

Le t/Triomphe de Pontiques 2, 1

Ovide a-t-il écrit un poème de triomphe distinct, indépendant de ses poèmes attestés et bien connus qui contiennent des représentations considérables de cette cérémonie, de l'*Art d'aimer* jusqu'aux *Pontiques* ? Il est difficile d'en être absolument certain, comme il est difficile d'en dire beaucoup sur la correspondance en prose qu'il a pu entretenir depuis Tomes, parallèlement aux lettres publiques qu'il composait en vers et assemblait en œuvre. Le fait est cependant que quand Nason se prend à commenter son *Triumphus* dans les élégies des *Pontiques* qui suivent le poème d'ouverture du livre 2 de ce recueil, le lecteur pense à ce poème, où la description du triomphe est assez consistante pour constituer un *Triomphe*. Autrement dit, il n'est pas absolument indispensable de postuler l'existence d'un poème autonome¹. Cette idée a peut-être conduit plus ou moins consciemment certains lecteurs à juger sévèrement le « triomphe » de *P. 2, 1*, en épousant plus ou moins le point de vue du poète tel qu'il s'exprime dans l'élégie 2, 5 (v. 27-34) ou l'élégie 3, 4² : écrire ce triomphe (le triomphe « pannonien » de Tibère, célébré le 23 octobre 12) était une entreprise trop grande et exigeante pour les forces de Nason ; c'était même une entreprise trop grande tout court – *tantae molis erat...* –, commente-t-il presque littéralement à son propos en se référant à Virgile (*P. 2, 5, 28* ; *P. 3, 4, 83-84*³). Naturellement, un motif typique de l'élégie est alors à l'œuvre et bien reconnaissable : celui de la *recusatio*. La spécificité ici est qu'elle n'implique pas de refus puisque la tentation et la tentative épique ont effectivement abouti à quelque chose : un poème, jugé insuffisant⁴. En tant que tel, aux (autres) dires de Nason, il ne serait pas un cas isolé : les poèmes d'exil sont régulièrement présentés comme faibles, notamment parce qu'ils ont manqué de retravail, des remaniements et du polissage que permet la fréquentation régulière des autres gens de lettres dans la Ville⁵. En tout cas, ce « triomphe » de *P. 2, 1* a, dans l'ensemble, reçu moins d'attention que les autres « triomphes » qu'Ovide a intégrés à ses poèmes : celui de *Trist. 4, 2* et de *P. 3, 4* en particulier. Dans son ouvrage *The Poetics of Power in Augustan Rome*, où elle traite des différentes versions de la cérémonie du triomphe données par les poètes augustéens, Nandini Pandey introduit même ce poème comme étant

¹ Dans son commentaire *ad P. 2, 5, 33*, M. Helzle (2003) donne les arguments pour comprendre qui liber comme une référence au livre en cours, sc. le livre 2.

² C'est dans ces deux poèmes que Nason désigne le poème sur le triomphe de Tibère (sans doute, *ex Illyrico*) comme une œuvre à part : *P. 2, 5, 28, 33 (opus, liber)* ; *P. 3, 4, passim* (et surtout au début *suo Triumpho, 3, liber, 16*).

³ Le vers 28 de *P. 2, 5* relie *maius opus*, l'expression bien connue par laquelle Virgile introduit la deuxième partie de son épopée (sa partie guerrière d'ascendance iliadique avec des aspirations tragiques) et l'expression qui clôt le proème de l'*Énéide* (*tantae molis erat Romanam condere gentem*) que le lecteur est dès lors invité à lire métopoétiquement). Dans la *P. 3, 4*, *opus* cède la place à *onus* dans une expression (*grande... onus*) qui rappelle aussi *maius opus* dans le second proème de l'*Énéide* en y ajoutant l'idée de poids présente dans *moles* et le v. 33 d'*Énéide* 1. Le grand « poids » (aux sens propre et figuré) de l'*Énéide* est en fait revendiqué par Nason dès la première élégie des *Pontiques*, quand il présente ces dernières comme une sorte de nouvelle *Énéide* ou, plus exactement, comme un Énée qui porterait sur ses épaules, non plus son père Anchise, mais son plus illustre descendant et le Père de la Patrie, Auguste (*P. 1, 33-36*). La lecture de la critique du « triomphe » en *P. 3, 4* (où elle est la plus longue) et de la *recusatio* qu'elle contient doit certainement tenir compte de cette représentation liminaire : quoiqu'il prétende ne pas y parvenir dans le cas du sujet précis du triomphe, le poème ne s'est pas moins présenté, dès son début, comme un poème devant supporter un (grand et noble) poids.

⁴ Cette *recusatio* a posteriori forme aussi une sorte de proème pour le nouveau triomphe de Tibère sur la Germanie (cf. *Tr. 4, 2*) que Nason, en *uates*, ne peut se réfréner d'annoncer et de mettre en scène à partir du vers 87 (*P. 3, 4, 87* jusqu'à la fin, sachant qu'il y a une lacune après le vers 110).

⁵ Voir en particulier à ce propos l'élégie 5 du livre 1 des *Pontiques*, à Cotta Maximus.

