



Dictynna

Revue de poésie latine

21 | 2024

International Ovidian Society en Europe III

Les deux 'Corinnes' des *Amours* d'Ovide

Jacqueline Fabre-Serris



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/dictynna/3723>

DOI : 10.4000/12vk2

ISSN : 1765-3142

Éditeur

Université de Lille

Référence électronique

Jacqueline Fabre-Serris, « Les deux 'Corinnes' des *Amours* d'Ovide », *Dictynna* [En ligne], 21 | 2024, mis en ligne le 09 décembre 2024, consulté le 03 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/3723> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12vk2>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mars 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Les deux 'Corinnes' des *Amours* d'Ovide

Jacqueline Fabre-Serris

- Trois noms de poétesses, Corinne, Sappho et Périlla, sont associés à celui d'Ovide, qui leur a accordé une place particulière dans trois de ses recueils : les *Amours*, les *Héroïdes* et les *Tristes*. Si la poétesse latine, une des rares destinataires féminines dans les *Tristes*, décrite comme une protégée, est inconnue, les deux poétesses grecques, dont le lecteur rencontre le nom dans les *Amours* et les *Héroïdes*, Corinne et Sappho, sont célèbres dans la tradition littéraire, mais aussi visibles dans l'espace romain à l'époque d'Ovide. Leurs statues pouvaient être admirées dans le quadriportique pompéien du Champ de Mars. Selon Filippo Coarelli, parmi les femmes dont les statues ornaient l'*ambulatio* du quadriportique, il y avait sept poétesses : Sappho, Corinne, Télésilla, Mélanippe, Praxilla, Myro, Anytè¹. Toutefois Corinne est le nom qu'Ovide donne à sa *puella* ; ce n'est donc pas la poétesse. Le nom de Sappho est utilisé dans un contexte fictionnel, emprunté à la comédie grecque², selon lequel Sappho se serait suicidée, victime de son amour malheureux pour un jeune homme, Phaon³. La femme à qui Ovide attribue une des *Héroïdes* n'est donc pas vraiment la poétesse⁴.
- Dans cet article, je limiterai mon enquête à Corinne. Ovide fait-il ou non et (si oui) comment, référence à ses poèmes ou à son activité poétique, comme c'est le cas dans la poésie latine de l'époque caractérisée par des pratiques allusives qu'on peut appréhender à travers les approches intertextuelles et métalittéraires développées par la critique contemporaine ? Les résultats de cette enquête sont assez surprenants, si on a à l'esprit le 'féminisme' dont Ovide est crédité du fait de son intérêt pour les femmes, pour leur façon d'aimer et pour leurs souffrances, qu'il a longuement décrites dans divers textes en essayant de leur porter remède.

1. Le choix du nom 'Corinna'

- Le pseudonyme qu'Ovide a choisi pour sa *puella* est un nom d'origine grecque renvoyant à la poésie. Ce faisant, il s'inscrit dans la ligne de Catulle, Gallus, Tibulle, Propertius ou

Varron d'Atax, qui avaient attribué à leur *puella* un nom, à valeur symbolique, renvoyant à un lieu associé à une figure poétique humaine (Sappho) ou divine (Apollon) : Lesbia, Lycoris⁵, Delia, Cynthia et Leucadia. Toutefois, tandis que le nom de Lesbia est inspiré par l'île où naquit Sappho et celui de Leucadia par le rocher de Leucade, associé à sa mort (à moins qu'il ne faille y voir, comme pour Cynthia, une allusion à une épithète cultuelle d'Apollon, qui avait un temple à Leucade⁶), Corinna est le vrai nom d'une poétesse grecque, qui vécut au 5^{ème} ou au 3^{ème} siècle av. J.-C. à Tanagra en Béotie⁷.

- 4 Cette poétesse est mentionnée deux fois dans la poésie latine : chez Properce et chez Stace. Ce dernier cite Corinne parmi d'autres poètes grecs dans les *Silves* 5.3.156-8 : ... *tu pandere doctus / carmina Battiadae latebrasque Lycophronis atri / Sophronaque implicitum tenuisque arcana Corinnae* (« ...tu étais habile à révéler/expliquer les poèmes du fils de Battos, les obscurités chez le sombre Lycophon, le complexe Sophron et les choses cachées chez la subtile Corinne »). Les textes des poètes listés ont en commun de nécessiter des exégèses, mais Stace ne précise pas si c'est à cause de leur style ou de la matière de leurs poésies. Dans le cas de Corinne, dont il ne reste que peu de fragments, les critiques sont divisés quand ils cherchent à qualifier son style, décrit comme complexe ou naïf⁸, son traitement personnel des mythes, en particulier thébains⁹, et son audience. Dans son élégie 2.3, probablement antérieure aux *Amours*, Properce précise que sa *puella*, Cynthia, compare ses écrits à ceux de Corinne et d'Érinna : *et sua cum antiquae committit scripta Corinnae, / carminaque Erinnae non putat aequa suis* (« et quand elle compare ses écrits avec ceux de l'antique Corinne et qu'elle pense que les poèmes d'Érinna ne valent pas les siens », 21-2).
- 5 De ces deux références à Corinne dans la poésie latine, je retiendrai, non pas l'allusion à la nécessité d'une exégèse due au style ou au contenu de ses textes, mais à la confrontation, évoquée par Properce, qui fait écho à un détail biographique ou pseudo-biographique à laquelle est attaché le nom de Corinne : une compétition poétique avec un poète masculin célèbre. Corinne aurait triomphé de Pindare à plusieurs reprises et sa victoire était rappelée dans une peinture, où elle couronnait sa tête après son succès, peinture que Pausanias dit avoir vue à Tanagra¹⁰. Dans un des fragments conservés, Corinne critique une autre poétesse, Myrtis, pour avoir affronté le même Pindare¹¹. Comme les critiques en ont fait le constat, il est impossible de trouver une allusion (ou presque¹²) aux textes conservés de Corinne dans les *Amours*. John Heath, par exemple, conclut : « There is no evidence I know of that suggests Ovid based his poetry, or even a singular passage, on that of Corinna the Hellenistic author. We cannot even be certain that Ovid has read the Tanagorean poet, at least not in the way Catullus' poetry reveals his familiarity with Sappho's work »¹³. De son côté, Ellen Oliensis remarque que « Though it is certainly possible and indeed rewarding, to consider Corinna as a poet-figure, - or even, remembering her Boeotian namesake, as a poet *tout court* - it makes an essential difference, for my argument here that Naso at least (I leave Ovid's designs to one side) never and nowhere represents her as such »¹⁴. J'adopterai une autre perspective, en me situant dans la ligne de Diana Rayor et de Thea Thorsen. Diana Rayor a suggéré que « even if (Corinna) did not actually compete with Pindar, her mythological narratives are new versions of traditional tales, which is a form of competition »¹⁵. Thea Thorsen a soutenu que, dans l'Antiquité, la poétesse de Tanagra était associée à l'idée « of a female artistic authority and champion over a male in poetic contest »¹⁶. Dans cet article, je chercherai à montrer que ce qui a conduit Ovide à

choisir le nom de la célèbre poétesse est le désir d'instaurer une autre compétition entre Corinne et un poète masculin, lui-même en l'occurrence. Ovide met en scène une Corinne fictive, qui n'est pas une poétesse et encore moins l'ancienne Corinne, mais son objet d'inspiration pour un nouveau recueil de poésies élégiaques par lequel il entre sur la scène littéraire romaine. C'est cette 'compétition' que je vais maintenant étudier, non de façon exhaustive, mais à travers certains passages des *Amours*, susceptibles d'être l'objet d'une lecture métalittéraire.

