce qui importe le plus pour notre propos, c'est que le débat sur l'athétèse du passage (ou de l'ensemble de l'épisode ?) se poursuit à Rome, au début du principat, dans les milieux grammaticaux alexandrins : le *grammaticus* Apion, grande autorité philologique, dont on sait qu'il était actif sous Tibère, combattait l'athétèse de l'épisode au nom de considérations génériques, en soulignant la fréquence des hiérogamies dans la littérature archaïque²⁷, ce qui, notons le au passage, constituait une intéressante réponse à la condamnation aristarchéenne, dénonçant l'esprit néotérique, c'est-à-dire posthomérique, de certains éléments.
- 27 De ce fait, le maintien de l'épisode dans les deux passages ovidiens, en dépit de la condamnation alexandrine, est particulièrement intéressant et l'on verra plus loin comment il peut se justifier. Auparavant, il est loisible de se demander d'où vient l'anonymat du dieu plaisantin dans la version ovidienne. Peut-être d'une remarque de l'*Homeromastix* lui-même. La critique la plus précise qui nous ait été conservée au sujet de l'inconvenance du passage était le fait de Zoïlos d'Amphipolis :
- Scolie T ad Od. 8, 332 : ἐπιτιμᾷ δὲ αὐτοῖς ὁ Ζωΐλος, ἄτοπον εἶναι λέγων γελᾶν μὲν ἀκολάστως τοὺς θεοὺς ἐπὶ τοῖς τοιοῦτοις, τὸν δ' Ἑρμῆν εὐχέσθαι ἐναντίον τοῦ πατρὸς καὶ τῶν ἄλλων θεῶν ὀρώντων δεδέσθαι σὺν τῇ Ἀφροδίτῃ.
- Zoïlos blâme ce passage ; il prétend qu'il est étrange que les dieux rient sans retenue à propos de tels faits, qu'Hermès émette le vœu d'être dans les liens avec Aphrodite en présence de son père et des autres dieux.
- 28 Cette notice a l'intérêt de souligner le caractère particulièrement précis de la condamnation prononcée par l'*Homeromastix*. Il ne s'agit pas, comme dans le cas de la condamnation alexandrine, de considérations de registre, mais d'une critique morale portant sur une conception de la pudeur à respecter face à son père. C'est donc particulièrement l'*impietas* de la plaisanterie d'Hermès qui se trouve visée²⁸. En laissant dans l'anonymat le dieu rieur, Ovide, parodiant des procédures grammaticales de correction, propose-t-il d'atténuer l'inconvenance du passage en mettant en place une

pudique διόρθωσις, peut-être une sorte de concession aux condamnations de l'*Homeromastix* ? Il est au moins un autre exemple de correction du texte homérique en contexte romain pour des questions de moralité et même précisément dans un contexte de rapports père fils²⁹.

Geloia

- 29 L'accent est donc mis à deux reprises, dans les *Métamorphoses* et l'*Ars*, sur ces quelques vers suspectés d'être néotériques ou condamnés pour leur impiété particulière au sein même d'un épisode globalement critiqué. Mais il se trouve que ce passage précis avait aussi ses défenseurs parmi les critiques anciens et qu'il revêtait sans doute une importance particulière dans la mesure où il était identifié comme l'une des sources homériques du comique: les paroles d'Hermès constituent, au sein de l'épisode, le passage le plus représentatif du *geloion*. Selon le commentaire d'Eustathe (1597, 22-27), l'épisode, dans sa globalité, constitue précisément un exemple de σπουδαιογελοῖον où se mêlent σπουδαῖα, γελοῖα et πικρά. Bien évidemment les paroles d'Hermès relèvent au premier chef des γελοῖα :

γελοῖα δέ εἰσιν ἄλλα τε καὶ τὰ προσεχῶς λεχθέντα ὑπὸ Ἑρμοῦ, καθὰ καὶ ὁ ποιητὴς ἐπέστησεν ἐν τῷ γέλωτι ὥρτο [...] φανερόν δ' ὅτι οὐ σεμνὸς γέλωτις ὁ ἐφ' οἷς ἐλάλησεν Ἑρμῆς (...) Τοιαῦτα γὰρ ὁ Ἑρμῆς εἶπεν ὅποια ἐρεῖ ἂν ἀνὴρ κήλων. Les éléments comiques sont particulièrement, entre autres, les paroles prononcées par Hermès juste après, comme le montre d'ailleurs le poète dans l'expression 'un rire se leva'. Il est clair que ce n'est pas un rire relevé qui répond aux paroles d'Hermès [...] Hermès a prononcé des paroles dignes d'un débauché.

- 30 C'est bien le passage où, pour Ovide également, se révèle le rire des dieux (*aliquis de dis non tristibus, aliquis ridens*). Cette référence rappelle qu'Homère a aussi illustré – et fondé –, le registre comique ou érotico-comique. Le passage ovidien revient donc sur la véritable portée de l'épisode homérique d'un point de vue générique, démentant l'interprétation didactique moralisante que lui prêtaient les scolastes et soulignant avec insistance sa signification comique. Il révèle le *cultus* et l'*urbanitas* des Phéaciens et des dieux épiques, sorte d'image homérique du lectorat de l'*Ars*.

2) Imitatio : une archéologie de la pantomime ?

- 31 Un autre intérêt du passage réside ailleurs. Dans l'*Ars*, Ovide met en scène une Vénus qui imite son époux :

A, quotiens lasciva pedes risisse mariti
Dicitur, et duras igne vel arte manus.
Marte palam simul est Vulcanum imitata, decebat,
Multaque cum forma gratia mixta fuit.