« self-consciously flat⁶ » : l’adverbe atténue certes le jugement, mais le poème n’en est pas moins présenté d’entrée de jeu comme « plat⁷ ». Le propos général de la chercheuse consiste à mettre en avant la manière dont le caractère conventionnel des représentations de triomphes en poésie se trouve encore accru ici : le triomphe concerné est le seul triomphe avéré (effectivement célébré au moment où le poète écrit) dont il soit question dans l’œuvre d’Ovide ; et pourtant, sa description ne procède pas moins (voire, selon N. Pandey, procède peut-être plus) d’un assemblage d’éléments topiques, caractéristiques desdites représentations⁸. C’est que pour Ovide-Nason, la « réalité » de ce triomphe fait peu de différence : à Tomes, il est de tout façon tributaire des porteurs de nouvelles ou, comme il le dit ici, de la *Fama*, pour savoir ce qui se passe à Rome, y compris quand il s’agit d’événements aussi majeurs et festifs qu’une *pompa triumphalis*⁹ ; de fait, il paraît surtout tributaire de sa mémoire et des représentations antérieures (chez ses prédécesseurs et dans sa propre poésie) de la cérémonie et de la liesse qu’elle occasionne. Mais dans quelle mesure, au moment où on lit le résultat de cette (représentation/remémoration de) représentation de représentation, autrement dit le *Triomphe* de *P. 2, 1*, ce dernier apparaît-il vraiment comme moins réussi que les autres ? et dans quelle mesure la *Fama* se présente-t-elle comme une source de problèmes¹⁰, pour ne pas dire comme une source d’inspiration défectueuse ?

Le triomphe dans la *P. 2, 1*

La description du triomphe (de Tibère *ex Illyrico*) à proprement parler occupe, dans la *P. 2, 1*, les vers 21 à 52. Elle a pour particularité d’être formulée presque entièrement au discours indirect, essentiellement au moyen de propositions infinitives dépendant de *didici* (v. 21), suivi de *narrasti* (v. 25) puis de *pertulit idem... rumor* (v. 49). Deux distiques se distinguent au sein de cette description : ceux qui occupent les vers 45-48 et qui tiennent plutôt du discours. Nason présente comme un fait objectif et certain, qui échappe apparemment à la médiation de la « rumeur », le traitement singulier du chef de la révolte dalmato-pannonienne, Bato, qui a reçu le pardon (v. 45-46) ; il l’interprète à son avantage – si le *princeps* pardonne à un ennemi de Rome, comment ne pardonnerait-il pas un Romain ? – dans une question rhétorique qui se déploie sur le deuxième distique (v. 47-48) :

Cur ego posse negem minui mihi numinis iram

⁶ Pandey (2018), p. 225.

⁷ Je ne sais pas exactement ce que recouvre exactement ce qualificatif pour la chercheuse ; comme on va le voir, ce poème manque singulièrement de précision en ce qui concerne les données les plus objectives (noms de lieux, noms de peuples en particulier) ; la ‘monotonie’ de la syntaxe peut aussi être invoquée étant donné le recours massif au discours indirect ; enfin, à partir du v. 23 un autre élément remarquable et pouvant aller dans le même sens est la récurrence d’un schéma métrique, DSSS (v. 23, 27, 29, 31, 35, 39, 41, 49, 53, 57).

⁸ C’est cette topique qui avait permis aux élégiaques et à Ovide même de présenter des descriptions vives de triomphes non avérés, imaginés (voir ainsi Properce 3, 4 et les remarques de N. Pandey 2018, p. 207 en particulier).

⁹ Au début de son analyse des triomphes chez les élégiaques, N. Pandey (2018) note que la réflexion soulevée par tous (de Gallus à Ovide) en ce qui concerne les triomphes – « triumphs can be usurped, even manufactured, by their audiences » – est poussée plus avant par Ovide en exil (p. 186) : « From his position at the edges of empire, the poet shares the triumphing general’s problem of presenting faraway events to audiences in the city; he also dramatizes the growing impossibility for Romans outside the *urbs* to participate firsthand in civic rituals like the triumph. »

¹⁰ cf. le titre de ce paragraphe de N. Pandey (2018), p. 225 : « The Trouble with Fama ».

Au sein de ce dernier, toutefois, allitérations et paronomases (*minui mihi numinis iram / cum uideam mitis*) en grand nombre, et le rythme très remarquable, dans le contexte, de l'hexamètre (DDDD¹²) font se demander si la question posée est vraiment rhétorique, ou si la réponse évidente que cette dernière implique n'est pas celle qui est donnée ailleurs par Nason ([je dois me le demander parce que] ma faute est trop grande pour mériter le pardon ; le *princeps* a déjà été assez doux dans sa colère en me gardant la vie). La concentration de procédés fait surtout s'interroger sur le sérieux de la question et de la requête qu'elle implique. Ce passage différent (v. 45-48) sert par ailleurs comme de transition entre les deux *laudandi* de ce « triomphe », Tibère en premier lieu (jamais nommé mais désigné par *dux* au v. 22 et par *uictor* au v. 29) et Germanicus en second (*Germanice*, v. 49). À partir du v. 49, c'est vers Germanicus que l'attention de Nason est tout entière tournée et à partir du v. 53, les vœux de longévité adressés au *iuuenis* plein de *uirtus* cèdent peu à peu la place à une prophétie et à une sorte de miniature de « triomphe » qui, en tant que triomphe projeté, imaginé par anticipation, rappelle le « modèle » de *Tr.* 4, 2 et annonce, en même temps, le développement enthousiaste de *P.* 3, 4 (v. 87 sqq. – où il s'agit à nouveau de Tibère)¹³. Le début de l'élégie 2, 1, enfin, consiste en une longue introduction de la relation du triomphe pannonien de Tibère, mentionné dès le v. 1 en même temps que la *fama* ; l'insistance tombe ensuite sur la joie que la nouvelle a procurée au poète relégué (*gaudia*, v. 7, *laetitia*, v. 12, *gaudia*, v. 17) et sur le fait que cette joie, qu'il a en commun avec tous <les Romains> (*cuius, cunctis*, v. 8-9) et surtout, en l'occurrence, avec « César » (*gaudia Caesareae mentis*, v. 17), ne saurait lui être contestée ou retirée. Le caractère extraordinaire, comme inattendu, de ce changement d'humeur et, pour l'élégie d'exil, de ton, est nettement souligné : la « Scythie » en devient douce, moins odieuse, la fortune, moins acharnée, et le ciel où se reflète l'état d'esprit de Nason, plus serein (v. 3-6). Ce changement n'est pas fait pour s'installer de manière durable et constante dans les élégies du Pont (voir par exemple l'élégie 2, 7, du moins jusqu'au sursaut final du v. 75), mais l'ouverture à la joie au centre de ce premier recueil (*P.* 1-3) dit sans doute quelque chose du retour d'Ovide à une forme d'« élégie gaie » du sein même de l'« élégie triste » (voir *infra*)¹⁴.

