



Dictynna

Revue de poésie latine

19 | 2022

International Ovidian Society en Europe II

Carmen perpetuum deducere ? Retour sur le 'programme callimachéen' du proème des *Métamorphoses*

Florence Klein



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/dictynna/3061>

DOI : 10.4000/dictynna.3061

ISSN : 1765-3142

Éditeur

Université de Lille

Référence électronique

Florence Klein, « *Carmen perpetuum deducere ?*

Retour sur le 'programme callimachéen' du proème des *Métamorphoses* », *Dictynna* [En ligne], 19 |

2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 21 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/3061> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dictynna.3061>

Ce document a été généré automatiquement le 21 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Carmen perpetuum deducere ? Retour sur le 'programme callimachéen' du proème des *Métamorphoses*

Florence Klein

In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora. Di, coeptis, nam uos mutastis et illa,
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen

Mon élan me porte à dire les formes changées en corps nouveaux. Dieux – puisque vous avez aussi changé ceux-ci – prêtez un souffle favorable à mon entreprise et conduisez ce poème continu de la première origine du monde jusqu'à mon époque¹.

- 1 Si ce bref – très bref – proème des *Métamorphoses* a déjà fait couler beaucoup d'encre, je me propose d'y revenir encore, pour tâcher de lui apporter un éclairage nouveau et, en particulier, de déceler ce qui dans ces quelques vers permet à Ovide de se désigner, après (et en dialogue avec) ses prédécesseurs immédiats, comme le nouveau « Callimaque Romain ».
- 2 Commençons par le problème bien connu qu'est l'apparente désignation des *Métamorphoses* comme un *carmen perpetuum*. Que le poème soit ainsi qualifié de « continu », d'« ininterrompu » peut signifier la continuité temporelle d'un poème qui couvre l'étendue chronologique du tout début de l'univers (*a prima origine*) jusqu'à l'époque contemporaine de son auteur (*ad mea tempora*)². On peut aussi avec Stephen Heyworth considérer que c'est le poème lui-même qui est amené à durer toujours, à connaître une gloire perpétuelle (on songe évidemment au *uiuam* de la fin de l'œuvre)³. Mais, si ces interprétations sont valables (et, dans les faits, ne sont pas incompatibles entre elles), il n'en reste pas moins que le choix de cet adjectif *perpetuus* pour qualifier l'œuvre dans le proème sonne comme une provocation et un défi lancé au lecteur, tant il est impossible de ne pas y entendre le souvenir du prologue des *Aitia* et du refus, par

Callimaque, de composer un « poème un et continu » (ἐν ᾄεισμα διηνεκές). De fait (prétend-il), ses adversaires murmurent contre lui...

εἵνεκεν οὐχ ἐν ᾄεισμα διηνεκές ἢ βασιλ[η
.....]ας ἐν πολλαῖς ἦνυσα χιλιάσιν
ἢ]ους ἦρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω
παῖς ἄτε, τῶν δ' ἐτέων ἢ δεκάς οὐκ ὀλίγη

parce que je n'ai pas achevé un poème un et continu, en chantant les rois et les héros sur plusieurs milliers de vers, mais que je déroule ma parole par petits bouts, comme un enfant, alors que de mes années les dizaines sont nombreuses⁴.

- 3 Après Alan Cameron, entre autres, Benjamin Acosta-Hugues et Suzan Stephens ont souligné que c'était bien sur la continuité – ou la discontinuité – de l'écriture narrative que portait la mise en scène de l'accusation faite à Callimaque⁵. Autrement dit, le reproche supposé que rapporte Callimaque serait d'avoir bel et bien écrit, en plusieurs milliers de vers, sur les rois et les héros, *un poème qui ne soit pas un et continu*. Et de fait, cela correspond bien à la réalité des *Aitia* : un poème long, qui met en scène des rois et des héros, mais avec – semble-t-il – une ligne narrative discontinue, faite de digressions et d'épisodes distincts sans solution de continuité.
- 4 L'écho à Callimaque a été relevé depuis longtemps⁶, et n'a eu de cesse de déranger dans la mesure où Ovide semble ainsi revendiquer le type d'esthétique précisément désavoué par l'auteur alexandrin⁷ (ce qui est, de fait, d'autant plus étonnant que le même argument factuel s'applique aux *Métamorphoses* tout autant qu'aux *Aitia* : il s'agit également d'un poème long, qui a pour sujet les rois et les héros, avec une discontinuité narrative assumée, et même exhibée⁸). Même si l'adjectif *perpetuus* se justifie par des explications alternatives, et en admettant qu'Ovide emploie l'expression dans un sens nouveau, différent de celui que possède l'ᾄεισμα διηνεκές dans le prologue des *Aitia*, cela n'enlève rien à l'indéniable connotation 'anti-callimachéenne' de cette référence au prologue des *Aitia* et, donc, à ce qu'a de surprenant le choix ovidien de se présenter, au seuil de son œuvre, comme un « anti-Callimaque » (« Antikallimachos ») pour reprendre la formule de M. von Albrecht⁹.
- 5 Ce 'problème' a alors pu paraître résolu, ou du moins estompé, lorsqu'on a découvert une seconde allusion dans le même vers : au cours des années 1970, trois chercheurs ont repéré dans l'expression *deducite carmen* un jeu sur le *deductum carmen* et un renvoi à la traduction virgilienne de la μούσα λεπταλέη revendiquée dans le prologue des *Aitia*¹⁰. Cette seconde allusion callimachéenne a alors été interprétée comme contredisant directement la première référence au prologue des *Aitia*. o. s. Due écrit ainsi : « Ovid uses the verb *deducere* about a *carmen perpetuum*, which in normal literary terminology is exactly the opposite of a *carmen deductum* »¹¹ ; E. J. Kenney écrit quant à lui :

« a '*deductum carmen*': precisely that 'fine-spun song' enjoined on Virgil by the Virgilian-Callimachean Apollo (*Ecl.* 6.5). That, however, is a contradiction in terms, for a poem cannot be both '*deductum*' and '*perpetuum*', both Callimachean and un-Callimachean »¹².
- 6 Cela a semblé régler le problème, en tant que cette seconde allusion compenserait la connotation négative – du point de vue de 'l'idéal callimachéen' – de la référence à l'ᾄεισμα διηνεκές. Ainsi, pour C. D. Gilbert, le signal de ralliement au callimachisme apporté par *deducite* annulerait en quelque sorte la dimension anti-callimachéenne du *carmen perpetuum* :

« It is intended to modify the effect of '*perpetuum ... carmen*' with its apparent defiance of Callimachean principles. In this context *deducite* would assure Ovid's readers that there would be no betrayal of Callimachus »¹³.

- 7 Kenney, qui reprend en 1982 les arguments de 1976, souligne à nouveau la contradiction entre le *perpetuum carmen* et le *deductum carmen* pour en conclure qu'Ovide annonce ainsi son projet de composer un poème qui soit à la fois « callimachéen et anti-callimachéen », “both Callimachean and un-Callimachean at once”¹⁴.
- 8 Indépendamment des autres sens véhiculés par chacun des deux termes¹⁵, peut-on en rester là en ce qui concerne l'effet et les enjeux d'une telle double allusion au seuil du poème ? Si, pour reprendre la formule de Gilbert, l'évocation du *deductum carmen* doit rassurer les lecteurs d'Ovide sur le fait « qu'il ne trahira pas Callimaque », pourquoi avoir choisi sciemment de susciter cette crainte d'une trahison, pour la déminer immédiatement ? Comment interpréter en termes de programme poétique cet envoi simultané de deux signaux jugés contradictoires ?
- 9 Selon moi, une partie de la réponse à cette question implique de considérer qu'Ovide ne renvoie pas seulement, et directement, à Callimaque, mais qu'il nous demande de prendre en compte l'épaisseur des réécritures intertextuelles et des réappropriations au filtre desquelles sont passées les formules callimachéennes. Par là, Ovide se positionne non pas seulement par rapport à Callimaque, mais bien aussi par rapport aux autres auteurs latins, en l'occurrence Virgile et Horace, qui se sont avant lui emparés de ces termes pour les réorganiser et les infléchir à leur guise. Le dialogue intertextuel qui donne sens à la reprise de ces termes emblématiques dans ce proème (que l'on peut supposer aussi dense qu'il est étonnamment bref) doit prendre en compte toutes ces strates de la réécriture, qui sont elles-mêmes, en quelque sorte, l'objet du discours ovidien. Dans cette perspective, je défendrai l'idée que ce n'est pas, contrairement à ce qui est en général affirmé, dans l'opposition *perpetuum / deductum* que réside la tension programmatique qui fait l'intérêt du proème. Dans la seconde partie, je proposerai de lire ailleurs que dans le verbe *deducere* l'indice programmatique d'un ralliement au programme callimachéen de la discontinuité poétique appliqué aux œuvres longues : on verra qu'un tel indice réside dans les premiers mots du poème, *animus fert*.

1. *Deducere perpetuum carmen* : opposition ou complémentarité ?

- 10 Commençons par rappeler que si on laisse (provisoirement) de côté les valeurs 'callimachéenne' et 'anti-callimachéenne' respectivement attachées aux termes *deducere* et *perpetuum* en tant que signaux allusifs (pour l'un à la sixième bucolique de Virgile, pour l'autre au début du prologue des *Aitia*) pour considérer leur sens littéral, force est de constater que l'idée de continuité associée au *perpetuum carmen* est naturellement prolongée par l'image d'un poème que l'on étire (*deducite*) du début à la fin : les deux termes semblent – pour leur sens propre – complémentaires plus que contradictoires.
- 11 Il est instructif, à cet égard, de relire des analyses du proème antérieures à la 'découverte' de l'allusion au *deductum carmen* : elles interprètent le terme *deducite*

comme suggérant une continuité que vient parachever l'adjectif *perpetuum*. Ainsi Steiner écrivait en 1958 :

The verb deduco in both contexts contains a suggestion of continuity, but the phrase "perpetuum ... carmen" in the first passage crystallizes the point: the poem was not intended to be merely a succession of separate narratives in chronological order, but rather, one continuous structure¹⁶.

