

Lumen

Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies
Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

LUMEN

Un modèle encombrant : l'érotisme inquiet des Lumières et les *Remèdes à l'amour* d'Ovide

Stéphanie Loubère

Volume 26, 2007

Imitation et invention au siècle des Lumières
Imitation and Invention in the Eighteenth Century

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012062ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012062ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude
du dix-huitième siècle

ISSN

1209-3696 (imprimé)

1927-8284 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loubère, S. (2007). Un modèle encombrant : l'érotisme inquiet des Lumières et
les *Remèdes à l'amour* d'Ovide. *Lumen*, 26, 79–92.
<https://doi.org/10.7202/1012062ar>

6. Un modèle encombrant : l'érotisme inquiet des Lumières et les *Remèdes à l'amour* d'Ovide

Au XVIII^e siècle, *L'Art d'aimer* d'Ovide connaît une vogue sans précédent. Il inspire un grand nombre de traductions, d'imitations et de textes qui obéissent à la même volonté de théoriser ce qui paraît insaisissable : l'amour et ses secrets. Cette œuvre trouve une résonance particulière à l'heure de *l'Encyclopédie* et du libertinage, car elle rejoint l'obsession érotique des Lumières, son désir de maîtrise et de rationalisation. Cependant, l'hégémonie du modèle antique n'est pas totale et nombreux sont les auteurs qui essaient de dépasser Ovide ou de s'en passer, pour écrire leur propre *Art d'aimer*. Pourtant, ils semblent très souvent être attirés irrésistiblement par le modèle dont ils veulent s'affranchir, et la méfiance que leur inspire leur illustre modèle ne vient pas toujours à bout de la fascination qu'il continue d'exercer sur eux.

À cet égard, la fortune des *Remèdes à l'amour* au siècle des Lumières offre un exemple du rapport complexe qui peut se tisser entre des auteurs et leur modèle, ainsi que des compromis ambigus que l'invention ménage avec l'imitation ou la traduction. Les *Remedia* forment un diptyque avec *l'Ars amatoria*, dont ils prolongent la leçon amoureuse. Dans *L'Art d'aimer*, Ovide parodiait les traités de rhétorique des sophistes pour enseigner aux amants comment séduire et garder une maîtresse. Dans les *Remèdes*, il se pose en docteur et délivre une ordonnance pour se prémunir contre la maladie d'amour : ses conseils (pour ne plus risquer de rencontrer la personne qui fait souffrir, pour s'occuper l'esprit et le corps, pour se dégoûter de l'acte physique) et ses recommandations diététiques sont prodigués à l'amant malheureux pour l'aider à mener une vie anaphrodisiaque.

Le statut de cette œuvre codicille est ambigu : s'agit-il d'une continuation en négatif de *L'Art d'aimer* ou bien de sa réfutation ? La première hypothèse est communément admise (selon le mot d'un traducteur d'Ovide, Fariau de Saint-Ange, «c'est un artifice du maître de *L'Art d'aimer* pour continuer ses préceptes galants plutôt que pour chanter

la palinodie¹). Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté de cette œuvre en fait un objet intéressant pour les traducteurs et les imitateurs, qui peuvent en faire un art d'aimer camouflé – et donc un éloge de l'amour – ou une critique des dangers de cette passion. Ce qui est en jeu, c'est bien sûr toute la conception de l'amour, entre l'hédonisme du libertin et la réaction de la sensibilité, mais aussi la relation des auteurs avec leur modèle, avoué ou non, révééré ou critiqué.

Dans l'histoire éditoriale du texte, les *Remèdes* sont en général traduits (ou imités) à la suite de *L'Art d'aimer*. Vers le milieu du XVIII^e siècle, la fortune de *L'Art d'aimer* est essentiellement assurée par des imitations souvent lointaines. Alors que les traductions de *L'Ars amatoria* se font plus rares, on voit paraître des *Remèdes* «orphelins». Ce n'est pas un déferlement, mais la publication autonome de ce poème est assez rare dans l'histoire du texte pour attirer notre attention : ne révèle-t-elle pas l'inquiétude qui gagne l'érotique des Lumières et la mise en question du modèle jusque-là révééré ?