¹¹ « Pourquoi, moi, je devrais nier la possibilité que diminue la colère de la divinité contre moi, quand je vois que les dieux sont indulgents avec nos ennemis ? »

¹² Les deux autres hexamètres DDDD dans l'élégie sont le v. 3 et le v. 13 qui traduisent tous deux un sentiment d'espoir ou de mieux-être.

¹³ Au cours de la journée d'étude, Stéphane Benoist nous a utilement mis en garde contre une lecture qui verrait trop rapidement dans le glissement, au sein de la *P.* 2, 1, de Tibère à Germanicus, l'expression d'une réticence vis-à-vis de Tibère. Il n'était pas de mauvais ton – nous a-t-il rappelé –, à ce moment-là de la fin du règne d'Auguste, de valoriser ainsi celui qui était considéré par tous comme le successeur logique et espéré du successeur désigné (Tibère) d'Auguste. Le silence sur le nom de Tibère est peut-être un peu plus troublant. Un autre poème mérite tout de même d'être considéré et pris en compte à cet égard ; c'est la *P.* 2, 2 qui contient, en même temps qu'une sorte de réalisation du triomphe de Messalinus que Tibulle avait appelé de ses vœux dans son élégie 2, 5, une sorte d'appendice ou de complément au « triomphe » de *P.* 2, 1 avec une focalisation spéciale, après la *Domus Augusta*, sur le *dux* et même sur son visage (v. 79-80).

¹⁴ Sur ces deux notions et cette évolution possible du programme poétique ovidien, voir Labate (1987). Peut-il y avoir aussi quelque chose de l'ordre d'un « retour aux sources » (de l'élégie romaine) s'il est vrai que le changement d'humeur et même, plus exactement, le changement advenu dans la perception du lieu d'exil – ici perçu comme « doux », *dulce*, v. 3 – peuvent rappeler les vers dans lesquels Gallus imagine un triomphe de (Jules) César et la transformation que son sort, ses *fata*, vont connaître grâce à celui-ci – ils seront « doux » : *Fata mihi, Caesar, tum erunt mea dulcia, quom tu / maxima Romanae pars eri<s> historiae / Postque tuum reditum multorum templa deorum / Fixa legam spoliis diuitiora tuis* (Gallus, fr. 3 des élégies, édition

Le triomphe de *P. 2, 1* et les autres « triomphes » d'Ovide¹⁵

Les descriptions de triomphes qu'on trouve dans l'ensemble de l'œuvre d'Ovide (en *Amores* 1, 2, *Ars am.* 1, 179-228, *Trist.* 4, 2, *P. 2, 1*, *P. 3, 4*) partagent un certain nombre de motifs qui correspondent à des éléments caractéristiques de la cérémonie : les plus récurrents sont les (quatre) chevaux tirant le char sur lequel défilait le général vainqueur et la couronne ornant ses tempes (ou les têtes de ces mêmes chevaux) ; d'autres éléments majeurs de la cérémonie et incontournables dans ces différentes interprétations du topos sont le défilé des captifs, le cou chargé de chaînes, et la mention des lieux (villes, régions, montagnes, fleuves) soumis. On sait que, dans la *pompa* triomphale, les noms des chefs et/ou de leurs peuples ainsi que ces noms de lieux étaient rendus clairs par des *tituli*, des écriteaux ou autres supports inscrits les portant. Il est question d'une telle inscription au v. 50 de la *P. 2, 1*, à propos de Germanicus et des villes qui ne lui ont pas résisté. Cette mention est ici exceptionnelle : un des éléments notables de la « déclinaison » du topos offerte dans ce poème consiste en la non-explicitation des noms, autrement dit dans la non-lecture des *tituli* et, plus généralement des autres éléments de représentation. On pourrait penser d'abord qu'il y a là un trait propre à la poésie d'exil – en accord avec la situation du descripteur, incapable de donner des précisions puisqu'il n'a pas assisté à l'événement, incapable même de transcrire ce qu'un voisin, dans la foule, lui aura dit même en ne le sachant pas¹⁶. Dans les triomphes projetés de Tibère sur la Germanie en *Tr. 4, 2* et *P. 3, 4*, toutefois, la Germanie même et le Rhin sont représentés de manière spécifique et graphique (*Tr. 4, 2*, 41-46 ; *P. 3, 4*, 97, 107-108). Et dans la *P. 2, 2*, lorsqu'une sorte d'addendum au *Triomphe* de *2, 1* est produit pour y intégrer Messalinus (v. 85 sqq.), les noms des peuples dont la cérémonie représente la soumission sont explicitement ajoutés (*Adde triumphatos modo Paeonas...*). Le silence sur l'identité des « villes », des « hommes », des « fleuves », des « montagnes » et des « forêts » dans la *P. 2, 1* (v. 37-39) est ainsi d'autant plus criant : d'une part, il accuse l'insistance sur la représentation de représentation que constitue l'écriture poétique d'un triomphe (voir surtout *imitantia*, v. 37¹⁷) et, d'autre part, il fait que le seul nom donné avant celui de Germanicus, Bato, et la