- 12 Pour ce critique, le sens du verbe *deducere*, contenant l'idée de continuité, est confirmé par l'adjectif *perpetuum* qui caractérise le poème non comme une succession discrète de récits distincts, mais « une structure une et continue ». Il y a donc une cohérence de fond entre le verbe *deducere* et son objet, *carmen perpetuum* – cohérence qui est aujourd'hui minorée, ou cachée, en raison de l'effet puissant des connotations allusives, d'une part, au callimachisme de la sixième bucolique, de l'autre, au prologue des *Aitia*. Or, à présent que l'on a repéré dans la formule *deducite carmen* une référence – incontestable dans ce contexte de grande densité programmatique – à la λεπτότης callimachéenne telle qu'elle a été transposée à Rome par Virgile, il me paraît cependant important de ne pas, pour autant, négliger ce fait : le verbe *deducere* contient une idée de continuité linéaire et il ne contredit donc pas – bien au contraire ! – (pour ce qui est du sens littéral du vers) l'adjectif *perpetuum*.
- 13 Dès lors s'il faut parler de tension dans ce quatrième vers, celle-ci se trouve moins entre les deux termes qu'au cœur même du verbe *deducite* qui, en tant que signal allusif, s'oppose au *perpetuum carmen* « anti-callimachéen » alors qu'il est, pour ce qui est de son sens immédiat, employé de manière à suggérer une semblable continuité. La mise en œuvre de cette tension attachée au terme *deducere* pourrait alors être, il me semble, une manière pour Ovide de pointer les ambivalences de ses prédécesseurs vis-à-vis de l'héritage callimachéen qu'ils ont, avant lui, revendiqué tout en le transformant.
- 14 On pourra observer un exemple de cette ambivalence attachée au verbe *deducere* dans la *Satire I*, 1 d'Horace – un autre lieu éminemment programmatique. Avant cela, qu'il nous soit permis quelques détours dans d'autres textes horatiens. Le poète aime à s'y présenter comme héritier de Callimaque, sans renoncer pour autant à l'exigence aristotélicienne d'un *carmen unum*, une œuvre qui soit « une », avec un début (qui ne soit pas arbitraire), un milieu et une fin, vers laquelle le poème doit tendre – on le voit bien dans l'*Art Poétique* (*denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum*¹⁷) – ce qui est a priori incompatible avec la dévalorisation callimachéenne de l'ἔν ἄρισμα διηκεές, un poème « un » au sens d'uniforme, monotone¹⁸. Cette difficulté explique certainement la disjonction habilement pratiquée par Horace lorsque dans l'*Ode I*, 7, il critique certains poètes (en l'occurrence, ceux qui se consacrent entièrement à des sujets athéniens :
- Sunt quibus **unum opus** est intactae Palladis urbem
carmine perpetuo celebrare...
- Il en est dont l'unique occupation est de célébrer, dans un poème continu, la ville de Pallas l'intouchée¹⁹.
- 15 Si la mention négativement connotée du *carmen perpetuum* est un moyen de se placer dans la lignée de la condamnation callimachéenne de l'ἔν ἄρισμα διηκεές (et donc de se présenter, à son tour, comme un autre *Callimachus Romanus*), la présence de la formule *unum opus* permet paradoxalement de renforcer l'allusion à Callimaque, en rappelant aussi le ἔν de l'ἔν ἄρισμα διηκεές, tout en opérant un déplacement qui permet de ne pas endosser la critique callimachéenne d'un poème qui soit « un », puisque ce qui est mis en avant est l'unicité de la tâche que se fixent les auteurs visés par Horace et non l'uniformité du poème lui-même. Autrement dit, et en résumant à gros traits, cette

disjonction permet à Horace de se donner l'air de citer Callimaque sans pour autant trahir Aristote.

- 16 Cette articulation d'une posture callimachéenne avec un positionnement qui est en réalité aristotélien anime également la critique du « poète cyclique » dans l'*Art Poétique* (136, *Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim...*). La posture se donne comme callimachéenne par le souvenir de l'épigramme 28 Pf (v. 1, Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, « je hais le poème cyclique »), et le fait que les scholies à Horace identifient, sans réel fondement, ce *poeta cyclicus* à Antimaque de Colophon²⁰, cible des attaques de Callimaque²¹, montre bien que cette posture callimachéenne fonctionne. Cependant, le positionnement d'Horace est en réalité aussi, et surtout, aristotélien, lorsqu'au poète cyclique il oppose Homère comme modèle pour la composition de l'œuvre dans laquelle le poète ne remonte pas trop loin dans le temps, aux causes les plus éloignées (il ne remonte pas *ab ouo*), mais toujours se hâte vers le dénouement :

Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri
nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo.
Semper ad euentum festinat...

Et, pour dire le retour de Diomède, il ne commence pas à la mort de Méléagre ni, pour chanter la guerre de Troie, aux deux œufs. Toujours il se hâte vers le dénouement²².

- 17 Cette tension vers la fin (*ad euentum festinat*), cette linéarité efficace dans le déroulement du poème, est le contraire même de l'écriture discontinue, enfantine, revendiquée par Callimaque lorsque celui-ci rejetait l'ἔν ἄρισμα διηνεκές. Un poète comme Horace peut ne pas adhérer à la poétique de la discontinuité digressive prônée par Callimaque, tout en cherchant – comme nombre d'autres poètes romains – à se réclamer du poète alexandrin comme modèle, ainsi déformé autant que revendiqué en une forme de *creative misreading* qui caractérise assurément les reprises de cet auteur à Rome²³.
- 18 Or – et c'est là que je voulais en arriver – il en va de même, à mon sens, dans la *Satire I*, 1 lorsque le poète affiche son souci d'une *breuitas* 'callimachéenne' comme moyen amusé de couper court à une énumération qui pourrait être trop longue :

Cetera de genere hoc – adeo sunt multa – loquacem
delassare ualent Fabium. Ne te morer, audi
quo rem deducam...²⁴.

La liste de tous les exemples du même genre pourrait – il y en a tant ! – épuiser Fabius le bavard. Pour que je ne te retarde pas, écoute où je mène mon sujet.

- 19 La mention railleuse du bavard Fabius est dans le ton des invectives contre les auteurs trop abondants qui écrivent mal²⁵, tandis que le refus affiché de la *mora* (du retard imposé au lecteur) thématise le souci de brièveté expressément revendiqué par Horace. Dans ce contexte, la formule *quo rem deducam* permet à Horace de souligner la concision dont il fait preuve en se dirigeant désormais droit au but, et de rattacher cette brièveté au modèle de Callimaque grâce à la référence au *deductum carmen* permise par le verbe *deducere*.
- 20 Mais, précisément, l'emploi du verbe *deducere* se fait dans le sens contraire de la revendication callimachéenne d'un poème « qui ne soit pas un et continu » : en réalité, la formule *rem deducere* revient à l'*ad euentum festinare* de l'exemple précédent et dit le souci d'une linéarité affranchie des digressions, la tension efficace vers la fin du texte²⁶. Autrement dit, dans cette satire d'Horace, le verbe *deducere* sert de signal allusif 'callimachéen', alors qu'il est employé dans le sens de la linéarité continue que

précisément Callimaque revendiquait de n'avoir pas pratiquée²⁷. Il est permis de penser que c'est ce genre d'ambivalence attachée, chez son prédécesseur, au verbe *deducere* qu'Ovide pourrait reprendre dans le proème des *Métamorphoses*, tout en soulignant la tension intrinsèque du terme par le fait de donner comme objet au verbe *deducere* le *carmen perpetuum* qui en est, comme le notait Steiner, le prolongement naturel, alors même que les termes s'opposent pour ce qui est des connotations allusives.

- 21 On retrouve d'ailleurs ce jeu sur l'ambivalence de *deducere* comme signal callimachéen dans un autre passage fameux des *Métamorphoses*, le *certamen* de Pallas et Arachné. Le passage est bien connu, qui oppose l'esthétique – pour le dire vite – ovidienne de la tapisserie d'Arachné et l'esthétique classique (et virgilienne) de celle de Pallas²⁸. Or, parce que la première se présente à plusieurs égards comme une forme de double du poète ovidien, il arrive souvent que l'on plaque sur les deux tapisseries une opposition (tirée du proème) entre *deductum carmen* d'un côté, *perpetuum carmen* de l'autre²⁹. Mais les choses sont plus complexes si l'on regarde les textes : Ovide a délibérément choisi de caractériser par une terminologie métopoétique associée à la λεπτότης callimachéenne non pas la seule tapisserie d'Arachné mais bien le travail des deux tisserandes : *gracilis, tenuis, deductus*.

Haud mora, constituunt diuersis partibus ambae
 et **gracili** geminas intendunt **stamine** telas
 (tela iugo iuncta est, stamen secernit harundo); 55
 inseritur medium radiis subtemen acutis,
 quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum
 percusso pauuunt insecti pectine dentes.
 Vtraque festinant cinctaeque ad pectora uestes
 brachia docta mouent, studio fallente laborem. 60
 Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
 textitur et **tenuis** parui discriminis **umbrae**,
 qualis ab imbre solet percussis solibus arcus
 inficere ingenti longum curuamine caelum
 in quo diuersi niteant cum mille colores, 65
 transitus ipse tamen spectantia lumina fallit ;
 usque adeo quod tangit idem est, tamen ultima distant.
 Illic et lentum filis inmittitur aurum
 et **uetus in tela deducitur argumentum**
 Cecropia Pallas scopulum Mauortis in arce 70
 pingit et *antiquam* de terrae nomine *litem*...
 Vite, les deux s'installent d'un côté et d'autre,
 tendent deux toiles sur les fins métiers à tisser ;
 les toiles nouées, un roseau sépare le métier,
 au milieu, de la navette aiguë, la trame se faufile,
 que les doigts dévident, et entre les métiers
 les dents taillées dans le peigne qu'on frappe cognent.
 Toutes les deux vont vite, une robe ceint leur poitrine,
 leurs bras habiles bougent, le talent trompe le travail.
 Là, la pourpre qui sent le cuivre de Tyr
 est tissée avec des ombres graciles de petites nuances,
 comme quand la pluie a frappé les rayons de soleil, un arc
 couvre le ciel immense d'une longue courbure,
 au-dedans, variées, les ombres brillent de mille couleurs,
 juste le passage trompe les yeux qui regardent,
 et ce qui se touche est semblable, juste les extrémités diffèrent.
 Là l'or souple se mêle aux fils
 et de la vieille histoire est racontée sur la toile.