- 32 Cette *imitatio* ne correspond à rien dans le texte de l'*Odyssée*. La scène est rajoutée. Mais la Vénus ovidienne n'est pas la seule divinité homérique à se livrer à l'imitation pour faire rire les dieux. Dans le seul autre passage homérique où se trouve évoqué le « rire inextinguible des dieux »³⁰, lors du chant 1 de l'*Iliade*, pour détendre l'atmosphère, Héphestos tente d'égayer sa mère qui vient de subir la réprimande de Zeus (Il. 1, 568 sq.) ; après avoir prodigué à Héra des paroles apaisantes, Héphestos joue les échansons (Il. 1, 584-585) :

Ὡς ἄρ' ἔφη καὶ ἀναΐξας δέπας ἀμφικύπελλον μητρὶ φίλῃ ἐν χειρὶ τίθει.

Ayant dit, il sautille et place la coupe à double anse dans les mains de sa mère.

- 33 Ce comportement bouffon du dieu du feu se trouve ainsi commenté par les scolastes :

Scholie bT ad Il. 1, 584 : καὶ ἀναΐξας γέλωτα κινεῖ τὸ ἀναΐξας ἐπὶ τοῦ κωλοῦ τιθέμενον. γέλοῖος γὰρ ἔστι μιμούμενος τοὺς καλλίστους οἶνοχόους, Ἥβην καὶ Γανυμήδεα.

Scholie bT ad Il. 1, 584 : « 'et sautillant...' : le participe 'sautillant' provoque le rire parce qu'il est appliqué à un boiteux... <Héphaïstos> est drôle, en train d'imiter les superbes échantons Hébè et Ganymède... »³¹

- 34 Deux points sont à relever :

- 35 Tout d'abord, le passage était répertorié comme l'une des sources homériques de la comédie³². Le « rire inextinguible des dieux » est ici causé, selon les commentateurs, par une singerie divine, le fait qu'Héphaïstos « imite » (μιμούμενος) les échantons, ce qui n'est pas précisé dans le texte iliadique, mais résulte exclusivement de l'interprétation proposée par les scolies. Or, si la Vénus de l'Ars cherche à faire rire Mars, c'est précisément parce qu'elle imite (*imitata*) la démarche de son époux et ses mains au travail : voilà donc une *mimesis* à portée comique³³.

- 36 En outre, il est loisible de se demander si les scolastes, projetant dans cette scène olympienne les origines d'un genre théâtral, n'analysent pas la scène comme une espèce de pantomime. De fait, l'office des échantons divins fait partie du répertoire des pantomimes, comme en atteste, entre autres, Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques* (19, 198 sqq.), où Marôn, fils de Silène et compagnon de Dionysos, exécute la danse suivante :

Marôn danse en exécutant de tournoyante enjambées ; le pied droit en cadence succédant au pied gauche, il grave d'une main muette un prolix silence. Il lance de vagabonds regards, images de paroles, ourdissant un air expressif avec de savants coups de nuque ; et il balance la tête et aurait agité ses boucles si son front dénudé n'était dégarni de cheveux. Et lui, tout vieux qu'il est [...] figure avec un mutisme élaboré l'échanton du Cronide, quand il tend un vase à boire à Zeus et que, coupe après coupe, il enchante sans cesse le chœur des autres Immortels ou quand il verse la rosée sacrée dans le cratère : son unique thème est le doux breuvage. Sa danse figure aussi la vierge Hébè (Jeunesse) puisant le nectar : un coup d'œil vers les Satyres et il esquisse la silhouette de Ganymède d'une main muette et, lorsqu'il regarde les Bacchantes, il évoque Hébè aux sandales dorées dans un signifiant silence. Voilà les figures que trace Marôn grâce aux jeux multiples de ses doigts. (traduction Gerbeau)

- 37 Cette pantomime des échantons, attestée encore ailleurs³⁴, pourrait donc trouver son modèle, selon les interprètes hellénistiques, dans le texte même d'Homère.

- 38 En un curieux renversement, la Vénus d'Ovide imite un personnage sans grâce, dans sa claudication et son activité d'*artifex*, avec une chironomie évoquant les mains du forgeron divin (*duras igne uel arte manus* ; *arte* peut renvoyer aussi bien à la technique du forgeron qu'à la chironomie du mime), alors que l'Héphaïstos homérique imite de gracieux échantons. Dans l'un et l'autre cas, c'est l'interprétation d'un rôle à contre-emploi qui fait naître le rire. En somme, Vénus fait rire Mars en imitant l'*artifex* Vulcain se démenant dans sa forge, de même qu'Héphaïstos faisait rire les dieux en se démenant pour imiter les échantons (Il. 1, 599-600) :

Ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐν ὤρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν, ὥς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα.

Se leva chez les dieux un rire inextinguible, lorsqu'ils virent Héphaïstos se démenant dans les demeures.