Blänsdorf 2011 revue pour l'édition électronique par P. Mastandea et S. Arrigoni 2015, http://www.mqdq.it/texts/CORN_GAL/frag/003) Comme souvent, en outre, une pontique déroule le fil d'une triste : ici c'est *Tr. 4, 2* (le poème du triomphe imaginé de Tibère sur la Germanie), dont l'annonce finale est réalisée (Nason affirme dans les derniers vers que même s'il ne l'apprend que par un narrateur quelconque envoyé du Latium à l'autre bout du monde, même s'il en est informé tard, il se réjouira de la nouvelle d'un triomphe avéré, que ce jour-là il sera laetus, et que la cause publique l'emportera alors sur sa cause personnelle).

¹⁵ Un tableau joint en annexe à ce texte décompose de la même façon les autres « triomphes » écrits par Ovide pour en faciliter la comparaison.

¹⁶ Cf. *AA 1*, 220-228 ; ce motif est repris en *Tr. 4, 2*. Dans la *P. 3, 4*, ce que déplore particulièrement Nason est de ne pas avoir bénéficié de la sorte d'enthousiasme que procure l'immersion au milieu de la foule en liesse (v. 29 sqq.) ; et c'est à ce manque-là qu'il rattache son défaut d'informations (v. 37) et qu'il déclare hautement avoir ignoré le nom des chefs et le nom des lieux. Ovide est visiblement en train de réécrire l'invocation si importante dans la tradition épique, qui précède le catalogue des vaisseaux au chant 2 de l'*Iliade* ; la rumeur dont il a disposé lui a permis de voir (v. 20) les événements, mais pas de tout savoir de manière précise ; une différence majeure qu'Ovide introduit est que, dans sa perspective, la présence au milieu de la foule aurait été pour lui une source sinon d'information du moins d'imagination-inspiration satisfaisante – c'est ce qu'il était parvenu à « réactualiser », d'après le « triomphe » de l'*Ars*, dans la *Tr. 4, 2*. Le silence sur les noms – a fortiori dans un recueil où la nomination des destinataires et des *laudandi* est si discriminante – dans la *P. 2, 1* paraît néanmoins très recherché.

¹⁷ Et M. Beard et N. Pandey ont plutôt relevé l'élément de cette « *mimesis* » qui traduit l'impossibilité, dans le triomphe (en général et dans le cas de celui-ci en particulier) de faire la distinction entre la réalité et sa

demande attachée à ce dernier – *ueniam* (v. 45) – se détachent de manière encore plus visible. Dans le contraste qui s’observe en particulier avec les deux versions du triomphe « germain » – imaginaire – de Tibère, le triomphe illyrico-pannonien de ce dernier procure une vision moins nette en ce qui concerne les contrées et les peuples vaincus qui, en cela, tiennent un peu des Tomitains dans la représentation déformée et déformante que Nason en donne majoritairement¹⁸. Encore une fois, seul le chef Bato échappe à cette indistinction mais cela tient bien moins à sa valeur de chef qu’à ce que l’exemple de sa grâce peut (en théorie) apporter à la cause de Nason.

De fait, il y a plusieurs éléments dans la description du triomphe dans la *P.* 2, 1 qui ne se retrouvent pas ailleurs et il me semble que ceux-ci peuvent être mis au compte, soit d’une perspective rhétorique qui combine éloge et tentative présumée de persuasion (comme le « révèlent » les deux distiques presque conclusifs autour de Bato), soit de l’humeur particulière de l’élégie et du « je » de l’élégie qui est transmise par ce poème d’ouverture – un poème de l’allégresse, comme nous l’avons vu¹⁹. Comme premier exemple d’éléments propres à ce poème, mentionnons d’abord les gestes précis accomplis par le vainqueur (Tibère) et, en particulier, l’hommage rendu à la « justice » de son père (v. 32-34). Ces vers ont été le lieu d’une discussion en rapport avec le temple de la Justice qu’Auguste consacra effectivement le 8 janvier 13 – autrement dit, il n’était pas achevé à la date du triomphe de Tibère. Mais la façon dont Ovide en parle ici, par rapport à celle dont il use en *P.* 3, 6, 25-26, peut suggérer que précisément il n’en parle pas comme d’un monument achevé – l’important est en tout cas le lien intime qu’il met en avant, entre Auguste et la Justice (*illo*²⁰ *quae templum pectore semper habet*, *P.* 2, 1, 34 ; cf. *P.* 3, 6, *iam pridem posuit mentis in aede suae*). Un tel rappel fait encore plus sens quand on arrive aux vers qui font état de la différence de traitement entre Bato et Naso. L’autre élément propre à ce poème concerne les développements relatifs à l’éclat, au rayonnement extraordinaires de cette journée triomphale.

