

1/ On définit souvent le personnage qui parle dans l'élegie comme un égocentrique. Dans la première élégie de Tibulle (I, 1) en effet, **les marques grammaticales de la première personne du singulier** sont très nombreuses. On trouve par exemple des verbes conjugués à l'indicatif présent (« *sedeo* », « *curo* », « *quaeso* »), à l'indicatif futur (« *despiciam* ») ou au subjonctif présent (« *sim* », « *vocer* », « *spectem* », « *teneam* »). Le pronom personnel « *ego* » apparaît trois fois au nominatif, mais aussi à l'accusatif « *me retinent* », « *flebis me* » et au datif « *mihi cum venerit* ». On trouve enfin l'adjectif possessif « *manes meos* ».

Cette omniprésence de la première personne suggère un émetteur particulièrement individualiste, s'opposant au reste de ses concitoyens. C'est particulièrement visible lorsque les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne s'opposent : « *te bellare decet, Messala* » / « *me retinent vinctum vincla* ». Ego s'oppose ici à Messala en prétendant refuser **la gloire** (« *laudari* ») que pourraient lui apporter des **conquêtes militaires**, auxquelles il préfère une situation amoureuse bien plus passive, exprimée par le participe parfait passif « *vinctum* » et sa position de complément d'objet direct du verbe « *retinent* ». De même à la fin de l'élegie, il encadre le pronom de la deuxième personne du pluriel, « *vos, signa tubaque* » par deux « *ego* » qui prétendent porter la guerre sur le terrain amoureux, **en refusant les richesses matérielles**, « *opes* » que peut apporter la conquête militaire aux hommes **ambitieux**, « *cupidis viris* », et en se mettant en scène comme un individu qui se tiendrait délibérément à l'écart sans souci sur [son] tas, « *composito securus acervo* », tel Diogène méprisant cyniquement à la fois les riches, « *dites* », et un confort matériel qu'il semble refuser avec la dernière énergie.

Ainsi, le poète élégiaque adopte-t-il une position en apparence très individualiste, anticonformiste et contestataire. En refusant les deux choix de carrière, militaire ou économique, qui s'offraient à un chevalier, il semble se mettre délibérément au ban de la société romaine dans laquelle il vit mais dont il refuse de partager les valeurs. Pourtant cette posture est trop spectaculaire pour être authentique, et on ne doit pas oublier que Tibulle, malgré ce genre d'allégation, a bien suivi son protecteur, Messala Corvinus, dans ses conquêtes militaires.

2/ La grande affaire des élégiaques, c'est l'amour.

On en trouve effectivement dans cette élégie un important champ lexical. Les deux termes les plus évidents, en figure étymologique, sont le nom « *amores* » et le verbe à l'infinitif « *amare* », deux termes qui en principe désignent un amour sensuel. L'objet de cet amour est la « *puella* » / « *puellae* » en polyptote. Le siège des sentiments est le cœur dans la poitrine : « *praecordia* » et « *corde* ». Les manifestations de cet amour sont de plusieurs sortes : des baisers, « *oscula* », des mots doux, « *blanditias* », et des preuves de chagrin en l'absence ou à la mort de l'aimé : « *fleat* », « *flebis* » en anaphore en tête de vers et complété par « *lacrimis* » et en antithèse « *lumina non sicca* » ; un peu plus bas, Tibulle évoque les manifestations plus expressionnistes des pleureuses pendant les funérailles, cheveux dénoués et lacération du visage : « *parce solutis / crinibus et teneris, Delia, parce genis* ». On peut toutefois hésiter sur la nature de cet amour, qui ne semble pas limité aux sentiments tendres. L'allusion à Vénus indique en effet un amour plus érotique et associé à des rixes amoureuses, tandis que le motif des portes inflexibles, « *duras postes* », suggère que la belle n'est peut-être pas si accessible que cela.

Les poètes élégiaques parlent en effet volontiers de « *militia amoris* », une sorte de service militaire qu'Ovide décrit plaisamment en filant la métaphore dans les *Amores*. Dans cette élégie, Tibulle lui aussi reprend cette comparaison en détournant les images militaires au profit du thème amoureux.