Pallas, c'est le rocher de Mars, sur la citadelle de Cécrops,
qu'elle peint. Et l'antique débat autour du nom de cette terre³⁰.

- 22 La critique a tendance à attribuer ces qualificatifs à la toile d'Arachné. On pourrait ainsi citer en ce sens Donald Lateiner, dans une phrase intéressante parce qu'il fait le lien justement avec le verbe *deducere* du proème : (à propos de la tapisserie d'Arachné) « this fine versatility deserves the Callimachean verb *deduco* 'spin out with finesse' 1.4, 6.69)³¹ ». Mais, comme le souligne au contraire Denis Feeney, « the weaving of both contestants is described in markedly neoteric terms in 61-9 (note especially the key *deducitur* of 69) »³².
- 23 De fait, les termes 'callimachéens' valent pour les deux tapisseries, et en particulier le verbe *deducere*. On pourrait même aller plus loin, et se demander si Ovide ne s'amuse pas à rendre les choses plus incertaines encore. Est-ce que le vers 69 fait encore partie de la description générale des deux toiles, ou est-ce qu'il anticipe déjà sur l'*ekphrasis* de la toile de Pallas qui suit directement ? Même si c'est – à dessein peut-être – indécidable, un argument en ce sens est que le *uetus argumentum* qui est le sujet de *deducitur*³³ s'applique particulièrement au thème représenté par Pallas, la querelle ancienne, *antiqua lis*, qui l'a opposée à Poséidon devant l'Aréopage. Bref, dans cet épisode qui n'a pas moins de valeur programmatique que le proème de l'œuvre, l'allusion au '*deductum carmen*' associée au verbe *deducere* ne s'applique pas de manière univoque à une esthétique revendiquée par Ovide³⁴.
- 24 On pourrait même se demander – même si ce n'est qu'une spéculation – si Ovide ne se souviendrait pas ici, avec la toile tissée par Pallas, du *perpetuum carmen* critiqué par Horace dans l'Ode I, 7 : un poème entièrement consacré à l'éloge de la cité de la déesse et dont les auteurs se couronnent le front de l'olivier de la victoire (5-7, *Sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem / carmine perpetuo celebrare et / undique decerptam fronti praeponere oliuam*) – ce que reprendrait ici Ovide avec une Pallas qui dépeint l'olivier marquant sa victoire sur Poséidon dans le *certamen* qui est le sujet de son œuvre, en même temps qu'elle en fait l'annonce de sa victoire esthétique dans le *certamen* artistique qui l'oppose à Arachné (*percussamque sua simulat de cuspide terram / edere cum bacis fetum canentis oliuae / mirarique deos : operis Victoria finis*³⁵). Si l'on accepte qu'un tel souvenir intertextuel puisse fonctionner ici, alors il est d'autant plus intéressant qu'Ovide associe ici (aussi) le verbe *deducere* à ce qu'Horace avait, dans l'ode, qualifié comme un *perpetuum carmen*.
- 25 Quoi qu'il en soit de ce dernier point, plus spéculatif, et pour en revenir au proème des *Métamorphoses*, on peut alors penser que ce n'est pas au terme *deducere* qu'est attachée la revendication ovidienne d'un 'idéal callimachéen' opposé à la linéarité continue de l'ἄρισμα διηκεές, puisque l'adjectif *deductum* n'est pas directement antithétique de la *perpetuitas* du poème annoncé dans ces premiers vers de l'œuvre. Il est alors important de rappeler que le référent de la formule *deducere carmen* n'est pas directement le texte de Callimaque lui-même, mais bien plutôt sa transposition à Rome dans la sixième bucolique et la *recusatio* de l'épopée, genre dans lequel, par ailleurs, Virgile finira par composer l'*Énéide* : dès lors, il est peut-être permis de voir dans le rapprochement du *carmen deductum* et du *carmen perpetuum* une manière pour Ovide de viser le 'callimachisme' de son prédécesseur, et éventuellement de subtilement s'en distinguer pour marquer autrement son propre positionnement alternatif comme héritier de Callimaque.

- 26 De fait, si l'on regarde encore de plus près cette contradiction supposée entre *deductus* et *perpetuus*, il apparaît que non seulement, comme je l'ai rappelé, les deux termes ne s'opposent pas dans leur sens littéral (les deux peuvent exprimer une idée de continuité), mais que même si on ne considère *deducere* que pour son rôle de marqueur callimachéen associé à une écriture fine et délicate, cette dernière n'est pas forcément incompatible avec l'exigence d'une narration continue. Et précisément, l'*Énéide* virgilienne correspond assez bien à cet idéal d'une narration linéaire – dans le sens, du moins, où elle dramatise cette exigence de linéarité téléologiquement orientée³⁶ – associée à la finesse alexandrine. Mieux encore, l'union de ces deux caractéristiques (finesse et continuité narrative) semble thématifiée par Virgile lui-même dans son poème. On peut en effet en voir un écho dans la description du chant de Circé en *Énéide* VII, avec la résonance programmatique d'allusions au programme callimachéen qu'a repérées Stratis Kyriakidis³⁷ :

Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
 diues inaccessos ubi Solis filia lucos
adsiduo resonat cantu tectisque superbis
 urit odoratam nocturna in lumina cedrum,
arguto tenuis percurrrens pectine telas

Ils [les Troyens] rasant de tout près les rivages de la terre de Circé où l'opulente fille du Soleil fait résonner de son chant assidu les bois inaccessibles et, dans son palais superbe, brûle du cèdre odorant pour illuminer la nuit, tout en parcourant de sa navette sonore ses fines toiles³⁸.

- 27 Pour résumer brièvement quelques-uns des éléments rassemblés par Kyriakidis, on peut noter que dans l'évocation du tissage de Circé en *En.* VII, 14 (arguto tenuis percurrrens pectine telas), l'adjectif *tenuis* (désignant les toiles fines, avec la valeur réflexive de la métaphore du tissage) et l'*argutus pecten* (qui évoque l'image du plectre poétique) convergent pour rappeler l'image de la finesse tirée du prologue des *Aitia*³⁹. Or, ajoute Kyriakidis, cette référence au modèle callimachéen est inséparable d'une autre référence, qui caractérise le chant même de Circé par sa continuité poétique : « Circe's song is characterised as *adsiduus* and the phrase *adsiduo cantu* (12) appears as a parallel, to say the least, to the *carmen perpetuum* of Horace (*Od.*1.7.6) and Ovid (*Met.* 1.4) and to ἄεισμα διηκεές (fr.1.3. Pf) from Callimachus' *Aetia* once again »⁴⁰. Kyriakidis voit alors dans cette convergence des deux références « a metaliterary *refutatio* ... of Alexandrian discussion about poetics as is reflected in the *Prologue to the Aitia* »⁴¹. Je serais pour ma part tentée d'y lire le refus virgilien d'opposer strictement ces deux qualités poétiques que sont la continuité et la finesse : Virgile affirmerait ainsi qu'un poème comme l'*Énéide* peut-être à la fois continu, ininterrompu (*adsiduus*) et d'une composition fine et délicate (*tenuis*, autre traduction emblématique du terme λεπτός associé à Callimaque).
- 28 J'ajoute un point de détail : pour étayer sa lecture de l'*adsiduus cantus* de Circé comme une référence à l'ἄεισμα διηκεές refusé par Callimaque (tel que le reprend plus explicitement la transposition horatienne puis ovidienne *carmen perpetuum*), Kyriakidis souligne en note que la formule virgilienne pour désigner un printemps perpétuel, ininterrompu dans les *Géorgiques*, *uer adsiduum*, est reprise et transformée par Ovide dans les *Métamorphoses* en *uer perpetuum*⁴². On pourrait alors prendre également cet argument dans l'autre sens, et y voir un indice supplémentaire de la possibilité que lorsqu'Ovide semble annoncer un *carmen deductum et perpetuum* dans le proème des *Métamorphoses*, il en tête quelque chose comme la revendication virgilienne d'un poème

continu, ininterrompu (*adsiduus*) qui n'en serait pas moins labélisé comme 'callimachéen'.

- 29 De fait, l'hypothèse que cette formule du proème ovidien fasse référence (entre autres peut-être mais de manière cruciale tout de même) à Virgile – ou, plus précisément, à la manière dont Virgile a retravaillé, remodelé et retransformé le programme callimachéen dans son épopée – est confirmée par une autre allusion virgilienne que l'on a depuis longtemps repérée dans le même proème : le fait que le *carmen perpetuum* que les dieux doivent dévider, filer (*deducere*) débute « depuis la toute première origine », *prima ab origine*, fait écho à une réticence virgilienne thématifiée de manière programmatique au début de l'*Énéide*, lorsque le héros refuse de faire de longs récits exhaustifs de ses épreuves, que ce soit tout d'abord à la demande de Vénus apparue sous l'aspect d'une chasseresse (cf. *Met.* I, 2-4, *di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen et En.* I, 372-373 : *o dea, si prima ab repetens ab origine pergam / et uacet annalis nostrorum audire laborum...*), puis lorsqu'à la fin du premier livre Didon demande à son tour à Énée de raconter la guerre de Troie et ses propres épreuves (de se faire narrateur interne d'une épopée dans l'épopée, donc), « depuis la toute première origine » :

Immo age et a **prima** dic, hospes, **origine** nobis
insidias » inquit « Danaum casusque tuorum
erroresque tuos...

Allons, mon hôte, raconte-nous plutôt, depuis la première origine, les embuches des Danaens, les malheurs des tiens et tes propres errances...⁴³

- 30 Or on sait qu'à cette demande le héros répond en évoquant d'abord la douleur renouvelée que lui causerait ce récit (*infandum, regina, iubes renouare dolorem...*⁴⁴), avant de consentir à lui conter « brièvement » la chute de Troie (*sed si tantus amor casus cognoscere nostros / et breuiter Troiae supremum audire laborem...*)⁴⁵. On sait aussi que cette réticence d'Énée est calquée sur celle d'Ulysse au chant VII de l'*Odyssée*, lorsque le héros, interrogé par la reine Arété, lui disait la peine qu'il avait à raconter dans les moindres détails, en continu (*διηνεκέως*) l'étendue de ses malheurs (*ἀργαλέον, βασίλεια, διηνεκέως ἄγορευσαι / κήδεα...*)⁴⁶. Or dans la mémoire poétique du lecteur romain, cette référence à la formule homérique est filtrée par l'intermédiaire du prologue des *Aitia* et le refus callimachéen de l'*ἄριστος διηνεκός*. On peut donc penser que dans la réécriture virgilienne de la scène homérique, le refus par Énée de faire un récit épique *a prima origine*, comme le voulait Didon, et le choix de le remplacer par une narration brève (*breuiter*) vaut comme un signe de ralliement à l'esthétique callimachéenne, placée par Virgile, dans la bouche de son héros, sous la bannière de la *breuitas*⁴⁷. Mais, comme on l'a vu plus haut à propos d'Horace, cette brièveté qui se présente comme callimachéenne est en réalité plutôt aristotélicienne, dans son exigence de ne pas faire remonter trop loin le début du récit, *ab ouo*, ou ici, *a prima origine*.