représentation : il s’agit de la mention des *picti uiri* au v. 38 (*pictis... uiris*), parce qu’on ne peut pas savoir s’il s’agit d’hommes vivants qui portent des peintures, sortes de tatouages, ou s’ils sont représentés, peints, sur les tableaux portés dans la procession : voir Beard (2009), p. 182 et Pandey (2018), p.225. L’ensemble de l’expression adoptée par le poète dans ces vers questionne, je pense, cette distinction : le verbe ‘principal’ (à l’infinitif dans le discours indirect), *lata*, y passe presque inaperçu (vient tard, en tout cas, à la fin du v. 38), de sorte qu’on lit d’abord que des villes sont (/ étaient) là, dans le cortège, qui imitent (*imitantia*) leurs murailles renversées ; il est bien évident que les villes ne peuvent pas être présentes elles-mêmes, mais l’accent est davantage mis sur elles en tant que sujets (*imitantia*) qu’en tant qu’objets (*lata*) de représentation.

¹⁸ Ovide peut être en train de pointer du doigt les difficultés de communication, de transmission des informations et des représentations, entre Rome et les confins de l’empire (cf. *supra*, n. 9). Mais je me demande en outre si cette non-spécification du triomphe pannonien en tant que tel peut tenir au fait que le triomphe attendu et de ce fait plusieurs fois annoncé, voire prophétisé, est le triomphe sur la Germanie. La célébration du triomphe de Tibère *ex Illyrico* avait été repoussée à cause de la défaite de Varus en 9 et de la nécessité pour Tibère de repartir en Germanie ; la célébration a lieu après qu’il y a mené trois campagnes plus ou moins victorieuses. La prophétie de Nason concernant Germanicus (*P.* 2, 1, 55 sqq.) s’est vérifiée en ce qui concerne ce chef, qui, en 13, après son consulat, avait été renvoyé en Germanie par le prince, et qui célébra effectivement un triomphe, sur les Germains, le 26 mai 17. Quand Ovide écrit ce poème, c’est la revanche sur l’ennemi germain qui occupe encore, sans doute, plutôt les esprits, de sorte que c’est ce triomphe-là qui est surtout espéré : on remarquera pour finir que, dans l’ordre du poème, les dernières étapes de la cérémonie de triomphe, à partir de l’ascension sur le Capitole (v. 57) jusqu’au dépôt des lauriers du vainqueur dans les temples (v. 67), sont mentionnées dans la partie dédiée à Germanicus : il est bien dit « toi aussi » (« Toi aussi, Rome en liesse te verra vainqueur, monter... », v. 57), mais l’impression peut être créée en fin de compte que ce poème célèbre – ou du moins est intensément tendu vers – le triomphe de Germanicus sur l’ennemi dont il porte le surnom.

¹⁹ Je proposerai à la fin de faire aussi un lien entre ces « innovations » partielles et l’« inspiratrice » de ce « triomphe », *Fama*.

²⁰ Je considère ainsi que *illo* renvoie à Auguste plutôt qu’à Tibère.

Cela commence par la donnée météorologique qui ouvre le « récit » de *Fama* (*Tu mihi narrasti*, v. 25) : cette donnée est amplifiée de manière à mettre encore plus en valeur l'éclat du soleil revenu et mentionné au cœur (entre les coupes P et H) du v. 27 ; ce dernier participe peut-être de l'éloge du triomphateur ou du *princeps* pour lequel il a triomphé (*numine caelesti* rappelle des désignations d'Auguste ailleurs dans le poème), et la brillance de ce soleil anticipe également sur l'étincellement de l'or des trophées accumulés (v. 41-42) ; mais si cette magnifique éclaircie est en accord avec le « visage du peuple » (*cum populi uultu conueniente die*, v. 28), elle paraît aussi en accord avec l'état d'esprit de Nason tel qu'il l'a exprimé au début (en particulier au v. 5-6 : *tandem aliquid pulsa curarum nube serenum / uidi*). Ce soleil radieux apparaît comme un élément de cadre bienvenu pour une élégie que son poète veut faire redevenir allègre, à son image. Ainsi, non seulement le « triomphe » de *P. 2, 1* comporte des éléments spécifiques qui ne se laissent pas réduire à un traitement « conventionnel » du topos : il comporte des éléments spécifiques en accord avec la perspective particulière dans laquelle le topos est ici traité ; mais il comporte aussi des éléments en accord avec l'élan nouveau qui semble impulsé à l'élégie d'exil à partir de ce poème et que d'autres compositions à caractère panégyrique illustreront encore au chant 3, puis encore au chant 4 (à côté des triomphes, il s'agit des accessions au consulat : *P. 4, 3* et *4, 9*).

Le « poème du milieu » de *P. 1-3* et le triomphe du poète

L. Galasso²¹ a proposé de lire l'élégie 4, 8 comme un poème « dans le milieu » du livre 4 des *Pontiques*, autrement dit comme un poème marqué par une réflexion à caractère métapoétique, programmatique. Rappelons que depuis un article fameux de G.B. Conte qui clarifia ce procédé²², les milieux des œuvres dans la poésie augustéenne en particulier (mais pas seulement) sont souvent scrutés en ce qu'ils sont le lieu de semblables réflexions, exprimées, le plus souvent, de manière explicite. Par ce qu'elle dit de l'élégie « lieta » à laquelle Nason semble ici aspirer, la *P. 2, 1* pourrait se prêter à une telle analyse, d'autant qu'y sont mis en place des éléments apparemment constants de la poétique « à venir » comme l'emploi de *Fama* comme Muse.