Traduire les *Remèdes* est toujours un choix : choisir le texte «mineur» contre le texte «majeur» est déjà une forme de contestation, et c'est presque toujours pour s'armer contre Ovide et son éloge de l'amour hédoniste qu'on procède à l'exercice. Les *Remèdes* procurent en effet une arme commode sinon légitime à ceux qui refusent d'accréditer *L'Art d'aimer* et ses conseils pernicieux. Cette utilisation polémique des *Remedia*, traduits ou imités afin de dénoncer la leçon érotique de *L'Art d'aimer*, fut particulièrement sensible à la Renaissance. Charles Fontaine propose ainsi, en 1555, une traduction des *Remedia* dans laquelle il affiche son désir de «remédier à l'amour vicieuse²». Cette lecture très dirigée se veut donc une condamnation de la «très mauvaise et très grave maladie» qu'est pour lui «l'amour voluptueuse». Il traduit «ceci pour bien, et pour la vertu», c'est-à-dire qu'il entend corriger les méfaits de tout ce qui ressemble de près ou de loin à une incitation à la débauche – et *L'Art d'aimer* n'est pas le dernier à être visé. Un certain Jean Aubery, que sa double condition de médecin et de poète semble prédisposer à se faire, comme Ovide, médecin du corps et du cœur, publie quelques

1 Ange-François Fariau de Saint-Ange, «Quelques remarques sur le poème du Remède d'amour», *Le Remède d'amour, poème*, Paris, Michaud Frères, 1811, p. 76.

2 Charles Fontaine, *Traduction en vers français du premier livre du Remède d'amour, jadis composé en vers latins par le poète Ovide. [...]*, Lyon, Payan, 1555, p. 355. Cette traduction s'inscrit dans la «querelle des amies» à laquelle Fontaine participa avec sa *Contr'amie de cour* (1543) pour contredire, à la suite d'Héroët et de sa *Parfaite Amie* (1542), la vision férocement positive de l'amour que développait La Borderie dans son *Amie de cour* (1541).

années plus tard son *Antidote d'amour* (1599). Dans ce texte, les points de vue médical et philosophique s'unissent dans la condamnation de toute forme d'amour contraire à la «vertu» – c'est-à-dire l'amour «sensual ou voluptueux³».

Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, les *Remèdes à l'amour* s'éclipsent. Une traduction séparée, très expurgée et incomplète, circule à partir de 1612 : c'est celle de Nicolas Renouard, historiographe de Louis XIII, poète et traducteur d'Ovide, de Virgile et de l'Arioste. Paru d'abord en édition séparée⁴, le texte est ensuite publié à de nombreuses reprises avec la traduction que donne Renouard des *Métamorphoses*⁵. On ne peut parler à proprement dire de charge contre Ovide, à moins de considérer le style alambiqué et archaisant de Renouard comme une critique détournée de celui d'Ovide, et de comprendre l'inachèvement de la traduction comme une censure (le poète reste «à l'entrée glissante» des conseils qui autorisent l'amant à chercher un remède dans l'infidélité et la satiété du plaisir⁶). Il est probable que les *Remedia* sont restés en dehors du débat érotique en raison de leur intrinsèque ambiguïté : on conçoit que les partisans précieux et galants n'aient pas souhaité s'embarasser d'une arme à double tranchant, qui risquait de se retourner contre eux. Avec une exception, tardive il est vrai : celle des *Moyens de se guérir de l'amour*, œuvre anonyme inclassable, parue en 1681, qui est à la fois une traduction et un commentaire polémique des *Remedia*. Roman constitué de six «conversations galantes» (comme l'indique le sous-titre), la fiction n'y est qu'un prétexte à une discussion des préceptes amoureux d'Ovide. Une petite communauté choisie de marquis et de comtesses se retrouve à la campagne pour y faire lecture des livres galants de la saison, et découvre les *Préceptes galants*, qui est une traduction de *L'Art d'aimer* d'Ovide publiée par Louis Ferrier de la Martinière en 1678. L'intrigue romanesque prend donc pied dans la réalité éditoriale, lorsque la compagnie décide de compléter le travail de l'auteur des *Préceptes galants* : «Puisqu'à ce que dit madame la comtesse, il n'y a point d'apparence qu'il veuille se donner cette peine, je serais d'avis que nous la prissions nous-mêmes, et que chacun de nous choisît quelques préceptes qu'il

3 Jean Aubery, *Antidote d'amour. Avec un ample discours, contenant la nature et les causes d'icelui, ensemble les remèdes les plus singuliers pour se préserver et guérir des passions amoureuses*. Par Jean Aubery, docteur en médecine, Paris, C. Chappelet, 1599, p. 50.

4 Nicolas Renouard, *Premier Livre des Remèdes contre l'amour, traduit des vers latins d'Ovide*, Paris, Guillemot et Thiboust, 1612.