2. Une *puella* nommée, mais anonymisée

- 6 L'un des paradoxes du choix opéré par Ovide est que, si sa *puella* a un nom 'connu', qui existe en dehors d'elle, elle est peu caractérisée physiquement et, pour ce qui est de sa personnalité¹⁷, évoquée seulement dans douze poèmes (1.5, 1.11, 2.6, 2.8, 2.11, 2.12, 2.13, 2.17, 2.19, 3.1, 3.7, 3.12), et on a, en conséquence, douté de son existence¹⁸. Comme le rappelle J.C. McKeown, « it is the prevailing modern opinion that Corinna, the mistress whom Ovid celebrates in the *Amores*, either did not exist or is, at best, a *Konzentrationsfigur*, compounded of several different women, a literary equivalent to Zeuxis' Helen »¹⁹. McKeown a suggéré que le choix du nom Corinna pouvait aussi s'expliquer étymologiquement comme un indice du caractère générique de l'objet d'amour élégiaque : « *Corinna* is cognate with κόρη and can always be replaced with *puella*, which has exactly the same prosody »²⁰.
- 7 Ovide, pour sa part, a soutenu que sa *puella* existait, mais ne s'appelait pas Corinne. Il écrit dans les *Tristes* 4.10 : *nomine non uero dicta Corinna mihi* (« je l'avais appelée du faux nom de Corinne », 60). Dans les *Amours* 2.17, il fait allusion au fait qu'une fille cherche à se faire passer faussement pour sa Corinne, ce qui laisse supposer qu'il s'agit bien d'un pseudonyme pour une femme réelle : *noui aliquam, quae se circumferat esse Corinnam* (« je connais une femme qui dit partout qu'elle est Corinne », 29). On peut déduire de l'*Art d'aimer* 3.538 (*et multi, quae sit nostra Corinna, rogant*, « et souvent l'on demande qui est ma Corinne »), qu'à tout le moins il a volontairement entretenu le flou sur l'identité de sa *puella*. McKeown suppose qu'il avait été vu avec plusieurs femmes dont n'importe laquelle d'entre elles pouvait être identifiée avec Corinne²¹.
- 8 Il avance aussi l'hypothèse qu'il s'agit d'une "enigmatic figure" parce qu'Ovide exploite un paradoxe inhérent à la façon dont les élégiaques décrivent leur liaison, conçue comme un *furtiuus amor*²². J'interpréterai autrement les raisons de l'incapacité des lecteurs contemporains et modernes à identifier Corinne et les doutes sur son existence en tant que femme réelle. Je proposerai de considérer cette incapacité et ces doutes comme résultant des diverses stratégies déployées par Ovide pour minorer l'importance de la figure de la femme aimée, qui, comme cela a été souvent souligné, apparaît, en tant que « féconde matière » (*materiam felicem*, 19) de ses chants, seulement dans la troisième élégie.

3. L'évocation indirecte de Corinne

- 9 Dans tous les poèmes où les critiques ont argumenté en faveur d'une lecture métalittéraire, ils n'ont jamais considéré la possibilité qu'Ovide fasse ponctuellement des allusions indirectes à l'activité poétique de l'ancienne Corinne. Je ferai une liste de

ces allusions en essayant de montrer qu'elles font sens, non pas globalement (pour comprendre dans leur totalité les poèmes où on les trouve), mais isolément (c'est-à-dire qu'on peut lire dans ce sens certains passages). C'est donc seulement par accumulation que ces possibles allusions, parce qu'elles se confortent, peuvent être considérées comme éclairant, voire explicitant, le positionnement d'Ovide en tant que poète s'appropriant un nom célèbre de poétesse, en faisant une coquille vide... et la remplissant par d'autres contenus poétiques.

3.1 Chevelure et coiffeuses

- 10 La signification métalittéraire de la chevelure pour évoquer l'écriture poétique et ses raffinements a depuis longtemps été reconnue et bien étudiée. Aussi plusieurs critiques n'ont-ils pas manqué d'être frappés par l'importance exceptionnelle qu'Ovide a donnée aux cheveux de Corinne ou à ses coiffeuses dans plusieurs élégies des *Amours*²³. L'élégie 1.11 a pour destinataire la coiffeuse de Corinne, Napé, et c'est à elle que, dès le premier vers, Ovide adresse une louange sur son art de disposer les cheveux : *Colligere incertos et in ordine ponere crines / docta...* (« habile à rassembler et disposer en bon ordre des cheveux mal ordonnés », 1-2). Que cette louange puisse être interprétée métalittérairement est en quelque sorte confirmé par un deuxième éloge sur la façon habile dont Napé contribue au dialogue entre les amants : ... *et dandis ingeniosa notis* (« ingénieuse pour donner de petits mots », 4; *ingenium* a des connotations littéraires bien connues aussi). Cette double allusion à la pratique de l'écriture, si elle est à décrypter dans ces éloges, aurait été adaptée pour l'ancienne Corinne. Il n'est pas anodin qu'Ovide mette en évidence l'impossibilité de créditer la nouvelle Corinne des mêmes qualités. L'habileté attendue de Napé pour glisser au bon moment un message d'Ovide à sa maîtresse (15-6) contraste avec la brièveté de la réponse que ce dernier dit attendre en retour de sa *puella* : d'abord une longue lettre (*rescribat multa*, 19), puis, il se ravise : un simple mot : *ueni* suffira (*Hoc habeat scriptum tota tabella : 'ueni'*, « qu'il y ait cela seulement d'écrit sur toute sa tablette : 'viens' », 24). Dans l'élégie 2.8, Ovide loue une autre coiffeuse, Cypassis, pour son habileté à pratiquer son art : *ponendis in mille modos perfecta capillis ...* (« toi qui sais parfaitement arranger les cheveux de mille façons », 1). Cette louange pour la pratique d'un art, assimilée à la perfection d'une écriture poétique, me semble pouvoir être prise à la fois comme une allusion à l'ancienne Corinne, et une façon de signaler que la nouvelle Corinne est dépourvue d'une qualité et habileté similaires. La situation narrative mise en scène dans le texte conforte l'hypothèse que Cypassis remplace en quelque sorte Corinne. Elle la remplace en effet *effectivement* dans la mesure où Ovide a avec elle une liaison, dont sa maîtresse s'est d'ailleurs aperçue²⁴. Avoir une liaison secondaire avec une servante est une éventualité qu'Ovide déconseille finalement dans l'*Art d'aimer* (1.375-80).
- 11 Dans l'élégie 1.14, Ovide explique longuement comment sa *puella*, non nommée, et qui est, ou pas, Corinne, a perdu sa magnifique chevelure. Étant donné que le texte est centré sur cette chevelure, un motif récurrent quand Ovide évoque Corinne, je propose de considérer que c'est d'elle aussi qu'il est question dans ce texte. La *puella* d'Ovide a perdu ses cheveux à force de les teindre et de les brûler avec le fer à friser. Ils étaient *tenues* (« fins », 5) et *graciles* (« délicats », 23), deux qualificatifs à valeur métaphorique utilisés pour qualifier la pratique poétique à la manière de Callimaque, *dociles* (« souples », 13), et se prêtaient à cent enroulements (*centum flexibus apti*, 13)²⁵. Ils sont perdus à présent et ... sa *puella* se plaint. Si on laisse de côté cette fiction narrative (sa

maîtresse a perdu ses cheveux pour les avoir teints et soumis aux traitements cruels du fer à friser: *heu! male uexatae quanta tulere comae*, 24), plusieurs expressions dans le texte semblent être à double entente et, si on les prend hors-contexte, faire allusion à une activité et un renom poétiques perdus : *ut placeas, debes immemor esse tui* (« pour plaire, tu dois ne plus te souvenir de ce que tu étais », 38), *et dices (...) fama tamen meminini cum fuit ista mea* (« et tu diras (...) je me souviens cependant de l'époque où ce renom était le mien », 48 ; 50). Cette dernière réplique est associée à la honte qu'elle ressentira chaque fois qu'elle sera louée, si elle porte une perruque, pour une marchandise achetée (*empta ... merce*, 48)²⁶. À la fin du poème, la *puella* pleure en regardant ses anciens cheveux (*antiquos ... capillos*, 53) posés sur ses genoux, détruits pour avoir été soumis à la torture du fer chaud *ut fieret torto nexilis orbe sinus*²⁷ (« pour que leurs lignes sinueuses soient liées dans un enroulement tortueux », 26). Ovide console sa maîtresse en lui disant que le dommage est réparable et qu'elle sera contemplée dans peu de temps avec une chevelure semblable à celle qu'elle avait à sa naissance (*natiuua ... coma*, 56). Les commentaires d'Ovide sur cette situation me semblent comporter des allusions aux deux Corinnes : l'ancienne Corinne, célèbre pour sa pratique de l'écriture poétique²⁸, et sa *puella*, jamais louée dans ce domaine. Les regrets pour la perte de la chevelure valent pour l'ancienne poétesse, dont la pratique poétique est ici indirectement critiquée (elle aurait été trop sophistiquée²⁹). La nouvelle chevelure qu'arborera la nouvelle Corinne, comme si elle était celle qu'elle avait à l'origine, sera celle qu'Ovide lui donne dans les *Amours*. Mon interprétation est donc l'inverse de celle proposée par Sophia Papaioannou, pour qui Ovide met en scène une Corinne qui se pose comme sa rivale : « the poet's literary competitor is Corinna herself, who is put in charge of hair manipulation and is severely chastised for her initiatives - an (unexpected ?) challenge to the poet's literary aspirations ? »³⁰. Pour moi, le compétiteur est Ovide.