J'ai mentionné plus haut le rapport étroit entre le poète et le triomphe que véhiculent les précisions d'ordre météorologique : on n'obtient, certes, pas l'identification ou, au moins, le rapport de rivalité – entre poète et dirigeant – qui sont si caractéristiques d'un « poème dans le milieu » fondateur comme celui de la troisième *Géorgique* de Virgile. Mais un autre détail de ce « triomphe » de *P. 2, 1*, qui constitue encore une de ses spécificités, me semble pouvoir, aller, quant à lui, dans cette direction : c'est quand Nason met en valeur la nomination que Tibère fait des *uiri* qui ont contribué avec lui au succès militaire et les récompenses qu'il leur décerne en échange de leurs actes (v. 29-30). Cet élément ne figure pas dans les autres « versions » ovidiennes du triomphe et il ne me semble pas anodin que ces deux gestes – nommer et récompenser – correspondent aux deux gestes fondamentaux de la *Musa officiosa*, des *P. 1-3* en tant qu'« art de l'amitié ». À côté de cela, Nason n'ira certes pas jusqu'à se figurer en vainqueur – son statut de banni ne l'y autorise pas. Essayons de voir néanmoins ce qui fait de ce « triomphe » moins un poème raté qu'une tentative de poème audacieux qui sera relu ensuite (surtout en *P. 3, 4*) comme une épopée assortie a posteriori d'une *recusatio*.

²¹ Galasso (2008).

²² Conte (1992).

Reprenons d'abord, dans l'ordre du texte, les éléments de la *pompa* qui sont décrits dans cette élégie à la valeur potentielle de tournant :

Introduction

- d'innombrables peuples ont afflué à Rome pour voir le visage de leur chef : ils étaient si nombreux que l'urbs-orbis a eu presque eu de la peine à les contenir

Le « corps » du triomphe de Tibère

- après des jours de pluie incessante, le beau temps est revenu, le soleil resplendissant comme le visage du peuple
- le vainqueur a honoré ses hommes par des mots et des récompenses
- avant de prendre le vêtement brodé
- il a rendu hommage à la Justice d'Auguste
- il a défilé sous les applaudissements et les cris rituels, et sous une pluie de roses
- devant lui, les tableaux ambulants (et vraisemblables) de ses conquêtes (villes aux murs renversés, guerriers, fleuves, montagnes, forêts et combats en celles-ci)
- et amas d'armes de différentes sortes (d'attaque et de défense, javelots, épées et boucliers)
- l'éclat de tant d'armes et des trophées sous le soleil a fait resplendir Rome, ses toits, sur le forum paraissant d'or
- les chefs captifs dans la procession étaient si nombreux qu'ils semblaient former une armée

Aparté

- parmi les chefs captifs, Bato, dont la grâce fait supposément espérer au poète que la sienne est possible

Addendum

- des tituli portaient le nom de Germanicus, devant qui plusieurs oppida avaient plié
- vœu que la vie de Germanicus soit assez longue pour qu'il connaisse lui-même un tel triomphe
 - o qu'il monte jusqu'à la colline tarpéienne
 - o sur des chevaux couronnés
 - o qu'en plus de Rome, laeta, son père jouisse de ce spectacle et se réjouisse de la même que celle qu'il avait procurée
- le poète souhaite d'être encore en vie pour célébrer également ce triomphe : s'il est encore en vie quand Germanicus portera son laurier dans les temples, ce sera la preuve que le poète *uates* a prophétisé la vérité.

La prise en compte du texte jusqu'au bout permet d'apprécier la façon dont le poète fait tout le parcours de manière à évoquer, à la fin de l'élégie, le geste ultime d'offrande de la couronne de lauriers dans le temple de Jupiter. Si l'on se concentre sur la partie descriptive du triomphe de Tibère, d'autres choix de disposition faits par le poète apparaissent, comme une forme de chiasme en vertu duquel il commence et achève cette partie sur une idée de nombre immense, le deuxième et avant-dernier élément tournant en outre autour de la notion de brillance, d'éclat. Au centre de cette partie essentielle du texte, par rapport aux autres évocations de triomphes dans l'œuvre d'Ovide, les armes (objets et combats) occupent une place assez remarquable : les forêts sont indissociables des *proelia* qui y ont eu lieu et qui sont donc désignés comme objets de représentation dans la partie de la procession censée rejouer la/les scène/s ; surtout, une insistance est mise sur l'amas d'armes et de trophées – un élément « ajouté » par rapport aux « triomphes » des œuvres antérieures d'Ovide et qui se retrouve dans le triomphe imaginé de Tibère en *P.* 3, 4. L'insistance la plus éloquente reste néanmoins sur la très grande quantité de peuples (*gentes*) venus à Rome au début et de chaînes, cous et, avec eux, de chefs captifs à la fin (de la description stricto sensu du triomphe de Tibère). Cette

insistance s'avère en effet cohérente par rapport à la lecture critique que Nason fait de son « triomphe » en particulier dans le poème 3, 4 : elle dénote en effet l'indénombrabilité épique qui peut être un des éléments visés par la *recusatio* qu'il y fait entendre (spécialement aux v. 83-84, avec la référence à l'*Énéide*) et par la sorte de *recusatio* (en tant qu'aveu d'impuissance ou de pouvoirs humains limités) qui est inhérente à l'épopée dès l'*Iliade* et que Nason rappelle clairement plus haut dans le même poème (v. 39-42). Pour rappeler ces derniers vers :