- 31 Autrement dit, le refus callimachéen de l'*ἐν ἄριστος διηνεκός*, d'une narration monotone et ininterrompue (et le choix, à l'inverse, d'une écriture « par petits bouts », discontinue et digressive, comme une parole enfantine) est transformé pour être associé, chez Virgile et Horace, à une brièveté définie par le refus des errances digressives à partir d'un début trop lointain. Ovide fait l'inverse. Contrairement à Énée (et à Virgile), il assume un début *a prima origine* : le poème commence de fait à « la toute première origine », avec le Chaos – comme celui de Callimaque d'ailleurs, de même qu'il s'achève avec Auguste et son apo théose à venir comme les *Aitia* s'achevaient sur la

célébration du couple royal contemporain du poète, Bérénice et Ptolémée II, et le catastérisme de la boucle. Mais entre ces deux bornes temporelles extrêmes, le texte ovidien (comme celui de Callimaque, toujours, semble-t-il) ne cesse d'exhiber sa nature digressive et la discontinuité de ses épisodes. Ovide fait donc en réalité l'exact contraire de ses prédécesseurs (Virgile ou Horace) qui se réclament de Callimaque tout en visant, au fond, un idéal de linéarité aristotélicienne : si chez lui, le cadre semble être celui d'un ἄεισμα διηλεκές / *carmen perpetuum* hypertrophié, qui remonte à l'origine du monde pour dérouler la suite des temps jusqu'à l'époque de l'auteur, le lecteur des *Métamorphoses* ne tarde pas à se rendre compte qu'il sera emporté de digressions en digressions et que le poème qu'il lit n'a rien de continu dans son écriture.

- 32 Objectera-t-on qu'il est surprenant qu'Ovide annonce dans les premiers mots de son poème un projet poétique – le *carmen perpetuum* – qui est le contraire de celui qu'il s'apprête en réalité à accomplir, puisque la composition des *Métamorphoses* emprunte bien à Callimaque sa nature discontinue et digressive ? À cette objection on peut apporter deux éléments de réponses.
- 33 Le premier est qu'une telle 'fausse annonce' n'est pas sans précédent dans l'œuvre ovidienne : le poème des *Métamorphoses* annonçant un « poème continu » pourrait alors avoir le même statut que le début du recueil des *Amours* : *arma graui numero...* – un programme poétique qui ne tardera pas à être démenti, l'œuvre se révélant être le contraire de ce qui semblait annoncé (des élégies érotiques sur le rythme léger du distique, plutôt que les armes chantées sur le mètre grave de l'épopée).
- 34 Le second est que le poète semble lui-même nous offrir, immédiatement après le proème, un indice de cette transformation de l'ἄεισμα διηλεκές en son contraire. On a en effet souvent commenté le fait qu'en convoquant par la formule *carmen perpetuum* cette image 'anti-callimachéenne' qu'est l'ἔν ἄεισμα διηλεκές, Ovide avait laissé de côté ce ἔν, contrairement à Horace, dont la référence à la formule callimachéenne se traduisait (comme on l'a rappelé plus haut) par la disjonction *unum opus / carmine perpetuo*⁴⁸. Or, comme l'a montré Stephen Heyworth, on trouve chez Ovide précisément cet adjectif *unus*, non loin de l'expression *carmen perpetuum*, lorsqu'à la suite immédiate du proème est décrite une première métamorphose, de la masse informe qu'est le Chaos à l'univers organisé par le démiurge⁴⁹ :

ad mea **perpetuum** deducite tempora **carmen**.

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum

unus erat toto naturae uultus in orbe,

quem dixere chaos, rudis indigestaque moles

nec quicquam nisi pondus iners ...

conduisez ce poème continu de la première origine du monde jusqu'à mon époque.

Avant la mer, les terres et le ciel qui couvre toutes choses, uniforme était, dans

l'univers entier, l'aspect de la nature, que l'on appelait le chaos : une masse brute et

confuse, rien d'autre qu'un poids inerte...⁵⁰

- 35 Heyworth suggère que l'adjectif *unus*, ainsi mis en valeur au début du vers, peut être lu comme le pendant du *carmen perpetuum* du proème, ce qui permet de compléter l'allusion à l'ἔν ἄεισμα διηλεκές du prologue des *Aitia*. Pour appuyer cette hypothèse, il fait remarquer que le chaos, dont cette unité est la principale caractéristique, est présenté de manière à être assimilé à une œuvre mal composée, qu'Ovide se charge, d'ailleurs, de détruire aussitôt :

Unity is the dominant characteristic of Chaos, the state that can be described only by means of negatives, that has the qualities of a badly written book (*rudis*

indigestaque moles etc.), that lacks any distinction of place and so precludes movement (and any possibility of narrative); Ovid destroys it as soon as possible⁵¹.

- 36 Si l'adjectif *unus* renvoie bien à l'ἕν ἄρισμα διηκεές du prologue des *Aitia* en complément du *carmen perpetuum*, alors le statut de ce terme dans le texte éclaire celui de l'allusion à Callimaque dans le proème. De même que l'unité qui caractérise le Chaos – unité explicitée comme uniformité monotone, négativement connotée – n'est évoquée dans ce début que pour être aussitôt détruite et céder la place à son contraire, de même la définition de l'œuvre comme poème continu, *carmen perpetuum*, n'est apparemment annoncée que pour subir la métamorphose originale, celle du poème lui-même, du *carmen perpetuum* annoncé en son contraire, une œuvre « callimachéenne » au sens où elle est faite de digressions et d'une fondamentale discontinuité.
- 37 Par ce constat, je rejoins donc en partie la formulation d'Alessandro Barchiesi qui écrit dans son commentaire : « è verosimile che *perpetuum* contenga una sorta di *suggestio falsi*, che il lettore deve recepire criticamente e rinegoziare con l'aiuto del successivo *deducite* »⁵² ; mais selon moi ce n'est pas l'emploi du verbe *deducere* qui porte en lui, de manière univoque du moins, le démenti du *carmen perpetuum*. L'association au vers 4 des termes *deducere* et *perpetuum* a plutôt pour effet de pointer l'ambiguïté du verbe *deducere* lui-même, d'un côté terme clé du callimachisme romain passé par le filtre 'virgilien', mais qui, de l'autre côté, n'est en réalité pas opposé à la linéarité du « poème continu » refusé par Callimaque. Cette ambiguïté reflète et vise l'ambivalence des poètes augustéens pré-ovidiens, en l'occurrence Virgile et Horace, vis-à-vis de l'héritage callimachéen sur cette question de la continuité narrative. Ainsi, loin d'être une opposition dans les termes comme on le dit en général, l'association ovidienne de *deducere* et de *carmen perpetuum* me semble être pour Ovide un moyen subtilement polémique de signifier que lorsqu'il s'écarte du *carmen perpetuum* (*et unum...*), en fidèle disciple de Callimaque critiquant l'ἕν ἄρισμα διηκεές, il se distingue de ses prédécesseurs dont il dénonce la compréhension – selon lui – biaisée de l'héritage callimachéen.
- 38 Mais alors, si ce n'est pas dans le verbe *deducere* que se décèle l'indice de la négation du *carmen perpetuum* annoncé et vite abandonné (puisque les deux termes ne s'opposent pas, en réalité), cet indice est-il à chercher ailleurs dans le proème ? Il me semble que oui, et dès le tout début du texte, avec la formule *fert animus*.

2. *Fert animus*, ou l'annonce de la poétique digressive

- 39 Là où Virgile avait introduit son sujet épique avec le verbe *cano*, Ovide use d'une formule étonnante : *fert animus dicere*. Je voudrais défendre l'hypothèse selon laquelle cette formule, par le biais d'un jeu étymologique entre les mots latin *animus* et grec ἄνεμος, suggère d'emblée que la parole poétique sera livrée au vent de la digression qui ne tardera pas à détourner le poème de la linéarité que pouvait laisser attendre l'annonce d'un *carmen perpetuum* (*et deductum*).
- 40 De cette association du mot *animus* avec le nom grec du vent, ἄνεμος, de nombreux témoignages théoriques ont été préservés, notamment dans la tradition grammaticale où se déclinent les explications étymologiques sur le schéma « *animus... dicitur ἄπὸ τοῦ ἀνέμου, id est a uento* »⁵³. La poésie latine joue très souvent sur cette association d'*animus* au vent par le biais du grec ἄνεμος – on pourrait, par exemple, évoquer

quelques exemples significatifs chez Catulle⁵⁴ ou Lucrèce⁵⁵. Ce lien est également rappelé dans le commentaire de Servius glosant des passages dans lesquels Virgile semble jouer sur cette étymologie. Le rapport entre *animus* (ou *anima*) et ἄνεμος est de fait exploité à plusieurs reprises dans les *Géorgiques*⁵⁶ ou l'*Énéide*⁵⁷ ; soulignons ici d'emblée (j'y reviendrai à propos de l'épisode ovidien de Phaéthon) que parmi ces occurrences virgiliennes du jeu étymologique *animus* / ἄνεμος, trois sont concentrées dans l'épisode de la tempête qui ouvre l'*Énéide*. La première figure dans la description de la cave d'Éole, où le roi des vents maintient ces derniers sous son contrôle,

Hic uasto rex Aeolus antro
 luctantes uentos tempestatesque sonoras
 imperio premit ac uinclis et carcere frenat.
 Illi indignantes magno cum murmure montis
 circum claustra fremunt ; celsa sedet Aeolus arce
 sceptrum tenens, mollitque **animos** et temperat iras
 Là, dans une vaste caverne, le roi Éole contient sous son pouvoir et réfrène, par les chaînes et le cachot, les vents en lutte et les tempêtes sonores. Eux, indignés, faisant résonner un immense murmure dans la montagne, frémissent près des portes fermées. En haut, Éole siège sur le sommet, son sceptre à la main ; il apaise leurs élans et modère leurs colères⁵⁸.