5 On recense près de dix éditions entre 1616 et 1658.

6 Nicolas Renouard, *Remèdes*, *op. cit.*, p. 110.

communiquerait ensuite à toute la compagnie⁷». Les six «conversations» qui suivent ne sont rien d'autre que la traduction en vers, morcelée mais complète, des *Remedia*. Chaque fragment est soumis à l'assemblée, qui tantôt approuve et tantôt désavoue Ovide, donnant lieu à des discussions argumentées sur différents points de la doctrine amoureuse. «Ah, qu'Ovide parle juste !» s'écrient régulièrement les protagonistes, mais chaque concession faite à l'exactitude de son système comporte ses restrictions ou ses réserves : «Le précepte qu'Ovide nous donne sur ce sujet me paraît fort bon, mais il me semble aussi fort inutile. Quand l'amour commence à s'emparer d'une âme, on ne s'avise guère de le chasser, et quand il est devenu violent, on a beau l'entreprendre, on y perd ses soins⁸».

Ce texte tient à la fois de la traduction et de l'imitation, de la fiction romanesque et de la conversation philosophique, de la prose et de la poésie. Il en résulte une œuvre hybride, qui essaie de concilier la réhabilitation d'Ovide avec sa critique, les charmes de la poésie et l'énergie de la fiction. Dans sa manie qui le pousse sans cesse à confronter les opinions divergentes, l'auteur finit logiquement par se poser la question de l'utilité et de l'efficacité de son œuvre : en quoi une série de «conversations» peut-elle constituer une méthode ? Les personnages prétendent seulement vouloir «faire un corps de toutes [leurs] conversations, [...] afin que [leur] travail puisse profiter aux amants pour qui [ils l'ont] entrepris⁹». Et de conclure sur une valse hésitation : oui, ces *Moyens* peuvent être utiles, affirme une marquise ; «Non Madame je ne le crois pas», répond un marquis. Le désir de polémiquer est plus fort que l'envie de construire ou de démonter un système de l'amour : l'excès de prudence ou de débat aboutit à un engagement érotique assez flou. *Les moyens de se guérir de l'amour* renoncent à la certitude des préceptes pour entretenir l'indécision voulue de la forme polémique. Les *Remèdes*, parce qu'ils jouent à mettre en doute la leçon de *L'Art d'aimer*, se prêtent à merveille à cette tentative de déconstruction du système érotique.

Au milieu du XVIII^e siècle, le contexte n'est plus le même. Il faut tenir compte, notamment, de la nouvelle vie qu'a donnée Pierre-Joseph Bernard à *L'Art d'aimer* avec son poème, une imitation qu'il lisait dans les salons et qui obtint un succès très vif. On ne connaît pas de rivaux sérieux à celui que Voltaire surnomma Gentil-Bernard : aucun

7 *Les moyens de se guérir de l'amour. Conversations galantes*, Paris, 1681, p. 21-22.

8 *Ibid.*, p. 29-30.

9 *Ibid.*, p. 175.

Art d'aimer n'égalait le sien en succès, et personne ne s'essaya non plus à produire des *Remèdes* susceptibles de le concurrencer. C'est aussi une époque marquée par l'inquiétude et par une remise en question qui affecte tous les domaines, y compris celui de l'érotique. Est-il encore possible, au milieu du siècle, de proposer à l'homme des Lumières une doctrine amoureuse ? Peut-on espérer constituer une science amoureuse ? L'idée de système même est-elle compatible avec les affaires du cœur et de la chair ? L'oscillation existant entre les deux versants de l'œuvre d'Ovide (*Ars amatoria* / *Remedia*) est comme une invitation à explorer cette inquiétude.

Le rapport ambigu qu'entretiennent avec Ovide les auteurs qui choisissent d'écrire des *Remèdes à l'amour* est révélateur de ce malaise, lié à la notion de progrès et de dérégulation. Ils utilisent son œuvre pour réviser de l'intérieur ses théories amoureuses mais, inévitablement, ils la perpétuent : comment ne pas imiter Ovide lorsque l'on veut contester sa leçon, puisque lui-même a proposé une palinodie de son *Art d'aimer* avec les *Remèdes à l'amour* ? Cette contestation «interne» prend diverses formes, qui correspondent à différents rapports avec le modèle : certains poètes se cherchent un modèle de substitution, en traduisant l'italien Alberti plutôt qu'Ovide ; d'autres cherchent à réformer le modèle original, comme le fait un certain Gaillard qui transforme le discours didactique (nocif) en un essai philosophique (bénéfique) ; enfin, de plus ambitieux, tel Cailhava de l'Estandoux, se proposent de dépasser leur modèle et d'offrir une synthèse absolue des deux œuvres antagonistes, et de résoudre ainsi le conflit apparent qui les oppose.