- 12 La comparaison qu'Oliensis fait entre les élégies 1.14 et 1.15 me semble tout à fait éclairante sur les intentions d'Ovide, et je l'utiliserai pour défendre l'hypothèse qu'il y a un conflit sous-jacent entre deux autorités poétiques. Apparemment, comme elle le souligne, les deux poèmes sont aussi différents que possible, l'opposition se faisant entre « the quotidian world of female adornment, a world populated strictly by women and slaves », and « the rarified, time-free zone of the Greco-Roman canon, a world of men from which not only Corinna but even the Muse invoked in *Amores* 1.1, has been banished in favor of the virile Apollo »³¹. Les deux poèmes forment un diptyque en ce qu'ils sont élégiaques et tournent autour de la mort: « dead hair in *Amores* 1.14, dead poets in *Amores* 1.15 »³². La déploration sur l'anéantissement des cheveux contraste avec le motif réitéré d'une vie éternelle: « Corinna's stresses have succumbed to the 'flames' of the curling iron (cf 1.14.25 *igni*; 27 *urere*; 29 *uri*), but the poet in Naso will pass unscathed through the 'final flames' of the funeral pyre (1.15.41 *supremus ... ignis*) »³³. Oliensis conclut que la rivalité détectée par Papaioannou dans l'élégie 1.14 est aussi opérante dans l'élégie 1.15: « In effect, the poems enact a *certamen* between the feminine arts of adornment and the masculine art of poetry, a contest the outcome of which could never be in doubt. Thus the imperishable glory to which Naso aspires is all before him (1.15.7-8 *mihi fama perenni / quaeritur, in toto semper ut orbe canar*), while Corinna's belongs to the past (1.14.50 *fama tamen meminini cum fuit ista mea*) »³⁴. Reprenant l'hypothèse d'une lecture métalittéraire de cet art féminin de la parure, je propose de voir dans la juxtaposition de ces deux poèmes qui *concluent* le premier livre des *Amours*, la mise en scène d'une rivalité qui aboutit d'un côté à une disparition d'une pratique et d'un renom poétiques, ceux de l'ancienne Corinne, et de l'autre à

l'affirmation d'une gloire nouvelle, celle qui permet à Ovide de s'insérer dans un canon poétique, d'où il a exclu toute femme, Sappho incluse. Ce qui me semble aller dans le sens de cette hypothèse est une autre observation d'Oliensis: tandis que dans l'élégie 1.15, Ovid mène une attaque contre l'Envie au nom de sa gloire future, dans l'élégie 1.14.31-2 (*Formosae periere comae, quas uellet Apollo / quas uellet capiti Bacchus inesse suo*, « Ils ont péri ces beaux cheveux, qu'Apollon aurait voulu, que Bacchus aurait voulu avoir sur leur propre tête »), « what Naso is saying (...) is that each of these gods would like to have Corinna's hair on his hair, or even (putting a contrastive stress on *suo*) that each of them might wish that hair were on *his* head, instead of hers »³⁵. En d'autres termes, ce que les cheveux de Corinne provoquent « in Naso's divine surrogates is not just admiration, it is envy »³⁶. Oliensis conclut son analyse sur cette citation de Victoria Rimell, qui voit dans les poèmes sur la chevelure de Corinne « the beginnings of Ovid's career-long interest in the possibilities of female creativity and in the bitter thrill of male-female rivalry »³⁷.

- 13 À ces textes sur les cheveux s'ajoute l'élégie 1.7 (sur laquelle je reviendrai), où Ovide avoue et regrette ses mouvements de colère contre sa *puella*. Or quelle partie du corps a été (d'abord) victime de ses coups ? La chevelure, dont il a détruit l'arrangement : *Ergo ego digestos potui laniare capillos* ? (« Donc, moi, j'ai pu mettre en pièces l'arrangement de ses cheveux ? », 11). Comme l'a souligné Papaioannou, un des sens de *digere* est « to arrange carefully something or set something in order, which often may be a piece of writing »³⁸.

3.2 Le perroquet de Corinne

- 14 L'élégie 2.6, consacrée à la mort du perroquet de Corinne, a été abondamment étudiée et les critiques en ont souvent proposé une lecture métalittéraire : la pratique artistique attribuée au perroquet renverrait à celle d'Ovide³⁹. Dans ces analyses, par ailleurs tout à fait pertinentes, deux éléments n'ont pas été en compte : le perroquet est un 'imitateur' de Corinne, Ovide s'est approprié le nom de l'ancienne Corinne, en l'attribuant à une *puella*, qu'il ne loue jamais pour sa pratique de l'écriture ou du langage. Si l'on ajoute ces deux paramètres, certains passages me semblent faire sens par rapport à la poétesse grecque et d'autres par rapport à son imitateur/remplaçant. Oliensis a souligné que « in Latin some words for 'bird' (...) are of common gender, that is, they can be treated as masculine or feminine. But the gender of Corinna's parrot is not just to be determined, it fluctuates »⁴⁰. Elle observe que « the gender question is more pressing in the opening line of the poem, where the parrot (*psittacus*, equipped with the masculine termination *-us*) is yoked to a phrase of a markedly feminine shape, 'imitatress-bird' (*imitatrix ales*) »⁴¹. Selon elle donc, « the chaste and androgynous parrot is a surrogate not just for Naso but also for Corinna »⁴². Le perroquet est étranger (*Eois imitatrix ales ab Indis* (« un oiseau imitateur venu des Indes orientales », 1), exceptionnel et mort jeune (comme Corinne ? il se pourrait qu'il y ait là une des rares allusions à la poétesse⁴³ ?). Toutefois ce perroquet peut être assimilé à Ovide : c'est un imitateur extraordinaire : *Non fuit in terris uocum simulantior sonis ales* (« il n'y avait pas sur terre un oiseau imitant mieux les sons des voix », 23), qui reproduit les sons sous la forme d'échos, (autrement dit, légèrement modifiés) : *ille loquax humanae uocis imago* (« cette éloquente image de la voix humaine », 37). McKeown a été frappé par le mot choisi par Ovide pour suggérer qu'une 'transformation' se produit au cours de l'imitation : *Quid uox mutandis ingeniosa sonis* (« Ah quoi bon une voix (si) ingénieuse

pour changer les sons (reproduits)? », 18) et il commente ainsi *mutandis*⁴⁴ : « *mutare* may here mean 'modulate' (...) It may be, however, that the sense is 'translate' (...) It is not clear, however, in what way Corinna's parrot might have been considered to 'translate' ». Effectivement ce n'est pas clair, sauf si le verbe fait allusion au fait qu'Ovide a 'transformé' le genre de textes écrits par l'ancienne Corinne, en écrivant à la place d'autres textes *en latin*, également attribués à (une) Corinne. Dans cette perspective, je suggère la possibilité d'un double sens dans le '*Corinna, uale!*' (« 'adieu, Corinne!' », 48), que le perroquet adresse à la *puella*, au moment où il meurt. Si derrière lui se cache Ovide, on aurait là une allusion indirecte à un adieu à l'ancienne Corinne, remplacée par la nouvelle Corinne, incarnée par Ovide, son créateur et porte-parole romain. McKeown remarque que « despite Ovid's lively rhetorical style, which greatly favours apostrophe (see on 1.9.24), Corinna is addressed by name only here, by her dying parrot », alors que « Cynthia is addressed by name 30 times by Propertius, Delia 9 times by Tibullus (*Nemesi* is metrically inconvenient); even in the scanty fragments of Gallus, the vocative *Lycori* is found⁴⁵ ». Il me semble qu'au-delà de l'épisode fictionnel : la mort d'un oiseau familier, probablement inspiré par Catulle (dont la poétesse grecque de référence est Sappho), la réplique, dans sa formulation, pourrait être lue comme adressée à l'ancienne Corinne par Ovide, si l'on admet qu'il utilise le perroquet pour évoquer sa propre activité poétique à lui. Si on poursuit sur cette ligne, comme l'ont fait les critiques, le perroquet est reçu aux Champs Élysées dans un espace, évoqué à travers une formulation qui renvoie à Virgile (à propos des *pieux uates*⁴⁶) et qui a pour effet de l'assimiler à un poète⁴⁷ : *Siqua fides dubiis, uolucrum locus ille piarum / dicitur ...* (« si on peut ajouter quelque foi à des choses douteuses, ce lieu est celui des oiseaux pieux », 51-2). Et là de nouveau un terme, *conuertit*, employé à propos du perroquet attire l'attention : « il convertit les oiseaux pieux à ses propres paroles » (*conuertit uolucres in sua uerba pias*, 58). En raison des connotations du verbe *conuertere* (« transférer, tourner entièrement »⁴⁸), je propose de voir dans cette formulation surprenante une façon de suggérer que les oiseaux/poètes qui accueillent Ovide, imitateur/adaptateur de l'ancienne Corinne avec *sua uerba*, sont convaincus, séduits par sa performance (ils adhèrent à ses *uerba*). J'y verrai une façon de proclamer indirectement qu'il a réussi dans son projet de remplacer l'ancienne Corinne dans la communauté et la tradition littéraires.