41 A propos de ce passage, Servius commente :

MOLLITQUE ANIMOS id est, uentos, ἀπὸ τῶν ἀνέμων...⁵⁹

42 Puis ce jeu entre *animus* et ἄνεμος à propos des vents se prolonge dans la suite du texte virgilien lorsque, Éole ayant libéré ces vents qu'il était censé adoucir et maîtriser, Neptune les reprend sous son contrôle et se voit, en cela, comparé à l'homme d'état qui apaise la sédition populaire. Dans cette comparaison, on trouve les formules *saeuit... animis* (à propos du peuple qui est ici le comparant des vents de tempête) puis *regit ... animos* (à propos du *uir grauis* qui reprend le contrôle de ce peuple) :

Ac ueluti magno in populo cum saepe coorta est
 seditio saeuitque **animis** ignobile uulgus,
 iamque faces et saxa uolant, furor arma ministrat ;
 tum, pietate grauem ac meritis si forte uirum quem
 conspexere, silent arrectisque auribus adstant.
 Ille regit dictis **animos**, et pectora mulcet
 Ainsi, lorsque souvent dans un grand peuple la sédition s'est levée et que l'ignoble populace est emportée par des élans de rage, que déjà volent les torches et les pierres, et que la folie furieuse fournit les armes, alors pourvu qu'apparaisse un homme de poids, vénérable par sa piété et ses bienfaits, la foule fait silence et se tient debout, l'oreille aux aguets. Lui, par ses paroles, gouverne leurs élans et adoucit les cœurs⁶⁰.

43 À l'appui de cette récurrence du jeu sur les *animi* de la foule et les vents (ἄνεμοι) qui leur sont ici comparés, on notera en particulier le parallélisme des formules (*mollit... animos et temperat iras ; regit... animos et pectora mulcet*) et l'accomplissement par Neptune / le *uir grauis* de ce que devait faire Éole : *regere animos* (c'est-à-dire diriger ces vents eux-mêmes, ἀνέμους, dont il est le roi, *rex*).

44 Enfin, il faut souligner que ce jeu *animus* / ἄνεμος a été particulièrement pratiqué par Ovide lui-même. Ces références étymologiques ont souvent été identifiées et analysées : on se contentera donc de signaler (en renvoyant aux commentaires des passages concernés) qu'elles se trouvent en *Amours* I, 6 (avec l'emploi inédit de l'adjectif *animosus*

pour qualifier le vent, *animoso ... uento*)⁶¹, dans deux épîtres des *Héroïdes*⁶² et à plusieurs reprises dans les *Métamorphoses* elles-mêmes⁶³.

- 45 On peut donc faire l'hypothèse que le proème de l'œuvre joue lui aussi de cette association entre l'*animus* qui pousse le poète à composer son œuvre (« dire les métamorphoses des corps ») et le vent, ἄνεμος, qui doit emporter le navire qu'est cette même œuvre, la métaphore étant prolongée par celle du souffle par lequel les dieux doivent seconder la course du poème (*coeptis adspirate meis*) et le mener à bon port. Cette hypothèse se confirme rapidement, dès lors que cette formule, *fert animus*, est reprise en miroir à la toute fin du livre I, dans l'épisode de Phaéthon. À l'enfant désireux de prouver sa filiation avec Phébus, Clyméné déclare qu'il peut aller retrouver son père si c'est là son projet, ce que son esprit le porte à faire : *si modo fert animus*⁶⁴, en un écho signifiant avec le début du proème⁶⁵. Or, ces paroles de Clyméné vont s'avérer une prédiction malheureuse, dans la mesure où Phaéthon, emporté sur le char du Soleil, se verra comparé à un navire en pleine tempête, emporté par le vent :

Iam Meropis dici cupiens ita **fertur** ut acta
praecipiti pinus Borea, cui uicta remisit
 frena suus rector, quam dis uotisque reliquit
 Désormais désireux d'être appelé fils de Mérops, il est emporté comme un vaisseau entraîné par l'impétueux Borée et dont le pilote a lâché les freins impuissants, l'abandonnant aux dieux et aux prières⁶⁶.

- 46 Emporté (*fertur*), comme un vaisseau entraîné par l'impétueux Borée (*ut acta / praecipiti Borea*), Phaéthon actualise le jeu étymologique que pouvait receler la formule de Clyméné : *si fert animus / ἄνεμος*, « si un vent t'emporte ». Cette image du navire à la dérive apparaît d'ailleurs immédiatement, dès l'instant où Phaéthon monte sur le char : sa légèreté l'apparente alors d'emblée aux navires emportés (*feruntur*) sur les flots de tempête, et le fait aussitôt quitter la voie qu'il devait suivre :

Sed leue pondus erat nec quod cognoscere possent
 solis equi, solitaque iugum grauitate carebat.
Vtque labant curuae iusto sine pondere naues
perque mare instabiles nimia leuitate feruntur,
 sic onere adsueto uacuum dat in aera saltus
 succutiturque alte similisque est currus inani.
 Quod simul ac sensere, ruunt tritumque relinquunt
 quadriiugi spatium, nec quo prius ordine currunt
 Mais le poids était léger et insuffisant pour être reconnu par les chevaux du Soleil ; le joug manquait de sa pesanteur habituelle. Comme les navires aux flancs courbes vacillent quand ils sont privés de leur poids normal et que, rendus instables par leur trop grande légèreté, ils sont emportés par les flots, de même, dépourvu de sa charge accoutumée, le char fait des sauts dans les airs et est secoué de haut en bas, comme s'il était vide. Dès que les quatre chevaux attelés l'ont senti, ils se ruent, abandonnent la piste battue et courent dans une autre direction que celle qu'ils suivaient auparavant⁶⁷.

- 47 Ses chevaux se ruent, *ruunt* : le terme rappelle la sortie des vents hors de la cave d'Éole dans l'*Énéide*, dans l'épisode de la tempête auquel celui de Phaéthon répond à maints égards. Les chevaux qui dévient de sa route le jeune conducteur sont donc l'équivalent des vents virgiliens, associés, comme on l'a vu et comme le commentait déjà Servius, au jeu de mots inter-linguistique *animus / ἄνεμος*. On pourra aussi noter, en guise de confirmation, que la *iunctura nimia leuitate* au sujet des navires à la dérive auxquels est comparé ici le char de Phaéthon sera reprise (et placée à la même *sedes* métrique), plus

loin dans l'œuvre ovidienne, à propos de l'anémone, la « fleur de vent », qui tire précisément son nom, comme le rappelle le poète, du grec ἄνεμος :

Vtque labant curuae iusto sine pondere naues
perque mare instabiles *nimia leuitate feruntur*

Namque male haerentem et *nimia leuitate* caducum

Excutiunt *idem, qui praestant nomina, uenti*

Tenant à peine, fragile en sa trop grande légèreté, elle tombe, secouée par ces mêmes vents qui lui donnent son nom⁶⁸.

- 48 Dans ces derniers vers, sans nommer l'anémone, Ovide la désigne clairement par une devinette étymologique qui place l'accent sur l'origine du nom de la fleur (une *origo nominis* dont il est significatif qu'il en soit l'inventeur⁶⁹) : selon lui, c'est d'après le terme qui signifie le vent en grec, ἄνεμος, que l'anémone a été nommée, l'expression *praestant nomina* jouant ici le rôle de signal du jeu étymologique. On peut en outre noter que la superposition de ces deux évocations – le char de Phaéton comparé à un navire à la dérive, et la fleur emportée par les vents qui lui valent son nom d'« anémone » – fait apparaître, aux fins de vers, le verbe *ferre* d'un côté (*feruntur*), et les vents de l'autre (les ἄνεμοι qu'Ovide nous invite expressément à substituer, en grec, au nom *uenti*) – comme un décodage de la formule du proème, *fert animus / ἄνεμος*.
- 49 Ainsi, l'épisode de Phaéthon, avec ses images de navires emportés à la dérive par les vents, actualise le potentiel jeu étymologique des paroles de Clyméné, *si modo fert animus / ἄνεμος*, et par là-même, celui qui ouvre le proème de l'œuvre, *fert animus / ἄνεμος dicere...* liés entre eux par leur situation symétrique et signifiante, aux deux extrémités du premier livre.
- 50 Mais ce même épisode éclaire également le sens métapoétique de cette image du navire emporté par le vent. En s'élançant comme des vents de tempête, les chevaux de Phaéthon ne respectent plus la direction qu'ils suivaient auparavant (*nec quo prius ordine currunt*), ce qui peut figurer la pratique de la digression conformément à la représentation traditionnelle de cette dernière (on songe à sa définition par Quintilien : *extra ordinem excurrens*⁷⁰). Par la même occasion, parce qu'il quitte alors la piste déjà foulée (*tritum*), Phaéthon semble accomplir le programme callimachéen du prologue des *Aitia* – comme l'a relevé Barchiesi dans son commentaire :
- πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
τὰ στεῖβε]ιν, ἐτέρων ἵχνια μὴ καθ' ὁμά
δίφρον ἐλᾶ]ν μὴδ' οἶμον ἀνά πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
ἄτρίπτο]υς, εἰ καὶ στε[ι]νοτέρην ἐλάσεις
- Je t'ordonne aussi ceci : les lieux que ne foulent pas les chariots, voilà ceux que tu dois parcourir ; ne mène pas ton char dans les traces toujours identiques des autres, ni sur une large route mais sur des chemins non battus, si étroite soit la voie que tu suivras⁷¹.
- 51 En perdant les traces laissées par les roues du char (*rotae uestigia*) lors de ses passages précédents (cf. ἐτέρων ἵχνια) et en sortant du *spatium tritum*, de la piste déjà foulée (cf. κελεύθους ἀτρίπτο]υς), Phaéthon semble accomplir le programme poétique qui était revendiqué par Callimaque⁷² – et ce conformément à son jeune âge – sa *puerilitas*, soulignée par Apollon, qui l'apparente là encore au modèle callimachéen, comme l'a montré L. Morgan⁷³.
- 52 Pour résumer, Phaéthon, en conduisant comme un enfant (qu'il est), παῖς ἅτε, accomplit le programme callimachéen de refus du poème un et continu, de l'ἐν ἄεισμα

διηνεκές, et ce parce qu'il est emporté par les vents de la digression, en une réalisation figurée de la prédiction involontaire de Clyméné : *si animus / ἄνεμος fert*. La même prédiction pourrait alors valoir pour le poète lui-même qui, dès le proème, nous avertit qu'emporté par son *animus*, ou ἄνεμος, il pourrait ne pas tarder à être détourné, par le vent de la digression, de la voie apparemment linéaire et continue du *carmen perpetuum* qu'il semblait avoir annoncé.