- 39 Ces deux scènes divines s'évoquent donc inévitablement l'une l'autre : des dieux imitent des scènes mythologiques évoquant la vie quotidienne des dieux – le service des échansons olympiens et le travail dans la forge d'Héphaïstos. Elles ne sont pas sans évoquer une espèce de pantomime³⁵.
- 40 Il est par ailleurs notable que Lucien, dans le *De Saltatione* (63), mentionne les Amours d'Arès et Aphrodite comme sujet de pantomime³⁶. Certains parallèles ont récemment été suggérés entre le *De Saltatione* et l'œuvre d'Ovide, plus particulièrement les *Métamorphoses*, à propos du répertoire mythologique de la pantomime impériale³⁷. Il vaut donc la peine d'examiner les choses de près.
- 41 L'anecdote est censée se dérouler sous Néron. Elle met en scène un philosophe, Démétrios le Cynique, qui critique la danse et prétend que toute son expressivité se résume à celle de la musique qui l'accompagne, des masques et des vêtements dont les danseurs sont parés. De façon fort intéressante, la critique porte donc notamment sur l'accompagnement musical : (λέγων τοῦ αὐλοῦ καὶ τῶν συρίγγων καὶ τῶν κτύπων πάρεργόν τι τὸν ὀρχηστὴν εἶναι : Démétrios disait que le danseur n'était qu'un accessoire de la flûte, des syrinx et des percussions).
- 42 Pour prouver à Démétrios l'expressivité de la danse, un danseur renommé de l'époque, particulièrement réputé pour sa connaissance de la mythologie et la beauté de ses mouvements, décide de représenter les Amours d'Arès et d'Aphrodite sans accompagnement musical³⁸. L'essentiel pour le bon danseur est en effet de savoir mimer : μιμητικός ἐστὶ καὶ κινήμασι τὰ ἁδόμενα δείξειν ὑπὸ σκηνῇ. Voici comment se déroule la scène (*De Saltatione* 63) :
- Ἦσυχίαν γὰρ τοῖς τε κτυποῦσι καὶ τοῖς αὐλοῦσι καὶ αὐτῷ παραγγείλας τῷ χορῷ, αὐτὸς ἐφ' ἑαυτοῦ ὠρχήσατο τὴν Ἀφροδίτης καὶ Ἄρεως μοιχείαν, Ἥλιον μνηύοντα καὶ Ἥφαιστον ἐπιβουλεύοντα καὶ τοῖς δεσμοῖς ἀμφοτέρους, τὴν τε Ἀφροδίτην καὶ τὸν Ἄρη, σαγηνεύοντα, καὶ τοὺς ἐφεστῶτας θεοὺς ἕκαστον αὐτῶν, καὶ αἰδουμένην μὲν τὴν Ἀφροδίτην, ὑποδεδυκότα³⁹ δὲ καὶ ἱκετεύοντα τὸν Ἄρη, καὶ ὅσα τῇ ἱστορίᾳ ταύτῃ πρόσεστιν.
- Ayant ordonné le silence aux percussionnistes, aux flûtistes et au chœur, il dansa seul l'adultère, le Soleil faisant sa dénonciation, Héphaïstos tendant son piège et les prenant tous deux, Aphrodite et Arès, dans ses filets, et les dieux qui se tiennent autour, chacun d'entre eux, et Aphrodite toute honteuse, Arès empêtré et suppliant, et tout ce qu'il y a dans cette histoire.
- 43 Démétrios s'extasie ensuite devant cette éloquence des mains du danseur (μοὶ δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν). Cela n'est pas sans intérêt quand on voit la Vénus ovidienne imiter les mains (*manus*) et les pieds (*pedes*) de son époux, car cette imitation au moyen des pieds et des mains semble précisément avoir été un des traits essentiels de la pantomime : le jeu des pieds, des yeux et la chironomie y tiennent une place primordiale⁴⁰. On remarquera en outre un point commun entre le récit ovidien et la pantomime évoquée par Lucien : la honte d'Aphrodite, qui n'est pas mentionnée chez Homère⁴¹ ; Lucien montre en effet αἰδουμένην τὴν Ἀφροδίτην et le *magister amoris*, faisant appel à la tradition, la montre pleurant : *uix lacrimas Venerem continuisse putant*⁴². La honte des deux amants surpris dans leur nudité est également dépeinte dans un *Dialogue des dieux* (17, 1-2) : οἱ δὲ γυμνοὶ ἀμφοτέροι κάτω νενευκότες, ξυνδεδεμένοι ἐρυθριῶσι, donnée qui se retrouve aux vers 583-584 de l'*Ars*⁴³. Ces deux détails absents d'Homère sont propices aux mimiques de la pantomime. Du point de vue du découpage de l'épisode, la danse évoquée par Lucien correspond assez bien à la sélection des scènes homériques proposée par l'*Ars* :

Ἥλιον μηνύοντα : *Indicio solis...* (573-576)

Ἥφαιστον ἐπιβουλεύοντα : *disponit laqueos... fingit iter Lemnon* (577-579)

καὶ τοῖς δεσμοῖς ἀμφοτέρους, τήν τε Ἀφροδίτην καὶ τὸν Ἄρη, σαγηνεύοντα :
impliciti laqueis nudus uterque iacent (579-581)

τοῦ ἐφεστῶτας θεοὺς ἕκαστον αὐτῶν : (581 et 585-588)

αἰδουμένην μὲν τὴν Ἀφροδίτην, ὑποδεδυκότα δὲ καὶ ἰκετεύοντα τὸν Ἄρη :
(580-584)

44 L'on peut donc formuler l'hypothèse de la popularité du thème des *Amours d'Arès et Aphrodite* dans la pantomime et rappeler que celle-ci connaît un fort développement à Rome, sous l'influence de Bathylle et Pylade, sans doute avec le soutien d'Auguste, qui s'y intéressait, dans les années 20⁴⁴.

45 Exploitions plus avant l'hypothèse d'une Vénus adepte de la pantomime. Avec l'imitation de Vulcain par son épouse, on pourrait avoir affaire ici à une sorte d'archéologie littéraire (qu'elle soit délibérée ou non de la part de l'auteur), projetant dans le monde divin la pantomime à sujet homérique : le texte porterait ainsi en lui-même l'une des modalités de ses représentations. On l'a vu, c'était déjà précisément le cas pour le texte homérique, selon une interprétation ancienne des scoliastes (nous verrons peut-être plus loin dans quelle perspective ils opéraient) qui imaginent Héphaïstos mimant les échansons des dieux au chant 1 de l'*Iliade*.