*Nec mihi nota ducum nec sunt mihi nota locorum
nomina : materiam non habuere manus.
Pars quota de tantis rebus, quam fama refert
aut aliquis nobis scribere posset, erat²³ ?*

Ces distiques peuvent en effet se lire comme une nouvelle adaptation des vers bien connus du chant 2 de l'*Iliade* où le « je » épique détaille sa condition – celui de poète auquel la Muse permet de faire face à l'immensité de la matière en lui permettant, pour finir, de dire le nom des chefs (et des lieux attachés à leurs bataillons), là où les autres se contentent sans doute de ce qu'on dit, du *kléos* et se laissent dépasser par la foule (des hommes et des sujets)²⁴. Nason déclare nettement que lui ne saurait (n'a pas su) mener à bien un tel « catalogue » parce que l'exil fait de lui un de ceux qui ne peuvent compter que sur la rumeur, les on-dit, la *fama*.

Depuis Virgile au moins, le recours à la *fama* n'est plus incompatible avec l'épopée. L'ambiguïté inhérente au *kléos* homérique (entre « on-dit », « rumeur », d'une part, et, d'autre part, « renommée », « gloire ») est alors intégrée à la définition de l'épopée latine, où le développement du « mauvais côté » de cet aspect fondamental de la parole épique est, certes, traité d'une manière problématique (que l'on pense au monstre *Fama* du chant 4 de l'*Énéide*, qui partage de nombreux traits avec le poète épique... mais qui n'en est pas moins un « monstre » et même un « mal »). Dans sa propre épopée, Ovide a lui-même mis à profit les ressources de la *fama* et il en a comme révélé l'utilité dans la description qu'il consacre, quant à lui, au « palais de *Fama* », au début du chant 12 des *Métamorphoses* – lorsque commence son retraitement de tout le cycle épique traditionnel, à commencer par la « matière » de Troie. Dans ce passage très clairement métagoétique, Ovide rend encore plus manifestes que Virgile ne l'avait fait les ressemblances entre le fonctionnement de la rumeur et le fonctionnement de la tradition poétique, dès lors qu'une œuvre nouvelle s'y intègre²⁵ : le « dit » de départ s'en trouve accru, amplifié (comme la nouvelle que la rumeur fait grossir à mesure qu'elle la propage) ; il s'en trouve aussi changé, parce que ce qui s'ajoute peut comporter une part plus

²³ « Ni les noms des chefs ni ceux des lieux ne me sont connus : je n'ai pas eu de contact direct avec cette matière. Et sur des sujets si grands, quelle part la renommée pouvait-elle me rapporter ou quelqu'un pouvait-il m'écrire ? »

²⁴ Il s'agit d'*Il.* 2, 484-493, que je rappelle dans la traduction de P. Mazon : « Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe – car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous et ne savons rien – dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. La foule, je n'en puis parler, je n'y puis mettre des noms, eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches, une voix que rien ne brise, un cœur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'égide, les Muses de l'Olympe, ne me nomment alors elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Ilion. Je dirai en revanche les commandants des nef... ». Ma lecture de ce passage essentiel pour la tradition épique gréco-romaine est marquée par l'analyse qu'en a donnée A. Ford (1992).

²⁵ Le mécanisme dépeint reflète aussi le mode d'édification des *Métamorphoses* où souvent, en effet, un narrateur interne ajoute à ce qu'un autre vient de raconter un récit de son cru.

ou moins grande de nouveauté et contribuer au renouvellement de la « fiction » formée par toutes les voix (toutes les œuvres) ainsi réunies²⁶.

Quand on lit le « triomphe » de *P.* 2, 1, qui est le seul à être, comme il l'est, mis au compte de la *Fama*, on ne peut pas, me semble-t-il, le lire abstraitement en référence à ce que la rumeur évoque pour nous ou à ce qu'un historien ancien dirait d'une telle source²⁷. Ovide a déjà trop mobilisé et enrichi cette figure de la Renommée/Rumeur personnifiée (et de la « rumeur/renommée » comme ressort dans la construction de son récit épique) et celle-ci est désormais si riche de toute une histoire d'Homère jusqu'Ovide en passant par Virgile pour que ce « bagage »-là ne soit pas pris en compte. Or il y a deux traits qui caractérisent assez bien la description du triomphe de Tibère que Nason présente sous la conduite de *Fama* : l'exagération (autrement dit, l'hyperbole) et le renouvellement (relatif) du topos. En ce qui concerne ce dernier, nous en avons vu plusieurs exemples au fil de cette analyse : certes, Ovide n'en bouleverse pas totalement les codes ; en mettant en avant aussi explicitement qu'il le fait ici la dimension de représentation d'une représentation que constitue l'écriture d'un triomphe, il souligne bien, comme l'a noté le plus récemment N. Pandey, le caractère codifié et « conventionnel » ; mais il y a aussi introduit des éléments nouveaux, dont certains se retrouvent dans le traitement suivant, i.e. le futur triomphe germain de Tibère projeté en *P.* 3, 4 (ainsi, de la mention des trophées). En matière d'exagération, la double objection pourrait être faite que cette dernière est caractéristique de la rhétorique et de la poétique des *Pontiques* et peut-être plus généralement de la poésie d'exil, et qu'elle est également un trait caractéristique des triomphes (réels et représentés). Reste que, ici encore, la comparaison avec les autres « triomphes » de la poésie ovidienne conforte le caractère remarquable des hyperboles ici produites ; et je redirais que l'effet de boucle produit – en ce qui concerne le triomphe de Tibère même – par la mention de l'indénombrabilité au début et à la fin du passage (relatif au triomphe de Tibère même) ne me semble pas anodin. En somme, il me semble qu'Ovide nous offre ici un premier échantillon de poésie à venir ou « in progress », dans laquelle la *Fama* fonctionne comme Muse ; plus précisément, il me semble que, dans ce passage que la critique de *P.* 3, 4 invite à apprécier en termes épiques, Ovide réinvente même la posture du poète épique qui n'a pas sa matière entre les mains, comme il le dit alors, i.e. qui travaille sur des faits et des hommes très éloignés de lui. Pour atteindre des faits et des hommes trop éloignés de lui dans le temps, le « je » de l'*Illiade* recourait à la Muse ; le narrateur de l'*Énéide* et plusieurs narrateurs des *Métamorphoses* recouraient en outre aux ressources de la *fama/Fama* : Nason, qui veut chanter des événements et des hommes qui, à cause de la relégation, sont trop éloignés de lui dans l'espace, recourt résolument à cette « nouvelle » Muse – laquelle n'est pas sans défauts, mais laquelle n'est pas non plus que défauts.