- 53 Cette représentation de l'écart digressif par la comparaison du poème avec un navire emporté et dévié par les vents est assez traditionnelle, et l'on peut citer comme exemple fameux un passage de la onzième *Pythique* de Pindare, lorsque le poète rappelle sa muse au propos dont elle s'était écartée :

ἦρ, ὦ φίλοι, κατ' ἀμεισίπορον τρίοδον ἐδινάθην,
ὀρθὰν κέλευθον ἰῶν

τὸ πρίν· ἢ μὲ τις ἄνεμος ἔξω πλόου

ἔβαλεν, ὡς ὅτ' ἄκατον ἐνναλίαν ;

ô amis, n'ai-je pas tourné dans des carrefours enchevêtrés quand je suivais le droit chemin avant, ou bien un vent a-t-il déporté ma course, comme felouque en mer ?⁷⁴

- 54 Cette image de la digression comme une dérive hors du droit chemin qui était suivi jusqu'alors fait songer à la sortie de route de Phaéton qui ne suit plus l'ordre d'avant (cf. *quo prius ordine*, et ici τὸ πρίν). Mais si on trouve chez Pindare cette figuration traditionnelle de la digression associée à la métaphore de la felouque emportée par le vent, Ovide se distingue d'un tel modèle en ce que chez lui, et dans le cas de Phaéthon, la sortie de route n'est pas ponctuelle, mais immédiate et consubstantielle à la course même. Mieux encore, ce vent de la digression, le τις ἄνεμος pointé par Pindare comme cause du détournement de sa course poétique, est en réalité présent dès le début du proème, sous la forme du jeu étymologique *fert animus / ἄνεμος dicere*. L'écart digressif n'est pas – même fictivement – donné comme accidentel dans le cours du poème, mais est élevé au rang de véritable programme poétique au tout début de l'œuvre. Dès lors, c'est bien ce risque de déviation de la droite ligne du poème, ainsi malicieusement suggéré dès les premiers mots, qui contredit d'emblée le projet apparemment 'anti-callimachéen' d'un *carmen perpetuum*, qui sera, de fait, aussitôt abandonné.
- 55 Pour conclure, dans les termes par lesquels Ovide se réapproprie le programme callimachéen dans le proème des *Métamorphoses*, la tension majeure ne réside pas, comme on le dit généralement, entre les termes *perpetuum* et *deducere*, dont j'ai tâché de montrer qu'ils n'étaient pas si nettement opposés qu'on le pense volontiers et dont la juxtaposition dans le quatrième vers du proème me paraît être une manière pour Ovide de mettre en évidence les paradoxes de la réappropriation de l'héritage callimachéen par ses prédécesseurs latins. Selon moi, la véritable opposition qui structure le proème est entre cette annonce d'un *carmen perpetuum*, d'une part, et, de l'autre, la menace que fait peser, dès le début, l'annonce du vent de la digression susceptible d'en mettre à mal la linéarité continue – ce qui, de fait, ne va pas tarder à se réaliser.
- 56 En cela, on pourrait peut-être imaginer qu'Ovide joue avec une référence homérique, en parallèle de celle qui a été rappelée plus haut – la réticence d'Ulysse à raconter de manière exhaustive et continue (διηνεκέως ἀγορεύσαι) ses malheurs, dont la reprise virgilienne dans la bouche d'Énée était visée par l'écho de la formule *prima ab origine* dans le proème ovidien. Peut-être Ovide songe-t-il aussi à la première occurrence de la

même formule διηνεκέως ἀγορεύειν dans l'*Odyssée*, lorsqu'Athéna envoie à Pénélope l'apparition du fantôme de sa sœur, qui, refusant de répondre à ses questions « en continu » lui dit :

οὐ μὲν τοι κεῖνόν γε διηνεκέως ἀγορεύσω,
ζῶει ὃ γ' ἢ τέθνηκε· κακὸν δ' ἀνεμῶλια βάζειν

De lui, je ne saurais tout t'exposer en détail, s'il vit ou s'il est mort : il est mauvais de dire des mots de vent⁷⁵.

- 57 À supposer qu'Ovide se souvienne aussi de ces vers, on voit comment en faisant bouger le sens de ces termes et en déplaçant les oppositions, il fait pour sa part entrer en tension d'un côté le *carmen perpetuum* héritier de l'ἄεισμα διηνεκές refusé par Callimaque, et de l'autre « des mots de vents », ἀνεμῶλια, annoncés par un projet poétique placé sous le signe de l'*animus* / ἄνεμος qui emporte le poète et ne tardera pas à faire dériver, hors de course linéaire, le *carmen perpetuum* annoncé.

BIBLIOGRAPHIE

- Acosta-Hughes, B. et Stephen, S. A. (2001), « *Aitia* Fr. 1.5: I told my story like a child », *ZPE* 136, p. 214-216.
- Acosta-Hughes, B. et Stephens, S. A. (2012), *Callimachus in Context: From Plato to the Augustan Poets*, Cambridge University Press.
- Austin, R. G. (1971), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, Oxford.
- Barchiesi, A. (2005), *Ovidio. Metamorfosi. Volume I (Libri I-II)*, Milan.
- Barchiesi, A. (2011), « Roman Callimachus » dans B. Acosta-Hughes, L. Lehms et S. Stephens (éd.) *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden, Boston, p. 509-533
- Bömer, F. (1957-1958), *P. Ovidius Naso. Die Fasten*. 2 vols, Heidelberg.
- Cameron, A. (1995), *Callimachus and His Critics*, Princeton University Press.
- Deremetz, A. (1994), « *Fatum* et *Fortuna* ou la métaphysique du récit virgilien », in J. Thomas (éd.), *L'imaginaire religieux gréco-romain*, Presses Universitaires de Perpignan, p. 151-166.
- Deremetz, A. (1995), *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, PUS.
- Deremetz, A. (2000), « Le livre II de l'*Énéide* et la conception virgilienne de l'épopée. Épopée et tragédie dans l'*Énéide* », *REL* 78, p. 76-92.
- Due, O. S. (1974), *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen.
- Eisenhut, W. (1975), « *Deducere carmen*. Ein Beitrag zum Problem der literarischen Beziehungen zwischen Horaz und Properz », in *Properz*, Darmstadt (Wege der Forschung 237), p. 247-263.
- Erren, M. (2003), *P. Vergilius Maro, Georgica. Band 2. Kommentar*, Heidelberg.
- Fabre-Serris, J. (1995), *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris.

- Feeney, D. C. (1991), *The Gods in epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. New York, Oxford University Press.
- Feldherr, A. « Metamorphosis in the *Metamorphoses* », in: Ph. Hardie (éd), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, p. 163-179.
- Gilbert, C. D. (1976), « Ovid, *Met.*1.4 », *CQ* 26, p. 111-112.
- Gowers, E. (2011), *Horace. Satires Book I* (Cambridge Greek and Latin Classics), Cambridge.
- Gutzwiller, K. (2020), « Under the sign of the Distaff: *Aetia* 1.5, spinning and Erinna », *The Classical Quarterly*, 70 (1), p. 177-191.
- Harder, A. (2012), *Callimachus: Aetia* (2 vols.), Oxford; New York: OUP.
- Harrison, S. J. (1991), *Virgil, Aeneid X*, Oxford.
- Herter, H. (1948), « Ovids Kunstprinzip in den *Metamorphosen* », *AJP* 69, p. 129-148.
- Heyworth, S. J. (1994), « Some allusions to Callimachus in Latin poetry », *MD* 33, p. 51-79.
- Hollis, A. S. (1970), *Ovid. Metamorphoses. Book VIII. ed. with an Introduction and Commentary*. Oxford.
- Hofmann, H. (1985), « Ovid's *Metamorphoses: carmen perpetuum, carmen deductum* », *PLLS* V, p. 223-241.
- Holzberg, N. (1998), « *Ter quinque volumina as carmen perpetuum: the Division into Books in Ovid's Metamorphoses* », *MD* 40, p. 77-98.
- Hunter, R. (1993), *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*, Cambridge.
- Hunter, R., (2006), *The Shadow of Callimachus. Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge University Press.
- Kenney, E. J. (1976), « *Ovidius Prooemians* », *PCPS* n.s. 22, p. 46-53.
- Klein, F. (2011), « L'ἔν ἄρισμα διηγεκός ou la poétique de l'épopée en question. Étude de quelques manifestations de la *uox poetae* dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans : É. Raymond (éd.), *Vox Poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*. CEROR, Paris, p. 335-354.
- Klein, F. (2012), « Tradition épique et modèles hellénistiques dans le livre XIV des *Métamorphoses* », *REL* 90, p. 195-212.
- Klein, F. (2014), « L'écriture épique ovidienne face à 'sa' tradition : représentation et mise à distance de la poétique de l'*Énéide* dans les *Métamorphoses* », dans : A. Estèves et J. Meyers (éd.), *Tradition et innovation dans l'épopée latine, de l'Antiquité au Moyen-Âge*. Ausonius, Paris, p. 63-80.
- Knox, P. E. (1986), *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan Poetry*, Cambridge.
- Kyriakidis, S. (1998), *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid. The frame of Book 6*, Bari, Levante editori.
- Lateiner, D. (1984), « Mythic and non-mythic artists in Ovid's *Metamorphoses* », *Ramus* 13, p. 1-30.
- Mayer, R. (2012), *Horace, Odes. Book I*. (Cambridge Greek and Latin Classics), Cambridge.
- McKeown, J.-C. (1989), *Ovid: Amores. Vol. II. A Commentary on Book One*, Liverpool.
- Michalopoulos, A. N. (1999), « Etymologising on common nouns in Catullus », *Emerita* 67, p. 127-145.
- Michalopoulos, A. N. (2001), *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses. A commented lexicon*, Cambridge.