3.3 La grossesse et l'avortement de Corinne : un nom sauvé ?

- 15 Si la maladie d'un des deux amants est un topos dans l'élégie, celle de Corinne est un hapax : elle est en danger de mort pour avoir avorté. Une approche métalittéraire de l'élégie 2.13 peut aussi appuyer l'hypothèse qu'Ovide a inséré, régulièrement, dans les *Amores* des indices ponctuels sur sa relation littéraire à l'ancienne Corinne. Ovide précise qu'il est – peut-être – responsable de la grossesse⁴⁹ : *Sed tamen aut ex me conceperat, aut ego credo* (« mais cependant c'est par moi qu'elle avait conçu, ou du moins je le crois », 5), mais qu'il n'est pour rien dans l'avortement, qui a même d'abord suscité sa colère : *Illa quidem clam me tantum molita pericli / ira digna mea...* (« elle cependant, s'étant exposée à mon insu à un si grand danger, a mérité ma colère ... », 3-4). Cette colère, dont il dit qu'elle est tombée sous l'effet de la crainte de perdre Corinne, est longuement développée dans l'élégie suivante sous la forme d'une diatribe. Il reproche aux filles qui avortent de le faire pour des raisons esthétiques : elles craignent que leur ventre ne se ride (7-8). Il va jusqu'à dire que, si toutes les femmes

avaient ainsi agi, le genre humain aurait disparu, et à tout le moins des hommes (de valeur), comme Achille, Romulus et Rémus, Énée ou les Césars, n'auraient pas existé. Si celles qui tuent leurs enfants dans leur sein, périssent, ce n'est, de l'avis unanime, que juste châtement (*merito*, 40). Or, comme on l'a souligné, l'avortement était légal et largement pratiqué⁵⁰, et on aurait pu s'attendre à plus de compréhension de la part d'un poète, qui défendra et soutiendra la cause des femmes dans ses poèmes ultérieurs. Si je poursuis ma lecture métalittéraire, on pourrait voir, dans l'avortement de la *puella*, d'Ovide, une réaction négative (imaginaire) de la poétesse Corinne à l'opération entreprise dans les *Amours*, où, en reprenant son nom, Ovide lui fait en quelque sorte enfanter des poèmes engendrés par lui⁵¹. C'est dans cette perspective que je propose de lire aussi l'inscription qu'il ajoute aux présents faits aux dieux s'ils sauvent son amie : *Adiciam titulum : 'seruata Naso Corinna'* (« J'ajouterai cette inscription : 'Nason pour Corinne sauvée' », 2.14.25). Je la prendrai comme une réponse à l'acte de Corinne et une rectification : grâce à l'opération ovidienne, Corinne, son nom, sa réputation, ont été sauvés. C'est, me semble-t-il, une idée similaire que l'on trouve développée ensuite dans l'élégie 2.17. Dans ce poème Ovide commence par dire qu'il accepte l'infamie (*infamis*, 3) d'être l'esclave d'une *puella*. La sienne est impérieuse et orgueilleuse du fait de sa beauté. Il précise qu'elle en a conscience, mais pas avant qu'elle ne se soit vue « bien apprêtée » dans son miroir (*nec nisi compositam se prius illa uidet*, 10). Dans la mesure où le terme peut avoir une valeur métalittéraire, peut-on y voir une allusion à l'ancienne Corinne, perpétuée par la nouvelle Corinne, telle qu'Ovide l'a parée dans ses textes ? De fait, il se dit, ensuite, fortuné (*pro magno ... censu*, 27) grâce à ses poèmes et il affirme que beaucoup de femmes veulent « avoir un nom grâce à lui » (*Et multae per me nomen habere uolunt*, 28). Il connaît une fille qui affirme partout qu'elle est Corinne (un passage que j'ai déjà cité) et qui serait prête à tout lui donner (*dedisse*, 30) pour cela. Si l'on pense à l'ancienne Corinne, il est savoureux ? impudent ? qu'il prétende lui « donner un nom », celui de Corinne, alors que ce nom existe déjà dans la tradition littéraire, et ce après avoir, quelques vers auparavant, donné pour condition que sa *puella* « l'accueille, elle aussi, selon les règles qu'il lui plaira (à elle) » : *Tu quoque me, mea lux, in quaslibet accipe leges* (23). La suite est susceptible d'être interprétée dans la perspective d'une rivalité poétique : *Non tibi crimen ero, nec quo laeterere moto ; / non erit hic nobis infitandus amor* (25-6). Ce n'est pas un hasard s'il y a trois négations dans ce passage : je ne serai pas une source d'accusation pour toi ; si je suis écarté, tu ne t'en réjouiras pas ; cet amour ne doit pas être nié par nous ? (donc par conséquent, aussi par toi⁵² ?). Il ressort, me semble-t-il, de ce passage qu'Ovide était tout à fait conscient de son entreprise de captation du nom d'une poétesse célèbre et qu'il ambitionnait de remplacer, grâce à ses propres poésies, ce nom par un autre. De fait, quand on pense à une Corinne en poésie, laquelle des deux viendra aujourd'hui à l'esprit : la poétesse de Tanagra ou la Corinne d'Ovide ?

4. Une liaison 'particulière'

- 16 Je terminerai par quelques remarques sur les premiers poèmes dans lesquels Corinne apparaît. Comme on l'a souvent souligné, Ovide est d'abord frappé par Cupidon avant de trouver un objet pour ses futures poésies. Après avoir demandé à Vénus que sa *puella* l'aime ou qu'elle fasse qu'il l'aime toujours, il exprime un souhait plus limité : ... *tantum* *patiatur amari* (« qu'elle se laisse seulement aimer », 1.3.3), ce qui revient à attendre d'elle une certaine passivité. Qu'elle s'offre « comme l'heureuse matière » de

ses chants (*Te mihi materiem felicem in carmina praebe*, 1.3.19) et il lui donnera « un nom » (*nomen*, 21), qui sera pour toujours joint au sien : *iunctaque semper erunt nomina nostra tuis* (« pour toujours mon nom sera uni au tien », 1.3.26).

- 17 Corinne apparaît pour la première fois dans l'élégie 1.5. Ovide dit qu'elle arrive dans une chambre (sa chambre?), où règne une demi-pénombre. Cette faible luminosité est présentée comme convenant à l'accueil de "jeunes femmes réservées" (*uerecundis ... puellis*, 7): elle permet à "leur pudeur craintive d'espérer trouver un refuge" (*qua timidus latebras speret habere pudor*, 8). Ovide n'explique pas pourquoi Corinne le rejoint dans sa chambre: s'agit-il d'un premier rendez-vous ? ou la liaison est-elle déjà entamée, comme c'est le cas, expressément, chez Properce ? Quoi qu'il en soit, Corinne se doute/sait qu'une union érotique va s'ensuivre.
- 18 Ce qui surprend néanmoins les lecteurs, c'est la façon dont cette scène est initiée et le récit de son déroulement. Corinne est habillée, Ovide dit, « voilée » (*uelata*, 9, un premier détail en accord avec le *pudor* auquel il a fait allusion) d'une tunique à la ceinture dénouée (*tunica recincta*, un second détail qui pourrait inciter à poursuivre dans la voie amorcée et à enlever totalement ce vêtement). Que fait Ovide immédiatement ? Il arrache la tunique de Corinne⁵³ : *deripui tunicam* (13). Cependant Corinne résiste pour rester couverte de cette tunique : *pugnabat tunica sed tamen illa tegi* (« cependant elle luttait pour rester couverte de sa tunique », 14). Est-ce parce qu'Ovide assure qu'elle résistait comme si elle ne voulait pas remporter la victoire (*tamquam quae uincere nollet*, 15) et qu'il n'a pas eu de peine à la vaincre (*non aegre*, 16) ? Aucun critique, à ma connaissance, n'a été frappé par le fait qu'arracher la tunique de Corinne est un acte violent. Signe qu'il s'est senti tout de même gêné, McKeown se réfère à l'expression *posito uelamine* (17) pour arguer que « the sense required is 'pull down' rather than the more violent 'pull apart' »⁵⁴. Il me semble difficile de le suivre sur ce point. Dans le vers 17 : *ut stetit ante oculos posito uelamino nostros* (« quand elle se tint devant mes yeux, une fois son voile quitté »), le sens du verbe *ponere* ('poser, quitter') est relativement neutre ; on ne peut pas en déduire que son emploi doit conduire à minorer le sens de *diripere* ('déchirer, arracher')⁵⁵. Si le lecteur se souvient du début du poème à propos de la semi-obscurité grâce à laquelle sa pudique amie espérait trouver un refuge, le moins qu'on puisse dire est qu'Ovide a violemment anéanti cet espoir qu'il avait pourtant attribué à sa *puella*.
- 19 Une fois que Corinne est nue, Ovide la regarde, touche ses bras, l'admire (il ne voit rien qui ne soit *non laudabile*, 23) et, tandis qu'elle est nue, il fait l'amour en pressant le corps de Corinne contre le sien : *et nudam pressi corpus ad usque meum* (24). Comparée à Cynthie, qui, dans l'élégie 2.15, participe activement à l'acte amoureux, Corinne est remarquablement passive. Avec le prisme de notre époque qui est plus attentive, plus suspicieuse, plus sensible aux violences faites aux femmes, je ne peux m'empêcher de poser la question : Ovide ne décrit-il pas ici un acte de violence sexuelle, avec un consentement (présumé par lui) et une passivité, qui laisse à tout le moins supposer l'absence d'une attraction et d'une ardeur réciproques ? En tout cas, cette passivité est apparemment tenue pour négligeable par le jeune Ovide, qui en jugera différemment à la fin de l'*Art d'aimer* : la femme doit éprouver, elle aussi, une jouissance, ou la feindre (3.793-8).
- 20 Dans l'élégie 1.7, qui est la seconde élégie où Corinne apparaît⁵⁶, Ovide regrette un mouvement de fureur qui l'a saisi, maintenant que sa fureur l'a quitté : *dum furor omnis abit* (2). Ce mouvement de fureur, pour lequel il ne donne aucune raison, l'a conduit à