46 Mais les interprètes d'Homère voyaient d'autres traces de l'existence d'une pratique de la danse imitative à sujet homérique dans l'œuvre même d'Homère : avant que Démodocos ne commence à chanter les Amours, les danseurs de la cour d'Alcinoos se mettent en place (*Od.* 8, 261-264) :

ἀμφὶ δὲ κοῦροι πρωθῆβαι ἴσταντο, δαήμονες ὀρχηθμοῖο, πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς μαρμαρυγᾷ θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.

Autour <de Démodocos> prirent place des jeunes gens en la fleur de leur jeunesse, savants à danser. Leurs pieds rythmèrent une danse divine. Ulysse contemplait l'éblouissant jeu de leurs pieds et admirait en son cœur.

47 Le commentaire d'Eustathe suggère que leur danse, une espèce d'*hyporchème*, consiste précisément en une imitation du chant de l'aède (1596, 19 sq.)⁴⁵ :

Ἰστέον δὲ ὅτι δοκοῦσιν ἐνταῦθα οἱ ὀρχούμενοι προθῆβαι πρὸς ὥδην ὀρχεῖσθαι τὴν τοῦ Δημοδόκου... ἔστι... ἡ τοιαύτη ὀρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων.

Voir que les jeunes danseurs semblent en cet endroit danser en accord avec le chant de Démodocos [...] Une telle danse constitue une représentation du sujet exposé par les paroles (de l'aède).

48 Les scolies gardent d'ailleurs peut-être la trace d'une polémique quant à cette interprétation :

Scolie T *ad Od.* 8, 263 : ἦν δέ τις ῥυθμοῦ ὁμίλησις ἐναρμονίου ὑπὸ τῆς λέξεως. ἄτοπον γὰρ μιμεῖσθαι μοιχείαν.

Il s'agissait d'un ballet rythmé et harmonieux durant la recitation : il aurait été déplacé d'imiter l'adultère.

49 Cette archéologie de la pantomime dont on trouve ici la trace dans le commentaire homérique est d'autant plus intéressante que deux éminents homérologues alexandrins, Aristonikos⁴⁶ et Séleucos⁴⁷, qui séjournèrent tous deux à Rome vers le début du principat, avaient étudié la pantomime (Athénée, *Deipnosophistes*, 1, 20 d-e⁴⁸) :

Τῆς δὲ... ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος εἰσηγητὴς γέγονε Βάθυλλος ὁ Ἀλεξανδρεὺς, ὃν φησι νομίμως ὀρχήσασθαι Σέλευκος. Τοῦτον τὸν Βάθυλλον φησὶν ὁ Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἔστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικήν

ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις (...) ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὄρχησις ὀγκώδης παθητικὴ τε καὶ πολυπρόσωπος, ἣ δὲ Βαθύλλειος ἰλαρωτέρα. καὶ γὰρ ὑπόρχημά τι τοῦτον διατίθεσθαι.⁴⁹

Pour la danse tragique, le premier initiateur en fut Bathylle d'Alexandrie, dont Séleucos dit qu'il dansait conformément aux usages habituels. C'est ce Bathylle, ainsi que Pylade (dont on a un traité sur la danse), qui, aux dires d'Aristonikos, ont créé la danse italienne, à partir de la danse comique que l'on nommait *cordax*, de la danse tragique que l'on nommait *emmeleia*, et de la danse satyrique que l'on nommait *sikinnis*. La danse de Pylade était cérémonieuse, pathétique et à plusieurs personnages⁵⁰, celle de Bathylle plus amusante, ce dernier donnant une espèce d'hyporchème.

50 À l'origine de la danse à sujet homérique se trouvent peut-être les travaux de Démétrios de Phalère qui fut « le premier à introduire dans les théâtres ceux qu'on appelle aujourd'hui *homêristai* »⁵¹. Selon le témoignage d'Athénée, on jouait les poèmes d'Hésiode (?) et d'Homère à Alexandrie à l'époque des Ptolémées⁵² et les acteurs qui interprétaient ces épisodes étaient nommés « homéristes »⁵³.

51 On peut donc se demander dans quelle mesure le passage de l'Art d'aimer n'a pas été élaboré à une époque où, sous l'impulsion d'études homériques et de créations chorégraphiques alexandrines à la cour même d'Auguste, la réflexion sur la pantomime et son histoire étaient à la mode. Dans cette perspective, les tentatives pour fonder l'histoire de cet art dans le texte d'Homère, fondateur de tous les arts pour la culture hellénistique, trouvent peut-être un écho dans la scène ovidienne. Un dernier point mérite d'ailleurs commentaire à ce sujet. Pourquoi Ovide prétend-il que l'adultère d'Arès et Aphrodite, une fois donné en spectacle aux dieux, se répète de façon plus libre, alors qu'il était auparavant caché (589-590 : *quod ante tegebant/liberius faciunt, ut pudor omnis abest*) ? Il s'agit peut-être là d'une référence à la popularité de ce spectacle de pantomime sur les scènes romaines, comme l'indiquerait à demi-mot Ovide dans les *Tristes*, 2, 377-378 :

Quis nisi Maenides Venerem Martemque ligatos
narrat, in obsceno corpora pressa toro ?

52 Ou encore dans notre passage, aux vers 583-584 :

Non denique possunt
partibus obscenis opposuisse manus.

53 De fait, il est loisible de voir dans l'emploi d'*obscenus* une référence à la dimension scénique de l'épisode ovidien⁵⁴, en accord avec l'étymologie proposée par Varron dans le *De Lingua latina* 7, 96 : *Obscaenum dictum ab scaena... Quare turpe ideo obscaenum, quod nisi in scaena, palam dici non debet*. Ainsi, Homère serait bien représenté comme le fondateur de la pantomime.