- Morgan, L. (2003), « Child's Play: Ovid and his Critics », *JRS* 93, p. 66-91.
- O'Hara, J. (1995-1996), « Vergil's Best Reader: Ovidian commentary on Vergilian Etymological Wordplay », *CJ* 91, p. 255-276.
- Otis, B. (1970), *Ovid as an epic poet*, Cambridge, Cambridge University Press. Deuxième édition.
- Piazzini, L. (2007), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula VII: Dido Aeneae*, Firenze.
- Pfeiffer, R. (1949-1953), *Callimachus*, 2 vols. Oxford, Clarendon Press.
- Reeson, J. (2001), *Ovid. Heroides 11,13 & 14. A commentary*. Leiden-Boston-Köln.
- Rosati, G. (1999), « Form in Motion: Weaving the Text in the *Metamorphoses* » in P. Hardie, A. Barchiesi et S. Hinds (éd.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, p. 240-253.
- Saunders, T. (2008), *Bucolic Ecology: Virgil's Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, London: Duckworth.
- Schiesaro, A. (2014), « *Materiam superabat opus*: Lucretius Metamorphosed », *JRS* 104, p. 73-104.
- Thomas, R. F. (1988), *Virgil. Georgic, with an introduction and a commentary*, 2 vol., Cambridge.
- Thomas, R. (1993), « Callimachus back in Rome », dans M. A. Harder, R. F. Regtuit et G. C. Wakker (éd.), *Callimachus. Hellenistica Groningana I*, Groningen 1993, p. 197-215.
- Van Tress, H. (2004), *Poetic Memory. Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden-Boston, Brill.
- Von Albrecht M. (1961), « Zum Metamorphosenprooem Ovids », *Rh. M.* 104, p. 269-278.
- West, D. (1969), « Multiple-Correspondence Similes in the *Aeneid* », *JRS* 59, p. 40-49.
- Wimmel, W. (1960), *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines Apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*. Wiesbaden (Hermes Einzelschriften 16).

NOTES

1. Ov. *Met.* 1-4.
2. Hollis 1970, xi-xii. Voir aussi Gilbert 1976 ; Kenney 1976 ; Cameron 1995, p. 59-60.
3. Heyworth 1994, p. 72.
4. Call. *Aitia* fr. I, 3-6.
5. Cameron 1995 ; Acosta-Hugues et Stephens 2002. En particulier, la lecture minutieuse des v. 3-6 du prologue des *Aitia* par ces derniers est éclairante : de fait, même si la formulation callimachéenne est à dessein ambivalente, on peut lire le passage en ne faisant pas porter la négation οὐ sur l'ensemble des vers 3 à 5 mais sur le seul groupe ἔν ἄρισμα διηνεκές qu'elle précède immédiatement, tandis qu'à cette formulation négative du grief correspond (introduite au v. 3) sa reformulation 'positive', c'est-à-dire dérouler son poème « par petits bouts », en un récit épisodique, constamment interrompu, « comme un enfant » (de fait, les récits des enfants sont rarement suivis et linéaires). Comme on le voit, la reformulation positive du grief ne reprend que la question de la discontinuité (οὐχ ἔν ἄρισμα διηνεκές) et non celle de la longueur (plusieurs milliers de vers) ou des sujets (rois et héros).
6. Herter 1948 p. 139-145 (p. 139 n. 29 sur la traduction de *perpetuum* en grec par διηνεκές et le relief que cela prend depuis la découverte du prologue des *Aitia* en 1928) ; Wimmel 1960 p. 76 n. 1 et 331 n. 1.

7. Voir Pfeiffer 1953 ; Bömer 1957 p. 14-15 ; ou encore von Albrecht 1961 p. 272 : « daß Ovid sich in bewußten Gegensatz zu eben jenem Aitienprolog stellt: die Prägung *carmen perpetuum* (*Met.* I 4) kündigt ausdrücklich an, was Kallimachos zu schreiben abgelehnt hatte: ein ἔν ἄριστον διηνεκές ». Voir aussi Otis 1970 p. 46 : « *Carmen perpetuum* is obviously Ovid's rendering of Callimachus' term into Latin. And its presence here, at the very beginning of Ovid's poem, is an assertion that Ovid is about to do precisely what Callimachus with great deliberation avoided. »
8. Je distingue naturellement les facteurs d'unité profonde du poème, ses lignes de continuité, et le choix d'une écriture qui affiche expressément sa discontinuité (par des transitions volontairement plus 'artificielles' qu'elles pourraient l'être) et donne au poème l'apparence d'une narration épisodique.
9. von Albrecht 1961 p. 278 : Ovid « erscheint [...] als Antikallimachos ».
10. Due 1974 p. 95 et n. 8 ; Gilbert 1976 ; Kenney 1976 p. 51-52. Sur les deux allusions callimachéennes du poème, voir aussi par ex. Fabre-Serris 1995, p. 23 et n. 44 et 45 pour les références bibliographiques.
11. Due 1974 p. 95.
12. Kenney 1976 p. 51.
13. Gilbert 1976 p. 112.
14. Kenney 1982 p. 433-434 (à propos de la contradiction qui opposerait le *perpetuum carmen* (a 'continuous song', « precisely what Callimachus had disavowed and had been criticized for not producing ») et « a *deductum carmen*, the 'fine-spun song' enjoined by the Virgilian-Callimachean Apollo ») : « a contradiction in terms. Ovid's language, however, implies that the *Metamorphoses* will manage to be both Callimachean and un-Callimachean at once ».
15. Pour les sens alternatifs de *perpetuum*, cf *supra*, n. 2 et 3 ; le terme *deducere* peut évoquer également l'idée de triomphe, de déplacement, voire d'escorte ou d'accompagnement : sur ces sens, notamment Saunders 2008, p. 96-101. Voir aussi le récapitulatif proposé par Barchiesi 2005, *ad loc.*, p. 141-145. Pour une réflexion sur les enjeux de ces derniers sens de *deducere*, cf. la contribution d'Andrew Feldherr dans ce volume.
16. Steiner 1958, p. 219 (c'est moi qui souligne). L'évocation de « deux contextes » à propos de *deduco* s'explique par la convocation par Steiner, aux côtés de *Met.* I, 4 (*ad mea perpetuum deducite tempora carmen*) qu'il analyse ici, de la reprise presque à l'identique de ce vers en *Tr.* II, 260 : *in tua deduxi tempora, Caesar, opus*.
17. Hor., *Ars P.* 23-24.
18. Sur les différentes interprétations du sens de ἔν dans le vers de Callimaque, voir Cameron 1995, p. 342-343. Sur le rapport de Callimaque à l'unité promue par Aristote, voir Hunter 1993, p. 190-195.
19. Hor., *C. I.*, 7, 5-6. Pour la traduction de *unum opus* comme l'unique tâche que ces poètes se fixent, cf. l'emploi de *uno opere* chez Cic. *De Oratore* 2.162 (cité par Mayer 2012 *ad loc.* p. 99, qui traduit 'sole task').
20. Acr.] *in Art. Poet.* 146 (Hauthal) : *Nec reditum Diom. ab int. Meleagri [...] Antimachus poeta reditum Diomedis narrans coepit ab exordio primae originis, id est coepit ab interitu Meleagri* ; Porph., *In Art. Poet.* 146 (Hauthal) : *Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri. Antimachus. Fuit cyclicus poeta. Hic adgressus est materiam, quam sic extendit, ut uiginti quattuor uolumina impleuerit, antequam septem duces usque ad Thebas perduceret.*
21. Cf l'attaque contre la Lydé dans le fr. 398 Pf.
22. Hor., *Ars P.* 146-148.
23. La formule *creative misreading* est empruntée à Hunter 2006. Pour d'autres analyses de ces réappropriations, voir par ex. Thomas 1993 ; Heyworth 1994 ; Barchiesi 2011, Acosta-Hughes et Stephens 2012, spéc. chap. 4, « In the end is my beginning ».
24. Hor., *Sat.* I, 1, 13-15.

25. Cf. par ex. Crispinus en *Sat.* 1, 1, 120 (Horace opposant précisément à ce contre-modèle son propre respect de la brièveté (v. 121, *uerbum non amplius addam*) ; Lucilius en *Sat.* 1, 4, 9-18 et 10, 59-61, où l'image du fleuve boueux en référence à la fin de l'*Hymne à Apollon* de Callimaque permet d'associer étroitement héritage callimachéen et choix de la brièveté.
26. Sur différents sens (et modèles) du verbe *deducere* dans ce passage, on peut consulter Gowers 2011, *ad loc.* p. 66-67.
27. Par ailleurs, il est important de souligner que cette contradiction d'Horace n'est elle-même pas exempte d'auto-ironie, dans la mesure où la satire n'accomplit pas précisément ce programme d'efficacité linéaire qu'elle revendique de la sorte. Pour un point sur ces questions relatives à la composition de la satire, voir l'introduction du poème dans Gowers 2011, p. 61. Je remercie le relecteur anonyme qui m'a poussée à préciser ce point.
28. Sur l'épisode, voir entre autres Feeney 1991, p. 190-194 ; Fabre-Serris 1995, p. 301-311 ; Feldherr 2002, p. 174-175
29. Pour ne prendre qu'un exemple ici, voir Hofmann 1985 (qui pourtant note en passant que le verbe *deducitur* s'applique aux deux tapisseries, cf *infra*), p. 230 « The weaving contest thus, I believe, contains an implied discussion of two poetic programmes – *carmen perpetuum* and *carmen deductum* » ; p. 231 : « it is also possible to see Minerva's tapestry as representing the *carmen perpetuum* with its 'classical' symmetry, grandiose content and stress on order – artistic, literary, moral, juridical, and perhaps even theological – and Arachne's tapestry as symbolizing the *carmen deductum* with its asymmetrical, erotically flavoured subject matter » ; p. 234, « Arachne's *carmen deductum* and Minerva's *carmen perpetuum* ... ».
30. *Ov., Met.* VI, 53-71. La traduction est empruntée à Marie Cosnay (Éditions de l'Ogre 2017) et très légèrement modifiée.
31. Lateiner 1984 p. 16.
32. Feeney 1991, p. 192-193, n. 18. (Denis Feeney souligne qu'il doit cette remarque à Stephen Hinds).
33. Notons que la forme passive permet de maintenir l'indétermination sur l'artiste / les artistes concernée(s).
34. À propos de cet emploi du verbe *deducere* dans l'épisode, on note qu'il explicite la métaphore du filage qui était sous-jacente dans le *deductum carmen* de la sixième bucolique (voir Servius *ad loc. translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem* ; Eisenhut 1975 ; Deremetz 1995, p. 289-293 ; sur l'épisode d'Arachné et Pallas en ce sens, Rosati 1999 ; sur la présence de l'image du filage dans le prologue des *Aitia* lui-même, Gutzwiller 2020. Notons que le lien avec la métaphore du tissage pouvait être déjà présente dans le proème des *Métamorphoses*, s'il est vrai que ce dernier pouvait activer, par l'association de *perpetuum* et du verbe *deducere* tel que Virgile l'a utilisé pour rendre l'image callimachéenne, le souvenir d'un autre passage des *Aitia*, le fr. 26, 5-8 Harder : καὶ τὸν ἐπὶ ῥάβδῳ μῦθον ὑφαινόμενον / ... ἦνεκὲς αἰείδω δειδευγμένος, « et le récit tissé sur le bâton... je le chante de façon continue, après <l'>avoir reçu » (voir Heyworth 1994, p. 72-75).
35. *Ov., Met.* VI, 80-82 « elle figure que la terre, frappée de la pointe de sa lance, / fait naître un olivier avec des fruits pâles, et les dieux admirent. Une Victoire pour la fin » (traduction de Marie Cosnay).
36. Voir par exemple Deremetz 1994. Voir aussi Klein 2011 pour quelques exemples de réponse ovidienne à ce souci virgilien de linéarité téléologiquement orientée.
37. Kyriakidis 1998 p. 93 sq
38. *Virg., En.* VII, 10-14.
39. Kyriakidis 1998 p. 100-102
40. *ibid* p. 102.
41. *ibid.* p. 107.
42. *Virg., Ge* II, 149 ; *Ov., Met.* V, 391.
43. *Virg., En.* I, 753-755