frapper son amie et à détruire l'ordonnance de sa coiffure, un geste que j'ai déjà commenté méta-littérairement, et que je prendrai ici au premier degré : *Ergo ego digestos potui laniare capillos* (« Donc, moi, j'ai pu mettre en pièces l'arrangement de ses cheveux ? », 11). *Laniare* est synonyme *diripere*. Là aussi, Corinne est remarquablement passive, ce qu'Ovide souligne cette fois. Au lieu de lui faire des reproches, elle est effrayée et reste silencieuse : *Quis mihi non 'demens', quis non mihi 'barbare' dixit ? / Ipsa nihil ; pauido est lingua retenta metu* (« Qui ne m'eût dit : 'fou !'. Qui ne m'eût dit : 'barbare !'. Elle rien : sa langue est retenue par la peur qui la paralyse », 19-20). Elle se contente de pleurer en silence (*taciti ... uultus*, 21 ; *lacrimis*, 22). Ovide multiplie l'expression de ses regrets dans un long passage, où le lecteur apprend qu'au lieu de se contenter de crier après une jeune femme craintive (*timidae inclamasse puellae*, 45), d'hurler d'une voix tonnante de rudes menaces (*rigidas intonuisse minas*, 46), d'abaisser sa tunique d'une façon affreuse jusqu'au milieu du corps (*tunicam summe deducere turpiter ora / ad mediam*, 47-8), il a enlevé brutalement ses cheveux de son front (*raptis a fronte capillis*, 49) et il l'a marquée au visage (*ungue notare genas*, 50)⁵⁷.

- 21 Arracher/déchirer les cheveux est un des gestes listés par les élégiaques dans deux circonstances: les luttes amoureuses et la colère d'un amant trompé. Dans l'élégie 1.10, où il décrit les *Veneris bella* à la campagne, Tibulle mentionne des cheveux arrachés et de tendres joues meurtries (*scissosque capillos*, 53 ; *teneras subtusa genas*, 55). Il évoque un vainqueur qui pleure sur un moment de folie (*flet ... dementes ... manus*, 56), et condamne l'amant qui bat sa *puella* (*A lapis est ferrumque, suam quicumque puellam / uerberat*, « Ah ! c'est un roc, un coeur de fer, quiconque frappe son amie », 59-60). Déchirer son léger vêtement (*tenuem perscindere uestem*, 61), défaire l'ordonnance de sa coiffure (*ornatus dissoluisse comae*, 62) et faire pleurer son amie (*lacrimas mouisse*, 63), doit suffire (*sit satis*, répété trois fois: 61, 62, 63), selon lui. Dans l'élégie 2.5, Properce parle de *turpia proelia* qu'il attribue à *rusticus ... aliquis* (« quelque homme de la campagne/rustre », 25) en listant les mêmes gestes: déchirer les vêtements en les arrachant du corps d'une femme parjure (*periuro scindam de corpore uestis*, 21), saisir et tirer des cheveux noués, sous l'effet de la colère (*conexos iratus carpere crines*, 23), et meurtrir une femme avec des pouces brutaux (*nec duris ... laedere pollicibus*, 23). Dans ce passage, Properce marque clairement la différence entre son comportement à lui (il n'oserait pas agir ainsi, *nec ausim*, 24) et celui d'un *rusticus*, ce que ne faisait pas Tibulle. Il est vraisemblable que Properce réponde ici à Tibulle, et par suite qu'Ovide réponde à son tour à ses deux prédécesseurs⁵⁸.
- 22 Dans l'élégie 1.7, Ovide s'est abandonné à la même violence que le *rusticus* de Tibulle en levant la main contre sa *puella*. Contrairement à Tibulle et Properce, il décrit longuement la réaction de cette dernière. Elle est éperdue (*amens*, 51), livide (*sine sanguine uultu*, 51) et tremblante (*membra tremantia*, 53). Mais il ne s'est senti coupable qu'au moment où elle s'est mise à pleurer abondamment : *Tunc ego me primum coepi sentire nocentem* (59). Il a, à propos de ses larmes, cette formulation étonnante : *sanguis erat lacrimae, quas dabat illa, meus* (60). McKeown⁵⁹ la commente en parlant de « brilliant conflation of two distinct conceits, that tears are a sign of a wounded soul (je dirais plutôt of a wounded body?), and that lover and beloved are one soul in two bodies ». Pour ma part, j'y vois surtout un de ces traits qui ont fait la réputation d'ingéniosité d'Ovide. L'ordre des mots est agencé de façon à créer une surprise finale. « C'était du sang, les larmes qu'elle versait », jusque-là le lecteur comprend que ses larmes sont mêlées de sang, ce qui serait une possibilité du fait de la violence des coups. L'adjectif *meus* opère un renversement⁶⁰: « (du sang) le mien ». Le lecteur doit comprendre que les

larmes de Corinne font mal à son amant, comme si c'était son propre sang qui coulait. Il peut néanmoins trouver cette surenchère (des larmes au sang) d'un goût douteux, peu crédible comme marque tardive d'empathie, voire typique de la façon dont les hommes qui battent leur compagne cherchent parfois à se faire plaindre pour les supposés souffrances et remords qu'ils ressentiraient finalement. À la fin Ovide propose à son amie de le frapper à son tour, mais aussi de remettre ses cheveux en ordre pour « qu'il ne subsiste pas de si tristes traces de (son) crime » (*neue mei sceleris tam tristia signa supersint*, 67). Si, dans l'élegie 1.7, Ovide ne donne aucune raison à sa colère, ce n'est pas le cas dans l'élegie 2.5 : son amie, non nommée, l'a trahi sous ses yeux au cours d'un banquet. Il lui fait des reproches ; elle ne dit rien, rougissante et l'air triste. Il a une envie violente (*impetus*, 46) de lui déchirer les cheveux (*laniare capillos*, 45) et de meurtrir ses tendres joues (*in teneras ... ire genas*, 46), mais elle est si belle... ; alors il ne fait rien.