BIBLIOGRAPHIE

BALDO G. (1986) : « Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio », *MD* 16, p. 109-134.

- BOUQUIAUX-SIMON O. (1968) : *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles, p. 290-291.
- BUFFIÈRE F. (1956) : *Les Mythes d'Homère et la Pensée grecque*, Paris.
- BURKERT W. (1960) : « Das Lied von Ares und Aphrodite », *RhM* 103, p. 130-144.
- FRASER P.M. (1972) : *Ptolemaic Alexandria*, 1 et 2, Oxford.
- GALINSKY K. (1996) : *Augustan culture. An interpretative introduction*, Princeton.
- GARELLI-FRANÇOIS M.-H. (2000) : « Ludions, homéristes ou pantomimes ? », *REA*, 102 (3-4), p. 501-508.
- (2001) : « La pantomime entre danse et drame », *CGITA* 14, p. 229-247.
- GERBEAU J. et VIAN F. (1992): Nonnos de Panopolis. *Les Dionysiaques*. Tome VII, chants XVIII-XIX. Paris.
- GIANNINI P. (1995) : « Eustazio e il serio-comico degli Amori di Ares ed Afrodite. La scelta del tema poetico nell'Odissea » in *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata (bibliotheca di Aevum Antiquum)*, vol. 2, Milan, p. 1281-1292.
- HABINEK T. (2002): « Ovid and Empire » in Hardie Philip (éditeur), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, 2002, p. 46-61.
- HINDS S. (1998): *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge.
- HUNZINGER C. (1997) : « Comment décider qu'un passage est interpolé ? Les interprétations des *Amours d'Arès et d'Aphrodite* : bilan bibliographique » in *Lalies*, actes des sessions de linguistique et de littérature 17, PENS, Paris, 1997, p. 125-138.
- LUDWICH A. (1884): *Aristarchs Homerische Textkritik nach den Fragmenten des Didymos*, erster Theil, Leipzig.
- JANKA M. (1997): *Ars Amatoria*. Buch 2. Kommentar, Heidelberg.
- JOLIVET J.-C. (2004) : *En cor Zenodoti, en iecur Cratetis*, Recherches sur les études homériques à Rome et leur influence sur la poésie augustéenne. Mémoire dactylographié pour l'habilitation à diriger des recherches, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3.
- JORY E.J. (1981): The literary evidence for the beginning of imperial pantomime. *BICS* XXVIII, p. 147-161.
- KNAUER G.N. (1964): *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis.*, Göttingen.
- MEIJERING R. (1987): *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningue.
- NAGY G. (2000) : *La poésie en acte. Homère et autres chants*. Traduit de l'anglais par Jean Bouffartigue, Paris.
- PIANEZZOLA E. et alii (1991): *Ovidio, L'Arte di amare*, a cura di Emilio Pianezzola. Commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristante, Emilio Pianezzola, Mondadori, Milan.
- SCHMIT-NEUERBURG T. (1999): *Vergils Aeneis und die Antike Homerexegese. Untersuchungen zum Einfluß ethischer und kritischer Homerrezeption auf imitatio und aemulatio Vergils*, Berlin, New York, 1999.
- SEVERYNS A. (1928) : *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Liège-Paris.
- VANDER VALK M. (1963): *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*, Leyde.

WILDBERGER J. (1998): *Ovids Schule der 'elegischen Liebe': Erotodidaxe und Psychagogie in der Ars amatoria*, Studien zur klassischen Philologie 112, Francfort sur le Main.