Par exemple, au début de notre extrait, un champ lexical de la guerre oppose deux sortes de conquêtes. Celle de Messala Corvinus est évoquée par le verbe « *bellare* », et le résultat de ses exploits guerriers est

symbolisé par les trophées qu'il pourra exhiber devant sa maison : « ut domus hostiles praeferat exuvias ». Ces trophées étaient constitués d'un empilement d'armes prises à l'ennemi. Il pouvait arriver aussi qu'un des captifs, réduit en esclavage, soit posté enchaîné devant la porte de la demeure, comme un chien de garde humain. C'est cette situation que développe Tibulle, mais en imaginant que c'est lui qui se trouve enchaîné devant la porte de sa belle. Le participe parfait passif « *vinctum* », utilisé en paronomase avec le nom « *vincla* », indique une situation de passivité et de soumission qu'Ego ne conteste pas, au contraire, puisqu'il fait preuve d'une parfaite docilité. En l'occurrence, c'est donc ici Delia qui semble l'avoir conquise, chose impensable à Rome dans l'optique du « *mos majorum* ».

Plus loin dans le texte, un contexte de violence apparaît à nouveau, et cette fois Ego se vante d'être capable d'y briller : « *dum frangere postes / non pudet et rixas inseruisse juvat* ». Cette fois, la violence est urbaine et évoque les querelles de jeunes gens avinés, tard dans les rues de Rome ; « *hic ego dux milesque bonus* » sonne comme une revendication orgueilleuse de compétence, mais loin de la violence guerrière symbolisée par les « *signa tubaeque* », les enseignes et trompettes de l'affrontement militaire. L'amoureux élégiaque est donc un conquérant d'un autre type, une sorte de Don Juan avant l'heure qui affiche un antimilitarisme provocateur pour des Romains qui considéraient la réussite guerrière comme une manifestation de vertu et de virilité.

3/ On entend cependant deux grincements subtils dans cette élégie : le personnage qui dit tout préférer à sa bien-aimée Delia est-il vraiment payé en retour ?

Au milieu de notre extrait, un curieux épisode introduit en effet un premier doute. Ego évoque en prolepsis sa propre agonie et ses funérailles, mais en introduisant la scène par deux subjonctifs en anaphore : « *te spectem* » / « *te teneam* ». Ce mode, qui n'est pas celui de la réalité, est ici l'indice d'une sorte de fantasme, de souhait qui ne correspond pas à la réalité de la situation présente. Plusieurs répétitions forment ensuite des figures d'insistance troublantes, comme s'il s'agissait de s'auto-persuader que Delia manifestera du désespoir à l'heure dernière de son bien-aimé, qu'il en sera bien ainsi : « *flebis* », cette fois à l'indicatif futur, se trouve deux fois en anaphore, et la négation hyperbolique « *non juvenis* »/ « *non virgo* » suggère une sorte d'universalité du deuil. « Parce » est lui aussi répété deux fois, mais de manière semble-t-il plus ironique, comme si Ego ne se faisait guère d'illusions sur l'intention de Delia de se défigurer...

Cette évocation fantasmatische de sa propre mort sert surtout à inviter la jeune femme à profiter de la vie, ce qui constitue une variation épicurienne (ou plutôt hédoniste) du « *carpe diem* » qui répondrait au tragique de la condition humaine esquissé par l'évocation du destin, « *fata* » et l'allégorie pittoresque et dramatique de la Mort : « *tenebris Mors adoperta caput* ». Le temps qui s'écoule irrémédiablement est signalé, en début de vers, par des adverbes de temps : « *interea* », « *jam* » en anaphore et « *nunc* ». Ils permettent une opposition temporelle entre les futurs de certitude exprimant l'inéluctabilité, « *veniet* », « *subrepet* », « *decebit* », et un présent que le poète modalise de deux manières, par un subjonctif « *jungamus* » suggérant une invitation commune à s'aimer, sinon un ordre, et l'adjectif verbal « *est tractanda Venus* » qui exprime de manière plus nette l'obligation de pratiquer les jeux amoureux (érotiques). Ce recours à des formes injonctives indique une tentative d'argumenter, de persuader la destinataire de lui accorder ce qu'actuellement elle n'accorde pas.

En somme, les contradictions qu'une lecture attentive permet de déceler dans ce texte entre entente et refus, soumission et conquête, tristesse et insensibilité, toutes ces dissonances sont exactement celles qui produisent la structure même du distique élégiaque, alternant hexamètres et pentamètres dans des jeux de bascule incessants entre la solennité et une forme de parodie. L'amour ici n'est pas lyrique, encore moins tragique, mais son expression fait l'objet d'un jeu très codifié, d'un tissage de lieux communs et de postures « à la mode » que l'on retrouve d'un poète élégiaque à l'autre. Rien ne serait donc plus contraire à son esprit que d'y chercher une inspiration autobiographique et une quelconque authenticité du sentiment : Ego n'est pas Tibulle. Mais la virtuosité de la forme a assuré à ce genre de création poétique un beau succès pendant toute la deuxième moitié du I^{er} siècle avant JC.