²⁶ Voir en particulier les v. 57-58 de *Met.* 12 : *hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti / crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor*. Je ne prends pas le temps ici de rappeler tous les éléments bibliographiques relatifs à la signification métopoétique de *Fama* chez Virgile et Ovide. Démontrer cette signification était un des enjeux de ma thèse (Clément-Tarantino 2006) ; le *maius opus* de P. Hardie (2012) en détaille brillamment plusieurs aspects et les inscrit dans une longue tradition.

²⁷ Même si je pense que ce poème pose, comme les autres, des questions sur son ton et, au fond, sur les véritables dispositions d'Ovide à l'endroit d'Auguste et, en outre, ici, de Tibère, je ne pense pas que le fait que la description du triomphe soit mise au compte de *Fama* signifie une mise à distance de principe de cet événement et de sa relation. Il me semble qu'il s'agit plus d'une étape, à l'échelle de l'œuvre (au moins élégiaque), dans le traitement de ce sujet particulier et, avec lui, des cérémonies qui impliquent la liesse du peuple.

Le rôle de *Fama* comme Muse est confirmé au livre 4 des *Pontiques* : « Nouvelle » y est à l'origine (« à l'impulsion ») des poèmes célébrant l'accession au consulat de Sextus Pompéius (*P.* 4, 3). Elle y apparaît à Nason comme une déesse et d'une manière qui lui fait symboliser l'« *elegia lieta* », qui fait peut-être aussi oublier *Amor*. La relation que Nason entretient avec ses sources d'inspiration et en premier lieu avec la (vraie) Muse n'est, il est vrai, pas uniforme dans les élégies d'exil ; mais il apparaît en tout cas que l'échec déclaré du « triomphe » en partie à cause de *f/Fama* n'a pas poussé Nason à renoncer à (la magnification) de cette source d'« inspiration » ou, plutôt, de cette stimulation pour écrire²⁸. Ce qui constitue plutôt un échec dans le « triomphe » de *P.* 2, 1, et ce qui tient, en fait, de l'épopée que Nason déclare n'avoir pas su faire et ne pas vouloir refaire en *P.* 3, 4, est la restitution à la fois officielle et enthousiaste d'un événement passé (et qui plus est, avéré) : le triomphe suivant (celui de *P.* 3, 4) suit, en conséquence, le « modèle » des triomphes antérieurs en étant la fête imaginée par le poète-*uates* pour un triomphe encore à venir ; cette nature d'*infectum* laissait sans doute au poète une plus grande liberté créatrice (même si cette dernière ne va pas jusqu'à démentir le caractère conventionnel du triomphe tel que l'ont lu M. Beard et N. Pandey), une plus grande possibilité, aussi, d'exprimer, malgré tout, sa part de ferveur populaire. Ce modèle est de fait intégré à la *P.* 2, 1 dans la section finale adressée à Germanicus, où sur le chantre des exploits passés, Nason-*uates* privilégie le prophète de hauts faits et de célébrations à venir.

Séverine Clément-Tarantino
Université de Lille
HALMA UMR 8164

Bibliographie succincte

- Beard M. (2009), *The Roman Triumph*, Harvard University Press
Clément-Tarantino S. (2006), *Fama ou la renommée du genre. Recherches sur la représentation de la tradition dans l'Énéide* (thèse de doctorat, Université de Lille)
Conte G.B. (1992), « Proems in the middle », *Yale Classical Studies*, p. 147-159
Ford A. (1992), *Homer. The Poetry of the Past*, Cornell University Press
Galasso L. (2008), « Pont. 4, 8: il 'proemio al mezzo' dell'ultima opera ovidiana », *Dictynna* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 23 novembre 2010
Hardie P. (2012), *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge, Cambridge University Press
Helzle M. (2013), *Ovids Epistulae ex Ponto. Buch I-II Kommentar*, Heidelberg, C. Winter
Labate M. (1987), « Elegia triste ed elegia liete. Un caso di riconversione letteraria », *Materiali e discussioni*, 19, p. 91-129
Pandey N. (2018), *The Poetics of Power in Augustan Rome*, Cambridge University Press

²⁸ *Fama* stimule la vision mentale du poète relégué. Dans le poème 3, 4, cela donne lieu à la belle expression selon laquelle la « Rumeur a été ses yeux ». Dans l'élégie 4, 9, toutefois (consulat de Graecinus), il n'est pas question de *Fama*.