NOTES

1. J'adresse mes remerciements à Florence Klein qui a bien voulu relire un état de cet article et dont les observations m'ont été précieuses (voir notamment note 54). Pour l'analyse de l'épisode dans son ensemble, on se contentera de renvoyer au commentaire de Janka (1997), p. 404 sqq., qui fait le point sur la bibliographie et les traitements récents (Holzberg et Steudel en particulier). On y ajoutera seulement Wildberger (1998), p. 312-317.
2. Rien n'a changé en la matière chez les critiques modernes : cf. Hunzinger (1997), p. 128 : « la façon de nommer l'épisode annonce l'interprétation choisie ».
3. Scolie B ad Od. 8, 332 : μοιχάγρια τὰ ὑπὲρ ἀγρεύσεως, ὃ ἐστὶ συλλήψεως, μοιχῶν ἐκτιννύμενα. ὁμοίως ζωάγρια, βοάγρια, ἀνδράγρια.
4. Le résumé du pseudo-Plutarque, *De Hom.* 2, 214, 3 met bien en valeur le fait que le caractère comique est lié à la capture : ἄδει τὴν Ἄρεος καὶ Ἀφροδίτης μοιχείαν, καὶ ὅπως ἐμπεσόντες εἰς τὰ τοῦ Ἥφαίστου δεσμὰ κατάφωροί τε ἐγένοντο καὶ γέλωτα παρέσχον τοῖς ἄλλοις θεοῖς, οἳ καὶ ἔσκωψαν χαριέντως πρὸς ἀλλήλους.
5. Voir par exemple Wildberger (1998).
6. Janka (1997), p. 404 : l'expression *curam inanem Volcani* que l'on rencontre chez Virgile correspond assez bien à l'esprit du passage de l'Ars. Il aurait existé une source mettant l'accent sur le caractère vain du piège tendu par Vulcain.
7. Pour l'historique de la discussion dans l'antiquité et par la suite, voir Hunzinger (1997).
8. La première remarque en ce sens a concerné une scholie lexicale au vers 283. Ayant ourdi son piège, Héphestos s'éloigne vers Lemnos, εἴσατ' ἴμεν ἐς Λῆμνον, ἐϋκτίμενον πολίεθρον : scholie T Q ad Od. 8.283 : εἴσατ' ἴμεν : προσεποιήσατο, ὥρμησεν ἀπιέναι. ἔδοξε πορευθῆναι ὡς εἰς Λῆμνον. « il parut partir pour Lemnos : il fit semblant de <partir>, il se mit <seulement> en route. Il sembla se mettre en route comme pour Lemnos ». Le sens du verbe εἴσατο proposé par la scholie (προσεποιήσατο) se trouve précisément rendu par l'expression ovidienne : *fingit iter Lemnon*. Van der Valk (1963) 1, p. 286. Cf. Pianezzola (1991), *ad loc.*
9. Sur les réactions virulentes des censeurs antiques, voir par exemple Xénophane fr.11 et 12 DK, qui parle des dieux adultères d'Homère ; Platon, *Rép.* 390 c ; Héraclite, *Allégories homériques*, 69, 2-3.
10. Voir Schmit-Neuerburg (1999), p. 138 sqq. ; Jolivet (2004), p. 222-233.
11. Cela montrerait en tout cas que les polémiques philologiques autour de l'épisode durèrent jusque sous l'empire puisque Apion enseigna à Rome sous Tibère.
12. Voir par exemple Ps.-Plutarque, *De Hom.*, 2, 101 pour l'explication allégorique et 2, 214, 3-4, pour une lecture comique. Pour un aperçu général des interprétations allégoriques de l'épisode dans l'antiquité, voir Buffière (1956), p. 168 sq. ; 464 sq.
13. Voir à ce sujet Schmit-Neuerburg (1999), p. 115 au sujet de Lucrèce, *DRN* 2, 23 sq.
14. Il ressort de ce commentaire que l'emploi du terme θυμαλγέα était ressenti par certains lecteurs antiques comme une sorte de marque de l'implication du narrateur, Démodocos. Si l'on comprend bien, le terme était susceptible d'une double interprétation, la parole du Soleil étant triste, non pas seulement pour Vulcain, mais aussi pour les auditeurs Phéaciens. Cf. Eustathe, 1596, 33 : « Voir que, saisissant l'occasion, et trouvant, dans la cité des Phéaciens, des gens qui vivent dans la mollesse, il rit lui aussi, et en vient ici à une certaine finesse policée à travers le récit d'Arès et Aphrodite, qui est un récit érotique, élaboré en vue de charmer. Il n'est nullement invraisemblable que les Phéaciens, qui, comme cela apparaît en de nombreux endroits, aiment la

jouissance, se plaisent à des récits érotiques, ceux-là dont se détournent précisément les gens qui vivent en vue de la vertu... »

15. Meijering (1987), p. 245, n. 37, propose de corriger παίζονται en παῖκται ; ils sont joueurs, ou encore, « ils sont faits pour l'amusement. »

16. Le caractère amusant de cette claudication est encore souligné indirectement par Héraclite, *Allégories d'Homère*, 28, 4-5.

17. Bien évidemment, il y a là un jeu sur le sens de *decebat* qui semble référer, en contexte érotique, à l'attrait qu'exerce le *pudor* de la *puella* ; cf. Janka, *ad loc.*

18. Autre solution chez Lucien, *Dialogues des dieux* 15, pour qui Héphestos a une épouse dans chaque pays. Cf. Hunzinger (1997), p. 130.

19. Cf. Eustathe 1597, 62 : « D'autres, qui interprètent plus simplement, considèrent qu'Aphrodite est la grâce qui non seulement accompagne 'la fleur du feu', selon l'expression d'Eschyle, mais aussi les réalisations qui recourent au feu, s'il est vrai que l'on achève des œuvres charmantes par le moyen du feu. »

20. Janka (1997), p. 405 avec la bibliographie : l'épisode ne serait traité que comme *Repertoirestück*.

21. La scolie T *ad Od.* 8, 272 commente ainsi l'expression : λόγον ἀλγητικὸν ψυχῆς, οἷον εἰς κακὸν ἄγων τὴν ψυχὴν. « discours qui provoque des maux à l'âme, par exemple, poussant l'âme vers le mal » ; cette interprétation semble ainsi proposer l'amorce d'une critique du rôle du Soleil qui déclenche la ruse de Vulcain.

22. Apollon, chez Lucien, pose une question qui va dans ce sens (*Dialogues des dieux* 17, 2 : ὁ δὲ χαλκεὺς ἐκεῖνος οὐκ αἰδεῖται καὶ αὐτὸς ἐπιδεικνύμενος τὴν αἰσχύνην τοῦ γάμου)

23. Baldo (1986), p. 127 et note 44; Janka (1997), etc.

24. À rapprocher de l'entretien de Vénus et de Vulcain, *Enéide* 8, 370-372, qui se déroule *thalamo coniugis aureo* ; cf. Knauer (1964), *ad loc.* (Cartault).

25. Scolie H *ad Od.* 8, 333-342 : ἐν ἐνίοις ἀντιγράφοις οἱ δέκα στίχοι οὐ φέρονται διὰ τὸ ἀπρέπειαν ἐμφαίνειν. νεωτερικὸν γὰρ τὸ φρόνημα.

26. Ludwich (1884), p. 571 ; Severyns (1928), p. 147.

27. Voir scolie à Aristophane *Pax*, 778 : ὅτι σύνηθες ἦν τοῖς παλαιοῖς ἄδειν θεῶν τε καὶ ἡρώων γάμους. Σημειοῦται δὲ ταῦτα ὁ Μόχθος πρὸς τοὺς ἀθετοῦντας τὴν ἐν Ὀδυσσεΐᾳ Ἀρεως καὶ Ἀφροδίτης μοιχείαν. ὁ Μόχθος est le surnom d'Apion (cf. Souda s.v.).