L'humaniste italien Leon Battista Alberti (1404-1472) a fourni aux poètes français des Lumières une solution de rechange au modèle ovidien. En marge de ses traités techniques sur l'architecture ou les beaux-arts, Alberti a publié en 1471 deux petits textes traitant de l'amour : *l'Ecatonfilea* et la *Deifira*. En 1756, un auteur anonyme publie *L'Hécatomphile* et *La Déiphire* dans *Le Conservateur*, versions remaniées et abrégées (plus proches de l'imitation que de la traduction) des textes d'Alberti, dont Mirabeau s'inspirera à son tour pour servir de morale à son recueil de contes, paru en 1780¹⁰. Dans leurs versions italienne et française, ces deux textes forment un diptyque comparable à celui de *L'Art d'aimer* et des *Remèdes*. *L'Hécatomphile* est une leçon d'amour donnée à une jeune fille par une femme qui se dit versée dans la science amoureuse, et *La Déiphire* se présente sous la forme d'un dialogue entre deux amis, Pali-

10 Mirabeau, *Déiphire*, dans *Recueil de contes*, Londres, s. n., 1780.

macre et Philacre : Palimacre vit un amour malheureux avec Déiphire et Philacre tente de lui montrer pourquoi et comment il doit se défaire de cet amour. Ce dernier texte a des affinités évidentes avec les *Remedia* d'Ovide, mais sa démarche est différente : la leçon est remplacée par un dialogue plus ouvert, à l'issue plus incertaine. La version française de 1756 insiste sur cette dimension, plus que sur la nature maïeutique du dialogue. En effet, le dialogue entre l'homme blessé par l'amour et celui qui professe l'art de s'en guérir est tout entier travaillé par une tension qui rend la communication difficile sinon impossible, et qui en outre met en question la possibilité même d'un savoir amoureux. Le dialogue entre les deux amis fait alterner deux types de discours : la plainte élégiaque de Palimacre et l'argumentation rationnelle de Philacre, plein de sagesse pour le conseiller dans son combat contre la passion amoureuse. Or, jamais la raison ne parvient à trouver prise sur la plainte, jamais le discours théorique ne parvient à infléchir une pratique impulsive de l'amour, qui échappe à tout contrôle : connaître l'amour ne permet pas de le dominer. La réplique de Palimacre à certains conseils de Philacre rend improbable l'idée d'une maîtrise amoureuse : «Rien de tout cela ne m'est inconnu, mon cher Philacre, et j'ai moi-même plus d'une fois donné les conseils que tu me donnes en vain aujourd'hui. Mais que sert de savoir se défendre à qui se trouve désarmé¹¹ ?» Philacre, le professeur de sagesse amoureuse, finit par contester lui-même les vertus didactiques de l'expérience, alors que Palimacre veut faire profiter les autres amants des leçons que lui ont données ses malheurs :

PALIMACRE. Et vous amants, apprenez de moi à qui mes larmes et mes douleurs ont acquis le triste droit de vous conseiller, apprenez, dis-je, à cacher la joie que vous goûtez en aimant, de peur d'exciter l'envie ; surtout que vos yeux ne se tournent jamais que sur l'objet dont la tendresse est nécessaire à votre bonheur. Que toutes vos pensées, toute votre amitié, tous vos soins, soient pour celle qui vous est chère, si vous ne voulez avoir, ainsi que moi, à vous plaindre de ses rigueurs¹².

La situation est donc inversée, ce que le dialogue souligne dans une ultime réplique de Philacre qui invalide le savoir douloureusement élaboré par son interlocuteur : «Palimacre, Palimacre, tu donnes des

11 *La Déiphire, dialogue tiré de l'italien, dans Le Conservateur ou Collection de morceaux rares et d'ouvrages anciens, élagués, traduits et refaits en tout ou en partie*, Paris, Lambert, décembre 1756, p. 215.