- 23 Comparé aux autres élégiaques, Tibulle, Properce et Lygdamus, la violence dont fait preuve Ovide à l'égard de sa *puella* questionne. Si elle est à prendre au premier degré, elle étonne chez un poète qui expliquera longuement comment développer des relations harmonieuses entre amants dans l'*Art d'aimer*, et cherchera à prendre et à défendre le point de vue des femmes. Si elle est à prendre seulement métaphoriquement, elle met indirectement en évidence la violence de l'appropriation par Ovide du nom de Corinne. De fait, le reste des situations associées à sa maîtresse, que je ne vais pas analyser, visent à en faire une *puella* élégiaque, comme par exemple, dans l'élegie 2.11, inspiré par le propemptikon de Gallus à Cytheris.
- 24 Je terminerai par l'élegie 3.12, qui est la dernière où le nom de Corinne apparaît⁶⁰. Ovide affirme qu'il craint de devoir partager celle qu'il a commencé à aimer seul avec beaucoup d'autres (*cum multis uereor ne sit habenda mihi*, 6). En effet, ces vers ont fait la renommée de son amie : *Fallimur an nostris innotuit illa libellis ? / Sic erit ; ingenio prostitit illa meo* (« Ou je me trompe ou elle est devenue célèbre à cause de mes petits livres ? / Oui, c'est mon talent poétique personnel qui l'a mise en vue », 7-8). C'est Corinne seule qui a inspiré son talent poétique personnel (il répète le mot) : *Ingenium mouit sola Corinna meum* (16). Après un long excursus sur le pouvoir des écrits des poètes que l'on a tort de croire, il conclut sur cette rectification : *Et mea debuerat falso laudata uideri / femina ; credulitas nunc mihi uestra nocet* (« et la femme que j'ai louée, on aurait dû voir que c'était faussement ; maintenant c'est à moi qu'a nui votre crédulité », 43-44). À quoi fait ici référence l'adverbe *falso* ? Si on lit ce vers final à la lumière de la façon dont Ovide s'est approprié le nom de l'ancienne Corinne et a créé une nouvelle Corinne, c'est « faussement », c'est-à-dire, en écartant les textes de la poétesse, et en associant à son nom d'autres motifs, qu'Ovide a réussi à donner de la renommée à sa *puella*⁶¹. Il est significatif que dans ce texte, où il cherche à faire croire que sa Corinne 'existe' vraiment (comme c'est le cas pour l'ancienne Corinne), Ovide se plaint d'être victime d'une dépossession. Si l'on admet qu'il a instauré dans les *Amours*, une 'nouvelle' compétition entre la poétesse grecque et un poète masculin, et que cette compétition a pris pour l'ancienne Corinne la forme d'une dépossession de sa pratique poétique, la dépossession dont il se plaint (à son tour) dans l'élegie 3.12, quand il déplore que maintenant Corinne ne soit plus 'sa' Corinne, prend un autre relief. Que feint-il de déplorer sinon que, maintenant qu'elle est célèbre, sa Corinne soit devenue aux yeux des lecteurs et des poètes de son temps, dans la tradition poétique contemporaine, une figure de *puella* élégiaque à part entière, indépendamment de l'auteur qui l'a louée au départ et aussi évidemment sans rapport avec la poétesse dont elle porte le nom⁶² ?

C'est tout de même avoir de l'aplomb que de se plaindre des effets d'une compétition arrivée à son terme en soulignant indirectement à quel point elle est réussie !

- 25 L'enjeu des *Amores* tourne autour du nom : Ovide a vidé de toute référence poétique celui de l'« ancienne Corinne » et créé une nouvelle *puella*, 'sa Corinne', à laquelle il se réjouit d'avoir donné un nom, qui sera pour toujours uni à celui qu'il s'est acquis lui-même au terme de cette entrée dans la littérature, qu'il célèbre dans l'épigramme finale : celui de nouveau grand poète (*nouum uatem*, 3.15.1, *tantum ... poetam*, 13), qui rendra célèbre sa ville natale⁶³.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, R.D., Parsons, P.J., Nisbet, R.G.M. (1979) « Elegiacs by Gallus from Qaṣr Ibrīm », *JRS* 69, 125-55.
- Booth, J. (ed) (1991) *The second book of Amores*, Warminster.
- Booth, J. (2009) « The *Amores* : Ovid Making Love », in P.E. Knox (ed), *A Companion to Ovid*, Oxford, 61-77.
- Boyd, B. (1987) « The death of Corinna reconsidered; poetry and Ovid's *Amores* », *CJ* 82, 199-207.
- Boyd, B. (1997) *Ovid's Literary Loves: Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor.
- Buchan M. (1995) « Ovidius Imperator: Beginnings and Endings of Love Poems and Empire in the *Amores* », *Arethusa* 28, 53-85.
- Cahoon, L. (1984) « The Parrot and the Poet: the Function of Ovid's Funeral Elegies », *CJ* 80, 27-35.
- Clayman, D.L. (1993) « Corinna and Pindar », in R. Rosen and J. Farrell (eds), *Nomodeiktes: Greek Studies in honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor, 633-42.
- Coarelli, F. (1972) « Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea », *APARA*, ser. III, XLIV, 1971-1972, Roma, 99-122.
- Collins, D. (2006) « Corinna and Mythological Innovation », *CQ* 56, 19-32.
- Dickison, S. (1973) « Abortion in Antiquity », *Arethusa* 6, 159-66.
- Fabre-Serris J. (2000) « Ovide, lecteur de Sulpicia ? Déclaration amoureuse et stratégies d'énonciation dans le *Corpus Tibullianum* 3.11, 3.13 et l'*Héroïde* 4 », *Dictynna* 17.
- Frankel, H. (1945) *Ovid: A Poet between Two Worlds*, Berkeley.
- Gamel, M.-K. (1989) « *Non sine caede*: abortion, politics and poetics in Ovid's *Amores* », *Helios* 16, 183-206.
- Greene, E. (1994) « Sexual Politics in Ovid's *Amores*: 3.4, 3.8 and 3.12 », *Class. Philol.* 89, 344-50.
- Greene, E. (1998) *The Erotics of Domination*, Baltimore.
- Greene, E. (1999) « Travesties of Love. Violence and Voyeurism in Ovid's *Amores* 1.7 », *CW*, 409-18.
- Hardie, P. (2002) *Ovid's Poetics of Illusions*, Cambridge.

- Heath, J. (2013) « Why Corinna? », *Hermes* 141.2, 155-70.
- Henderson, J. (1991) « Wrapping up the Case: Reading Ovid' *Amores* 2.7 (+ 8), Part 1 », *MD* 27, 38-88.
- Henderson, J. (1992) « Wrapping up the Case: Reading Ovid' *Amores* 2.7 (+ 8), Part 2 », *MD* 28, 27-83.
- Henderson, J. (1995) « Corinna of Tanagra on Poetry », *AClass* 38, 29-41.
- Hinds, S. (1987) « Generalising About Ovid », *Ramus*, 4-31.
- Houghton, L.B.T. (2000) « Ovid's dead parrot sketch », *Mnemosyne* 53, 718-20.
- James, S. (2003) *Learned girls and male persuasion. Gender and reading in love elegy*, University of California Press, Berkeley.
- Kapparis, K. (2002) *Abortion in the ancient world*, London.
- Keith A. (1994) « *Corpus Eroticum*: Elegiac Poetics and Elegiac *Puellae* in Ovid's *Amores* », *CW* 88, 27-40.
- Kennedy, D. (1993) *The arts of Love*, Cambridge.
- Liveley, G. (2005) *Ovid's Love Songs*, London.
- Luck, G. (1959) *The Latin Love Elegy*, London.
- Martinon, P. (1897) *P. Ovidii Nasonis Amores. Les Amours d'Ovide. Traduction littérale en vers français avec un texte revu, un commentaire explicatif et archéologique*, Paris.
- McKeown, JC (1987) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, Volume 1, Text and Prolegomena, Liverpool.
- McKeown, JC (1989) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, Volume II, A Commentary on Book One, Liverpool.
- McKeown, JC (1998) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, Volume III, A Commentary on Book Two, Liverpool.
- Myers, K.S. (1990) « Ovid's *tecta ars*: *Amores* 2.6, "programmatics and the parrot" », *EMC* 34, 367-74.
- Nardi, E. (1971) *Procurato aborto nel mondo greco-romano*, Milano.
- Oliensis, E. (2019) *Loving Writing/ Ovid's Amores*, Cambridge.
- Papaioannou, S. (2006) « The poetology of Hairstyling and the Excitement of Hair Loss in Ovid, *Amores* 1.14 », *QUCC* 83, 45-69.
- Parker, D. (1969) « The Ovidian Coda », *Arion* 8, 80-97.
- Perkins, C. (2015) «The *Poeta* as *Rusticus* in Ovid, *Amores* 1.7 », *Helios* 42.2, 267-85.
- Rayor, D. (1993) « Korinna: Gender and the Narrative Tradition », *Arethusa*, 219-31.
- Rimell, V. (2006) *Ovid's Lovers: Desire, Difference, and the Poetic Imagination*, Cambridge.
- Sauron, G. (1987) « Le complexe pompéien du Champ de Mars : nouveauté urbanistique à finalité idéologique », *Publications de l'École Française de Rome* 98, 457-73.
- Skinner, M. (1983) « Corinna of Tanagra and her audience », *Tulsa Studies in Women's literature*, 2.1, 9-20.