28. On remarquera toutefois que la présence de Zeus n'est pas explicitement mentionnée par le texte homérique ; le commentaire d'Eustathe souligne toutefois que le catalogue des dieux présents n'est pas exhaustif.

29. Voir mon analyse de la correction proposée par Aristodème de Nyssa de l'histoire de Phénix et sa mise en rapport avec le paradigme homérique du *uir bonus dicendi peritus* : Jolivet (2004), p. 434-435.

30. *Iliade*, 1, 599 ; *Odyssée*, 8, 326. Sur la parenté des deux passages, cf. Burkert (1960), p. 134 sq.

31. Voir également la scholie A *ad Il.* 1, 584 : γελοῖος δὲ ἐστὶν Ἡφαιστος ἀναπηδῶν καὶ μιμούμενος Ἡβὴν καὶ Γανυμήδεα καὶ μεμνημένος τῆς ῥίψεως.

32. Ps.-Plutarque, *De Hom.* 214, 1.

33. En moquant la démarche, plus exactement les pieds ou les pas de son époux (*pedes*), Vénus songe-t-elle également aux vers de l'*Iliade* (*pedes*) où Héphestos se livre à la bouffonnerie pour égayer les dieux en désaccord ? Sur l'emploi de *pes* au sens poétique en lien avec la « claudication » élégiaque, comparer par exemple *Tristes* 3, 1, 11-12 avec cette justification fantaisiste de l'emploi du distique élégiaque dans une pièce non érotique : *Clauda quod alterno subsidunt carmina uersu, uel pedis hoc ratio uel uia longa facit*. Ce ne serait pas la première fois qu'Ovide utiliserait d'un mot de la famille d'*imitatio* dans une telle perspective. Voir Hinds (1998), p. 4-5, à propos du perroquet, *imitatrix ales*, des *Amours* 2, 6, qui « imite » le moineau de la Lesbie de Catulle.

34. Arnobe, *Adv. Nat.*, 7, 33; Sid. Apoll., *Carm.* 23, 286-288. Cf. Gerbeau et Vian (1992), p. 93-95.
35. On remarquera que l'imitation de Vulcain par Vénus est particulièrement élégante : *multaque cum forma gratia mixta fuit*. On sait que le célèbre pantomime Pylade, admiré d'Auguste, introduisit dans la danse à Rome en 22 av. J.-C. (Macrobe, *Saturnales* 2, 7, 18) une gracieuse nouveauté, une *venustam novitatem* ! Voir Jory (1981), p. 148.
36. Lucien évoque encore cette histoire dans le *Songe*, 3, à propos du rôle du coq. Cf. Eustathe 1598, 62. Voir également les *Dialogues des Dieux* 17 : une conversation s'engage entre Apollon et Hermès au sujet de cette aventure : « Hermès : – Depuis longtemps, je pense, Héphaïstos était au courant et cherchait à les attraper. Il avait disposé autour du lit des liens invisibles et était parti travailler à son fourneau. Arès arrive alors sans être vu, pense-t-il, mais le Soleil le voit et le raconte à Héphaïstos. Lorsqu'ils furent montés sur le lit et étaient à l'œuvre, ils se trouvèrent à l'intérieur des filets ; les liens les enserrèrent tout autour. Et Héphaïstos survient ! Elle – qui était nue – n'avait rien pour se couvrir et rougissait. Arès d'abord tenta de fuir, espérant briser les liens, mais comprenant qu'il était dans une situation sans issue, il se mit à supplier. Apollon : – Et alors, Héphaïstos les a déliés ? Hermès : – Pas encore : il a appelé les dieux pour leur montrer l'adultère. Nus tous deux, ils baissaient la tête et, liés ensemble, rougissaient... Apollon : – Et le forgeron n'avait pas honte de faire ainsi la démonstration du déshonneur de sa maison ? Hermès : – Par Zeus ! il en riait lui-même, debout devant eux. Et moi, s'il faut dire la vérité, j'enviais Arès non seulement de coucher avec la plus belle des déesses, mais d'être enchaîné avec elle. »
37. Habinek (2002), p. 52-53; Galinsky (1996), p. 265-266. Outre le fait que maints épisodes évoqués dans ce répertoire de pantomime correspondent à des passages des *Métamorphoses*, le principe de transition entre les sujets par contiguïté géographique (par ex., 46 sqq.) préside également en partie à la structuration du poème ovidien.
38. Aux questions d'Auguste sur les innovations qu'il avait apportées dans l'art de la danse (Macrobe *Sat.* 2, 7, 18), le pantomime Pylade avait répondu par un vers homérique : αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν ὄμαδ' ὅν τ' ἀνθρώπων (*Il.* 10, 13). Le fait de supprimer l'accompagnement musical constitue donc apparemment un exploit de plus.
39. ὑποδοικότα : Vaticanus 90 post correctionem ; Marciani 840 pars vetusta.
40. Cf. Sénèque, *Controu.* 3, praef. 10 : le pantomime Nomius, contemporain des célèbres Pylade et Bathylle, mouvait ses pieds avec trop de vélocité et ses mains avec trop de lenteur. Voir Vincenzo Rotolo : « Il Pantomimo. Studi e testi », Palerme, 1957, p. 3. Gerbeau et Vian (1992) signalent en outre, p. 173 : Antipatros de Thessalonique, *Anth. Plan.* 290, 6; *Anth. Lat.*, 1, 111, 9-10 Riese ; Sid. Ap., *Carm.* 23, 269 ; Cassiod., *Var.* 4, 51.
41. Voir, sur ces passages de Lucien, Bouquiaux-Simon, (1968), p. 290-291.
42. *Ars*, 2, 582.
43. *Non vultus texisse suos, non denique possunt/Partibus obscenis opposuisse manus.*
44. Macrobe *Sat.* 2, 7, 18 ; Jory (1981) ; voir également Garelli-François, (2000) et (2001).
45. Cf. Giannini (1995), p. 1281.
46. Voir Souda 1, 356/3924 Adler ; GRF Funaioli, p. 7. ; *RE*, s. v. Aristonikos, col. 964-966 Cohn ; Van der Valk (1963), 1, p. 553-592. Bibliographie dans la *NP* s. v. Aristonikos (5) F. Montanari, et maintenant dans le *LGGA* s. v. *Aristonicus*, F. Razzeti.
47. Bibliographie, *N P*, s. v. Seleukos (13). Les fragments ont été rassemblés par M. Müller, *De Seleuco Homérico*, Diss. Göttingen, 1891. Voir maintenant *LGGA* s. v. Seleucus (3) F. Razzeti.
48. La capacité du danseur à se métamorphoser, qui correspond thématiquement à l'esthétique ovidienne, s'accompagne d'un répertoire de sujets relatant l'histoire du monde depuis le chaos jusqu'à Cléopâtre (*De saltatione* 37) : « Il faut donc qu'il connaisse parfaitement tout ce qui s'est passé depuis le chaos et la naissance du monde, jusqu'à Cléopâtre, reine d'Égypte. L'érudition du danseur doit embrasser, selon nous, toute cette période. Il doit, à plus forte raison, savoir la