12 *Ibid.*, p. 219-220.

conseils et tu devrais en prendre¹³ ». À la fin du dialogue, Palimacre se sépare de son ami aussi désespéré qu'il l'était au début. Il a décidé de s'enfuir loin de Déiphire, mais il est resté sourd à tous les conseils de Philacre et rejette ne serait-ce que l'idée de se guérir de son amour. Le dialogue se clôt sur un commentaire attribué à l'auteur : « Ainsi Palimacre s'en alla comme perdu en exil, pour ne vouloir croire le conseil et admonition de Philacre, lequel l'enseignait si bien à fuir l'amour mal commencé¹⁴ ». Le doute qui rend improbable l'apprentissage d'une sagesse amoureuse rend inutile toute forme de pédagogie érotique et remet en question la possibilité même d'un discours didactique sur l'amour : cette conclusion va à l'encontre de l'idée fondatrice du modèle ovidien¹⁵ et de la *doxa* libertine qui s'élabore sur le même présupposé.

Cette tension dialectique, à l'opposé de la certitude didactique d'Ovide, est radicalisée par une autre imitation d'Alberti, dont le titre explicite le lien avec le modèle latin : *Le Remède à l'amour* de François de Neufchâteau (1777). Le sous-titre met en évidence la contamination Ovide / Alberti : *Dialogue en vers entre le philosophe Cratès et Métrocle, jeune athénien*. Comme le Palimacre d'Alberti, Métrocle résiste à tous les conseils qui lui sont donnés. Le poème est court (moins de dix pages), et sa chute est brutale : le philosophe excédé, après avoir épuisé toute sa science, indique à Métrocle « un remède excellent » :

MÉTROCLE (avec impatience)

Qu'est-il donc ?

CRATÈS

C'est – de vous pendre.

MÉTROCLE (après un moment de réflexion)

Le figuier de Timon n'est pas bien loin d'ici.

Adieu, Cratès, et grand merci¹⁶.

13 *Ibid.*, p. 220.

14 *Ibid.*, p. 287.

15 Ovide se présente avec insistance comme *Praeceptor amoris* ou comme *Magister* dans tout son poème, et affirme l'existence d'une technique propre à régler l'amour (*arte regendus amor*).

16 François de Neufchâteau, *Le Remède d'amour. Dialogue en vers, entre le philosophe Cratès, et Métrocle, jeune athénien*, Neufchâtel, s. n., 1777, p. 12.

Sans doute François de Neufchâteau se moque-t-il par cette fin abrupte des interminables arguties de la passion contrariée. Mais il fait surtout un pas de plus dans la direction prise par le traducteur de la *Déiphire* de 1756 : le savoir érotique est tourné en dérision. Il est plus que difficile à acquérir ; il est inutile, voire impossible à saisir. Le «remède» du titre n'a rien de métonymique : il n'y en a effectivement qu'un seul, et il suffit à contrer toutes les règles de l'art d'aimer. Cette imitation est à la fois un détournement (du texte d'Alberti) et un retour à l'esprit originel de *L'Art d'aimer*, puisque la leçon ultime du *Remède* est que s'il est inutile de vouloir se guérir de l'amour, autant savoir alors s'en accommoder... Le détour par Alberti permet donc un retour aux leçons de *L'Art d'aimer*, dont les *Remèdes* ne sont bien qu'une version négative et complémentaire.

Privés de la belle assurance didactique d'Ovide, certains auteurs proposent une autre forme pour mener leur critique interne des *Remèdes*. Telle est la démarche de Gabriel Gaillard, qui corrige le modèle didactique hérité d'Ovide et adopte une forme de discours plus souple, moins prescriptive, plus descriptive, à la façon des moralistes. Son *Bonheur* et son *Malheur d'aimer* (1756) renvoient de façon implicite au diptyque ovidien et se présentent comme deux espèces d'essais en vers. Le *Bonheur d'aimer* est une dissertation versifiée sur le «vrai amour», qu'il faut apprendre à distinguer du «faux» : Gaillard prend donc ses distances avec Ovide, puisqu'il refuse de donner des leçons de séduction ou simplement de considérer la relation amoureuse sous son aspect pragmatique. Le *Malheur d'aimer* est apparemment plus proche d'Ovide. Il y propose une imitation directement influencée par le poète antique (dans la structure et dans certains passages, traduits plus qu'imités), mais la volonté de réformer l'esprit du texte transparaît constamment. Gaillard choisit résolument cette forme d'imitation très distancée pour ne pas succomber à ce qu'il considère comme des écueils dans le texte ovidien : la légèreté et l'immoralité. Son œuvre bifide a pour ambition de s'interroger sur la nature de l'amour, non d'essayer de le susciter ni de le juguler. Gaillard ne prétend plus donner de lois, mais veut offrir un contrepoids à une vision trop matérialiste de l'amour (celle d'Ovide et surtout celle des arts d'aimer qui ont rencontré le succès au XVIII^e siècle – comme celui de Gentil-Bernard). Il rejette consciemment l'idée d'un «art» qui permettrait de progresser dans une connaissance «technique» de l'amour. Il ne propose pas non plus de théorie, mais reste dans le tableau, volontiers allégorique, pour s'interroger sur la nature de l'amour : pour lui comme pour le traducteur de *La Déiphire*, il n'est pas possible de donner de lois ni de règles amoureuses.