- Thorsen, T.S. (2012) « Sappho, Corinna and Colleagues in Ancient Rome. Tatian's Catalogue of Statues (*Oratio ad Graecos* 33-4) Reconsidered », *Mnemosyne* 65, 695-715.
- Thorsen, T.S. (2014) *Ovid's Early Poetry*. From his single *Heroides* to his *Remedia amoris*, Cambridge.
- Thorsen, T.S. (2020) « Divina Corinna: Pre-Twentieth Century Receptions of an Artistic Authority », *Eugesta* 10.
- Vivien, R. (1904) *les Kitharèdes*, Paris.
- Watts, W.J. (1973) « Ovid, the Law and Roman Society on abortion », *Aclass* 16, 89-101.
- Wilkinson, L. (1955) *Ovid Recalled*, Cambridge.
- Zetzel, J. (1996) « Poetic Baldness and its cure », *MD* 36, 73-100.

NOTES

1. Coarelli 1972 ; Sauron 1987, 459-60. Sur le fait qu'il s'agirait de la statue exécutée par Silanion, voir Thorsen 2012, 709 ; 2020, 9-11; 25. Il est à préciser que la localisation dans le portique de Pompée n'est pas assurée, mais c'est une hypothèse vraisemblable (Thorsen, 2012).
2. Voir Thorsen (2012, 707), qui liste plusieurs poètes ayant probablement écrit une pièce sur Sappho: Antiphane, Timocles, Éphippus, Amipsias, Ménandre, Diphilus et Amphias.
3. Sur le fait qu'Ovide laisse planer des ambiguïtés sur le suicide de Sappho, voir Thorsen 2014, 47-8, 188-93.
4. Dans cette galerie féminine, un nom est absent, celui de la Romaine Sulpicia, une poétesse élégiaque, qu'Ovide a rencontrée dans le cercle de Messalla et à laquelle il s'est référé dans plusieurs de ses textes (voir, par exemple, Fabre-Serris 2020).
5. Lycoreia (« les monts du loup ») est le nom du sommet du Parnasse, d'où est tirée une épithète d'Apollon : *Λυκωρέος* (voir Anderson, Parsons et Nisbet 1979, 148, en particulier la note 115).
6. McKeown 1987, 21, n. 16.
7. Liveley (2005, 31) souligne aussi que « Corinna drew her name from a 'real' woman – the Greek love poet Korinna ».
8. Voir Heath 2013, 160.
9. Voir Skinner 1983 ; Clayman 1993 ; Rayor 1993 et en particulier Collins 2006, 21-32, pour qui la spécificité de Corinne tiendrait à ses innovations mythologiques. McKeown (1987, 21) qualifie Corinne de « poetess renowned for her beauty and for the complexity of her poetry », en se référant Pausanias (9.22.3) pour le premier point et à Stace (*Silv.* 5.3.158) pour le second. Pour un examen des hypothèses selon lesquelles ces deux caractéristiques (beauté/complexité de la poésie) expliqueraient le choix de Corinne par Ovide (ce que je ne trouve pas convaincant), voir Heath 2013, qui finit par suggérer que les deux poètes auraient en commun « some of the same sense of humour in their treatment of myth » (165).
10. Sur le témoignage de Pausanias (22.2.4), voir Thorsen 2020, par. 6. Sur Plutarque (*De glor. Ath.* 4.347f-348a) et l'auteur anonyme de la *Vita Pindari Metrica* (9-11) à propos de cette compétition, voir Heath 2013, 161-2 et Thorsen 2020, par. 4-5. Si la compétition est réelle, cela implique que Corinna ait écrit au 5^{ème} siècle (pour les arguments en faveur ou contre cette hypothèse, voir Henderson 1995, 35 (« The persuasive linguistic analyses by Page and West point to a late date, around 300 (...) The non-linguistic material seems to be more indicative of an earlier period. The present analysis, working from the reconstruction of an *ars poetica*, also tends to suggest an earlier dating. But it is by no means decisive »). Thorsen (2012, 709) a avancé un autre argument en faveur de la date la plus ancienne : la statuette représentant Corinne qui se trouve actuellement au Musée Antoine Vivenel à Compiègne, généralement considérée comme une copie

en miniature de la statue sculptée par Silanon (attestée chez Cicéron et Tatian), confirme indirectement cette date, vu que Silanion était actif au 4^{ième} siècle avant J.-C. Selon une scholie au vers 720 des *Acharniens*, Corinne aurait critiqué Pindare pour avoir employé un terme attique ἄγοράζειν, alors qu'il écrit en dorien (Wilson, 1975). Le groupe des scholies les plus anciennes remontant à la période alexandrine, on ne peut rien en déduire sur la date de la critique de Corinne et par suite sur l'existence ou pas d'une compétition réelle entre les deux poètes.

11. Sur les interprétations du fragment. PMG 664a, où Corinna blâme Myrtis pour être entrée en compétition avec Pindare, voir Clayman 1993, 641, n. 3 ; Skinner 1993, 11-12 ; Henderson 1995, 32 and 38, n. 27, et Collins, 2006, 21.

12. Il n'est pas exclu, mais c'est une hypothèse qui, à ma connaissance, n'a pas été développée dans des publications, qu'Ovide se soit référé à Corinne.

13. Heath 2013, 165.

14. Oliensis 2019, 87.

15. Rayor 1993, 229.

16. Thorsen 2020, par. 29.

17. McKeown 1987, 21 : « Ovid portrays Corinna's physical appearance and character in general terms, giving no information which would distinguish her as a recognizable individual ».

18. Pour un point général sur la question de l'identité de Corinne et les intentions d'Ovide, voir Heath 2013, 155-7, qui liste les jugements de différents critiques, comme Hinds 1987, 7-11, Keith 1994, 32, Buchan 1995, 70, Boyd 1997, 135, Greene 1998, 77-82, Hardie 2002, 41, Liveley 2005, 30-1, James 2003, 217 et Booth 2009, 66.

19. McKeown 1987, 19.

20. McKeown, 1987, 21.

21. McKeown 1987, 20.

22. McKeown 1987, 23

23. Kennedy 1993, 71-7 ; James 2003, 166-73.

24. Sur cette élégie et ses rapports avec la précédente, voir l'étude d'Henderson en deux parties (1991 et 1992).

25. Sur le fait que the « examination of the language used to describe the texture of the hair in lines 5-8 suggests that these locks are literary as well as literal », voir l'analyse détaillée de Zetzel 1996, 77-80, qui parle d'une véritable anthologie des principales métaphores de la théorie poétique latine.

26. Papaioannou (2006, 65) commente ainsi le passage : « In the meta-language of literary composition the *puella*- 'poet' is neither proud nor pleased but, rather, embarrassed to appropriate someone else's composition ».

27. Voir Papaioannou 2006, 61-62 sur la condamnation des coiffures pratiquées par Corinne.

28. C'est ce que souligne Oliensis (2019, 72): « it helps that the name Ovid assigns to his signature beloved (...) refers to an actual (and renowned) poet, the Boeotian Corinna, known especially for her witty mythological poetry ».

29. Il est tentant d'y voir une allusion intertextuelle, mais qui me semble difficile à préciser.

30. Papaioannou 2006, 54-5.

31. Oliensis, 2019, 73

32. Oliensis 2019, 73.

33. Oliensis 2019, 73.

34. Oliensis 2019, 74. Elle a cette formulation percutante : « Corinna's tresses are dead, long live the *Amores* ! (75-6) ».