mutilation d'Uranus, la naissance de Vénus, le combat des Titans, la naissance de Jupiter, la ruse de Rhéa, la supposition de la pierre, la prison de Saturne, le partage des trois frères. »

49. Sur ce texte, voir le commentaire de Jory (1981), p. 149-150.

50. Sans doute les danseurs changeaient-ils alors plusieurs fois de masque : Gerbeau et Vian (1992), p. 98.

51. Athénée, 14, 620 c ; cf. Eustathe, 1360, 33-41.

52. Nagy (2000), p. 200-201, qui se réfère à G. Husson, « Les Homéristes », in *The Journal of juristic papyrology*, 1993, p. 93-99. Ce dernier article étudie des papyrus mentionnant des contrats d'engagement et des rémunérations d'*homéristai*. Voir Athénée, *Deipn.* 14, 620 d : « Jason déclare, dans le troisième livre de son ouvrage *Sur les sacrifices en l'honneur d'Alexandre*, que, dans le grand théâtre d'Alexandrie, [...] Hermophantos joua les poèmes d'Homère ». Ce Jason de Nysa vivait au premier siècle avant J.-C. (cf. Nagy (2000), p. 200 sq., qui cite d'autres exemples et trouve les origines de ces représentations dans des allusions chez Platon, *Ion* 536 a-c, et Aristote, *Poétique*, 1462a 6). Le passage d'Athénée n'est relevé ni par Geneviève Husson ni par Nagy. Il n'y en a pas trace non plus dans Fraser (1972), vol. 1, p. 618 sq.

53. G. Husson indique que Louis Robert avait nettement rappelé le fait que les homéristes étaient des acteurs, *REG* 49, p. 237, n. 5 et *REG* 96, p. 183-184; il cite à l'appui *CGL* II, p. 22, l. 40-42; III, p. 10, l. 49; p. 172, l. 48; VI, p. 108 et les passages suivants : Pétrone, *Satiricon*, 59, 3-7 ; Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, 3, 20 ; Artémidore, *La Clé des Songes*, 4, 2. L'Italie connaissait bien sûr ce genre de représentations homériques comme en atteste le célèbre passage des homéristes armés de lances et de boucliers qui se produisent lors de la *cena Trimalchionis*. (*Sat.* 59). Voir aussi sur ces questions Garelli-François (2000)

54. Je dois à Florence Klein d'avoir attiré mon attention sur cette thématique, abordée notamment dans l'article d'Elaine Fantham. « Sexual comedy in Ovid's *Fasti*: sources and motivation », *Harvard Studies in Classical philology*, 87, 1983, p. 185-216, et sur l'importance de l'adjectif *obsceus* en rapport avec *scaena* ; cf. *Tristes* 2, 497 : *mimos obscena iocantes* ; 514-515 : *scenica uidisti lentus adulteria./Scribere si fas est imitantes turpia mimos...*

RÉSUMÉS

Le traitement de l'épisode des Amours d'Arès et Aphrodite dans le chant 2 de l'*Ars amatoria* laisse supposer que les commentaires homériques ont exercé une influence sur la version ovidienne, non seulement quant à l'interprétation didactique du mythe, mais également du fait que le chant de Démodocos était considéré par certains interprètes comme l'illustration archaïque d'un registre comique et érotique. Par ailleurs, un certain nombre d'indices laissent supposer une référence à la pantomime dans le texte ovidien, à une époque où, parallèlement aux innovations chorégraphiques de Bathylle et Pylade, des homéologues (actifs à Rome ?) cherchent peut-être à fonder dans le texte d'Homère l'origine de ce spectacle.

INDEX

Mots-clés : *Ars amatoria*, Ovide, Homère, Odyssée, Lucien, Athénée, Aristonikos, Séleucos, Bathylle, Pylade, Eustathe, scolies, Amours d'Arès et Aphrodite, Mars et Vénus, imitation, danse, pantomime, critique homérique histoire, littéraire immanente

AUTEUR

JEAN-CHRISTOPHE JOLIVET

HALMA-IPEL UMR 864 (CNRS-Lille 3 - MCC)

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3