44. Virg., *En.* II, 3, « c'est une indicible douleur, reine, que tu m'ordonnes de renouveler ». On pourrait aussi, comme l'a signalé à juste titre un des deux relecteurs anonymes, mentionner ici le souvenir de *Ge.* III, 48 et IV, 286.
45. *Ibid.*, 10-11, « mais si tu as un tel désir de connaître nos malheurs et d'entendre un bref récit des ultimes épreuves de Troie... ».
46. Hom., *Od.* VII, 241-242, « il est difficile, reine, de dire tout au long les chagrins... ».
47. Pour l'analyse de l'adverbe *breuiter* en ce sens, voir Deremetz 2000.
48. Hor., *C. I.*, 7, 5-6, voir *supra*.
49. Heyworth 1994, p. 75-76.
50. *Ov. Met.* 4-8.
51. Heyworth 1994, p. 76.
52. Barchiesi 2005, p. 143.
53. Cassiod., *Anim.* 3. 18 sq. H : *animus ... dicitur ἀπὸ τοῦ ἄνέμου*, id est *a uento*, quod uelocissima cogitatio eius ad similitudinem uenti motu celeri peruagatur. Cassiod., *Psalm.* 123.3 1.83 A : *animus*, graecus sermo est ἀπὸ τοῦ ἄνέμου, id est quod mobilitas eius uentis celerrimis comparetur ; *Lact.*, *Opif.* 17.2 : *anima uel animus nomen accepit quod Graece uentus ἄνεμος dicitur* ; *Isid.*, 11.1.7 : *Anima autem a gentilibus nomen accepit, eo quod uentus sit. Vnde et Graece uentus ἄνεμος dicitur, quod ore trahentes aerem uiuere uideamur*.
54. *Catul.*, 65, 17-18 : *Ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis / Effluxisse meo forte putes animo*. Le rapprochement entre *uentis* et *animo* est souligné par la présence des deux termes à chaque fin de vers. Voir Michalopoulos 1999 p. 141 sq.
55. Le *De Rerum Natura* compte plusieurs exemples de ce jeu de mot, parmi lesquels on peut sélectionner deux passages pertinents pour appuyer notre hypothèse. Tout d'abord, l'évocation au livre VI des tremblements de terre causés par des vents souterrains (qui sert de modèle à la description virgilienne des vents dans la cave d'Éole) : *Lucr.*, VI, 578 : *uentus ubi atque animae subito uis maxima quaedam* ; 591-592 : *tamen impetus ipse animai / et fera uis uenti...* Le second exemple est la description d'une tempête en mer, qui a certainement servi de modèle au même jeu étymologique dans l'évocation de la tempête virgilienne (O'Hara 1996 p. 54-55) : *Lucr.* V, 1229-1230 : *Non diuum pacem uotis adit, ac prece quaesit / uentorum pavidus paces animasque secundas ?*
56. Virg., *Ge.* II, 441 : *animosi Euri*. Thomas 1988 *ad loc.* ; O'Hara 1996 p. 273 ; Erren 2003, p. 501 : « *animosi* [...], zugleich Wortspiel mit dem gr. ἄνεμος « Wind ». ».
57. Par exemple, Virg., *En.* VIII, 403 et Servius *ad loc.* : « *animae uenti, ἀπὸ τῶν ἀνέμων* », O'Hara 1996 p. 212 ; X, 356-357 : *Magno discordes aethere uenti / proelia ceu tollunt, animis et uiribus aequis*, West 1969 p. 48 n. 6 ; Harrison 1991 *ad loc.* ; O'Hara 1996, p. 226.
58. Virg., *En.* I, 52-57. Sur *animos* comme jeu étymologique évoquant le grec ἄνεμος dans ce passage : Austin 1971, *ad loc.* ; O'Hara 1996, p. 116 (et p. 54-55 ; p. 95 pour la reprise virgilienne d'un tel jeu étymologique chez Lucrèce).
59. Serv., *in. Verg. Aen.* I, 57.
60. Virg., *En.* I, 148-153.
61. *Ov.*, *Am.* I, 6, 51 : *fallimur - impulsa est animoso ianua uento*, McKeown 1989 *ad loc.* p. 149 : « Ovid is here playing with the link between *animus* and ἄνεμος » ; Michalopoulos 2001 p. 30 : « this is the first time in Latin literature that *uentus* is modified by *animosus*, probably because of etymology ».
62. *Ov.*, *Her.* VII, 44 : *Iustior est animo uentus et unda tuo*, Piazzzi 2007 *ad loc.* p. 165 : « La giustapposizione di *animo* e *uentus* potrebbe sottintendere un gioco etimologico, sfruttato anche altrove da Ovidio, tra *animus/ anima* e il gr. ἄνεμος » ; XIII, 89-90 : *Haec tibi nunc refero, ne sis animosus in armis. / Fac meus in uentos hic timor omnis eat*, J. Reeson 2001 *ad loc.* p. 165 : « the cliché

in uentos ... eat [...] has new life breathed into it by means of a poetic conceit—the exploitation of the etymological relationship between *animus / animosus* and ἄνεμος ».

63. Ov., *Met.* XII, 469 : *uerbaque tot fudit uacuas animosus in auras* ; XI, 43 : ... *in uentos anima exhalata recessit*, Michalopoulos 2001 p. 30 : « Ovid is here using the *anima / ἄνεμος* association: at the point of death the soul comes out of the mortal body and is joined with the wind, because it is wind itself as its name demonstrates. *uentos* and *anima* are juxtaposed on either side of the caesura, highlighting the etymology ».

64. Ov., *Met.* I, 775.

65. Pour ce rapprochement, Holzberg 1998, p. 90-91.

66. *Ibid.*, II, 184-186.

67. *Ibid.*, II, 161-168.

68. *Ibid.* X, 738-739.

69. Bömer 1980 *ad loc.* ; Michalopoulos 2001 p. 27. Pour ce lien entre l'anémone et l'ἄνεμος, Pline suit Ovide, mais en l'expliquant différemment (Plin., *NH* XXI, 165).

70. Quint., *Inst.* IV, 3, 14 : *παρέκβασις est [...] alicuius rei [...] extra ordinem excurrens tractatio*. Pour des traductions latines et des exemples de *παρέκβασις*, cf. *ibid.* IV, 3, 12 : *hanc partem παρέκβασις uocant Graeci, Latini egressum uel egressionem. Sed hae sunt plures, ut dixi, quae per totam causam uarios habent excursus*.

71. Call., *Aitia* fr. 1, 25-28.

72. Barchiesi 2005, *ad loc.* La dimension métapoétique et l'arrière-plan callimachéen sont rappelés par Schiesaro 2014 dans sa riche analyse du rapport d'Ovide au sublime lucrétien dans l'épisode.

73. Morgan 2003.

74. Pind., *P.* XI, 38-40 (trad. J.-P. Savignac).

75. Hom., *Od.* IV, 836-837.

RÉSUMÉS

Si – comme d'autres poètes latins avant lui – Ovide cherche à se positionner comme l'héritier d'une poétique 'callimachéenne' dans les *Métamorphoses*, où exactement faut-il déceler une telle revendication dans les quelques vers qui constituent le proème de l'œuvre ?

Tandis qu'on considère en général que le rapport d'Ovide au modèle de Callimaque se dit de manière provocante dans la contradiction entre le souvenir du *deductum carmen* ('callimachéen') et le *perpetuum carmen* ('anti-callimachéen'), cet article se propose de déplacer les oppositions en jeu et de cesser de considérer que le verbe *deducere* entre en tension avec la continuité narrative désavouée par Callimaque. La présence et l'emploi singulier de ce verbe visent en réalité Virgile et Horace et permettent à Ovide de souligner, en un dialogue subtilement polémique, le caractère paradoxal du "callimachisme" de ses prédécesseurs.

La deuxième partie de l'article propose ensuite de voir, non dans le verbe *deducere*, mais dans l'expression *animus fert* – en ce qu'elle évoque l'image du vent de la digression susceptible de dévier à tout moment (et en réalité dès le début) la course du poème – le véritable signal 'callimachéen' qu'est le refus de ἄεισμα διηνεκές.

INDEX

Mots-clés : Ovide, Virgile, Horace, Callimaque, callimachisme, proème, continuité, digression, vent / άνεμος, animus, deductum carmen, Arachné, Phaéthon