35. Oliensis 2019, 76.

36. Oliensis 2019, 76.

37. Oliensis 2019, 76 ; Rimell 2006, 22.

38. Papaioannou 2006, 50.

39. À ce propos, voir par exemple Cahoon 1984, 34, selon qui « Ovid identifies with the parrot », Boyd 1987, Myers 1990, 206 et Houghton 2000.
40. Oliensis, 2019, 61.
41. Oliensis, 2019, 61.
42. Oliensis 2019, 62.
43. Le début du vers 25 : *Raptus es inuidia* (« tu fus ravi (par le destin) du fait de sa jalousie » fait peut-être écho à οὐ γὰρ τὴν Ὀ φθονερὸς δαίμων « car la divinité jalouse ne te ... » (trad. Vivien, 1904).
44. McKeown 1998, 119.
45. McKeown 1998, 136.
46. Virgile, *Én.*, 6.662 : *quique pii uates et Phoebi digna locuti* (« et ceux qui ont été de pieux poètes inspirés et qui ont proféré des paroles dignes de Phébus »).
47. McKeown 1998, 137 : « The parrot has been received in Elysium among the good birds, just as Tibullus is welcomed there by his fellow-poets (3.9.59ff) ». Voir aussi Boyd 1987, 205, qui, comparant ce texte avec l'élégie 3.9, suggère qu'un référent commun aux passages sur la réception de Tibulle et du perroquet parmi d'autres poètes pourrait être se trouver dans Tibulle, 1.3.57-66.
48. Le *Thesaurus Linguae Latinae* indique comme sens possible de *conuertere* : *mutare in aliam linguam*.
49. Comme l'a souligné Gamel (1989, 186), « the context of the abortion poems is established by the previous poem ». Elle observe qu'Ovide blâme son amie pour avoir avorté mais ne fait aucune connexion entre cet acte et la « victoire » (en amour) qu'il a remportée sur elle dans l'élégie 3.12.
50. McKeown 1998, 277. Voir Nardi 1971 ; Dickison 1973 ; Watts 1973 ; Gamel 1989 ; Kapparis 2002, et sur les poèmes 13 et 14 Booth 1991.
51. Dans la perspective que j'adopte ici je trouve extrêmement intéressante cette remarque de Gamel 1989, 197 : « Abortion is an 'improper' subject for literature because it demonstrates female refusal to serve as passive *materia*. Rape and war are proper subjects; they show control where it should be, in male hands ».
52. « Dans *nobis* il y a d'abord et surtout *tibi* » (Martinon, cité par McKeown 1998, 377).
53. Dans la ligne de la lecture métalittéraire que j'ai proposée, Gianpiero Rosati m'a suggéré, du fait de l'identification entre tisser et écrire, la possibilité d'interpréter le geste violent d'Ovide sur la tunique de sa *puella* comme une élimination des écrits de l'ancienne Corinne, avant la prise de possession du corps de la nouvelle Corinne.
54. McKeown 1989, 113.
55. Quand Corinne arrive, voilée de sa tunique et ses cheveux cachant son cou, Ovide la compare à Sémiramis et à Laïs. Dans la poésie latine, en dehors des *Amours* 1.5, le nom de Sémiramis n'apparaît que chez Properce (*Persarum statuit Babylona Semiramis urbem*, « Sémiramis fit construire Babylone, la capitale des Perses », 3.11.21). McKeown (1989, 112) suggère qu'Ovide avec l'expression *multis Laïs amata uiris* (« Laïs aimée par beaucoup d'homme », 21), fait doublement écho à Properce, qui, dans son élégie 2.6, évoque, au vers 1, la maison de Laïs, courtisée par toute la Grèce, et écrit à propos de Phryne au vers 6 : *Phryne tam multis facta beata uiris* (« Phryné si comblée de richesses par beaucoup d'hommes »). La scène d'arrachement de la tunique suivie d'une union amoureuse est peut-être aussi inspirée de Properce, qui écrit dans son élégie 2.1 : *seu nuda erepto mecum luctatur amictu* (« soit que, nue, elle lutte avec moi, une fois son vêtement arraché », 13). Toutefois, le préfixe *dis* implique une violence plus forte que le préfixe *ex*, dans la mesure où à l'idée d'arracher s'ajoute l'idée de déchirer.
56. Sur les diverses et divergentes interprétations suscitées par ce poème (la plupart du temps favorables à Ovide), voir, par exemple, Frankel 1945, Wilkinson 1955, Luck 1959, , Parker 1969, Connor 1974 versus Greene 1999, qui considère que « the speaker's exaggerated expressions of remorse raise suspicions about the genuineness of his emotions » (412) et développe l'idée qu'il y

a de la part d'Ovide voyeurisme et fétichisme, en ce qu'il trouve plus attractive encore la femme qu'il vient de battre et de réduire à l'état d'objet (413).

57. Certes Ovide insère une série d'expressions qui dénoncent la brutalité et l'injustice de son comportement : *nonne satis fuerat* (« n'aurait-il pas été suffisant ... ? », 45), *sustinui* (« j'ai supporté/ pris sur moi de... » à propos des coups qu'il a portés, 49), *ferreus* (« avec un cœur de fer », 50), mais cette dénonciation a posteriori par l'amant revenu de sa colère a aussi indirectement pour effet de rendre plus inadmissibles encore ces assauts de violence aveugle. C'est, du reste, un processus typique dans les comportements masculins violents à l'égard des femmes que d'en venir à les regretter avec effusion.

58. Ovide fait particulièrement écho à Tibulle quand il reprend des mots comme *satis* (25) ou *ferreus* (50) : *satis* (Tib.1.10.60, 61, 62), *ferreumque* (Tib. 1.10.59), peut-être parce qu'il se situe plus dans sa ligne que dans celle de Propertius. Pour une comparaison entre Ovide, Tibulle et Propertius, voir Perkins, qui défend la thèse qu'en réaction à ses prédécesseurs « Ovid confronts and redirects the topos of elegiac violence by creating a *poeta* who is a *rusticus* » (267). Mais la question qui, pour moi, se pose alors est : peut-on parler de 'topos' quand il s'agit de violence contre une femme ? et 'pourquoi' créer un 'personnage de poète' qui serait un *rusticus* ? On ne peut réduire à l'idée intellectuelle de 'création/variation littéraire' le choix de mettre en scène un homme qui frappe son amante.

59. Mckeown 1989, 193.

60. Sur ce poème, voir l'analyse de Greene (1994, 350), qui souligne, entre autres, l'identification de la femme à une *materia*, qui revient à la transformer en objet

61. Je suggère donc qu'avec l'adverbe *falso*, tout en ayant l'air de se plaindre, Ovide a voulu (n'a pu s'empêcher de) faire allusion à l'opération poétique à laquelle il vient de se livrer brillamment.

62. Comme me l'a fait remarquer Oliensis, Corinne était une femme poète avant d'entrer dans l'œuvre d'Ovide ; il la réduit à n'être qu'une (simple) femme : enceinte d'enfants et non de poèmes, arrangeant ses cheveux et non ses vers.

63. À cet égard l'épigramme 3.15 est à rapprocher de l'épigramme 1.15, toutes deux célébrant la naissance d'un nouveau poète.

RÉSUMÉS

Ovide a donné à sa *puella* le nom d'une poétesse grecque, Corinne, célèbre pour avoir triomphé de Pindare à plusieurs reprises dans une compétition poétique. Dans cet article, je défends l'hypothèse que ce choix s'explique par le désir d'instaurer une autre compétition entre l'« ancienne » Corinne et un poète masculin, lui-même en l'occurrence, et de la gagner en créant une « nouvelle » Corinne. La poésie latine est caractérisée par des pratiques allusives que l'on peut appréhender à travers les approches intertextuelles et métalittéraires développées par la critique contemporaine. Je fais la liste de toutes les allusions métalittéraires, non au contenu des poèmes mais à l'activité poétique (passée) de l'ancienne Corinne, en essayant de montrer qu'elles font sens, non pas globalement (pour comprendre dans leur totalité les poèmes où on les trouve), mais isolément (c'est-à-dire qu'on peut lire dans ce sens certains passages). C'est par accumulation que ces possibles allusions, parce qu'elles se confortent, peuvent être considérées comme éclairant, voire explicitant, le positionnement d'Ovide en tant que poète s'appropriant un nom célèbre de poétesse, en faisant une coquille vide... et la remplissant par d'autres contenus poétiques

associées à une *puella* élégiaque à laquelle il a donné le même nom. J'analyse dans cette perspective les poèmes consacrés aux cheveux, au perroquet et à l'avortement de Corinne. Dans une dernière partie, je m'intéresse au fait que la liaison d'Ovide avec Corinne se caractérise par une violence physique sans précédent chez les autres élégiaques. Si elle est à prendre au premier degré, elle étonne chez un poète qui expliquera longuement comment développer des relations harmonieuses entre amants dans l'*Art d'aimer*. Si elle est à prendre seulement métaphoriquement, elle met, elle aussi, indirectement en évidence la violence de l'appropriation par Ovide du nom de Corinne. L'enjeu des *Amores* a été pour Ovide de se créer un nom dans la tradition littéraire: après avoir vidé de tout contenu poétique celui de l'"ancienne Corinne", il s'enorgueillit à la fois d'avoir donné un nom à sa *puella*, 'sa Corinne', et d'avoir acquis, lui-même, celui de nouveau grand poète.

INDEX

Mots-clés : Ovide, ancienne Corinne, nouvelle Corinne, approche métalittéraire, nomen, cheveux, avortement, perroquet, violence contre les femmes, études de genre