Pourtant, il reste près d'Ovide (par la structure en diptyque, et par les passages traduits directement du modèle) comme près de Bernard,

autre modèle qu'il passe au crible de sa démarche moralisatrice en récitant presque systématiquement, parfois terme à terme, les thèses sensualistes et matérialistes diffusées par *L'Art d'aimer* le plus en vogue de tout le siècle. Dans les deux cas, il impose la comparaison et fait résonner les textes qu'il veut évincer : l'opposition retombe comme malgré elle dans la dépendance qu'elle s'efforce de nier.

La tentative la plus originale pour se démarquer d'Ovide tout en lui emboîtant le pas est indéniablement celle du poète Jean-François Cailhava de l'Estandoux, lorsqu'il essaie de synthétiser en une seule œuvre *Ars amatoria et Remedia*. Les *Remèdes contre l'Amour* qu'il publie en 1762 est sans doute le seul poème qui pourrait prétendre rivaliser avec celui de Gentil-Bernard. Ce texte échappe à la situation fautive dans laquelle s'enfermaient Gaillard et le traducteur : Cailhava réfléchit vraiment à la position qu'il veut adopter à l'égard de son modèle, assumant la filiation ovidienne tout en avouant vouloir la moderniser. Il reconnaît dans sa préface qu'il s'est inspiré d'Ovide, mais précise d'emblée qu'il a voulu l'adapter :

Ovide, cet auteur célèbre, dont l'amour conduisit le pinceau, et sur les écrits duquel les Grâces répandirent des fleurs, m'a fourni l'idée de cet ouvrage. Mais on remarquera sans peine la différence qu'il y a entre le poème latin et le mien. La plupart des remèdes qu'Ovide prescrivait aux Romains paraîtraient ridicules aux Français. Un auteur qui conseillerait aux amants malheureux de se souvenir de ce que leur maîtresse leur a volé, de se défaire de leurs richesses, de ne pas boire de vin, de puiser le dégoût de l'amour dans la jouissance outrée, etc. serait aussi généralement méprisé à Paris, que le chantre du Pont fut estimé à Rome¹⁷.

Le poème de Cailhava s'adresse donc aux Français, et l'on y trouve de nombreux détails qui témoignent du désir d'acclimater les *Remèdes* latins au milieu mondain auquel s'adresse le poète français. On y fréquente le Procope, les chefs guerriers ont nom de Broglie ou Soubise, les airs d'Arnoult résonnent à l'opéra, on va entendre «l'immortelle Clairon» et «la célèbre Gaussin» au Théâtre Français, et les belles dans leurs alcôves se pâment en lisant *La Nouvelle Héloïse*¹⁸. Cependant, comme il le note lui-même, Cailhava ne s'est pas entêté à adapter ce qui

17 Jean-François Cailhava de l'Estandoux, *Le Remède contre l'amour, poème en quatre chants, dédié aux dames aimables*, s. l., s. n., 1762, p. 3.

18 *Ibid.*, chant II, p. 15, 16 et 19.

ne pouvait l'être : autres temps, autres mœurs. Il serait «ridicule» de vouloir transposer de façon systématique des préceptes adaptés à une culture si éloignée. Ce n'est d'ailleurs pas la seule critique que se permet l'imitateur. Il relève ce qui lui paraît une insuffisance majeure du texte latin :

Ovide fait plutôt des réprimandes à l'amour que des excuses. Vous ne devez être cause, lui dit-il, qu'un amant se pendre, qu'un autre se poignarde, etc. [...] Il semble encore ne vouloir guérir que les amants épris d'un amour trop violent et forcené. Il s'efforce de leur prouver que l'amour est la cause de leurs tourments. Il les exhorte à fuir pour toujours ses étendards ; et quand il pense qu'ils sont guéris, il les quitte sans leur donner des conseils pour la suite¹⁹.

Le projet de Cailhava est de corriger les imperfections et de combler les lacunes des *Remedia*. Très vite, il laisse entendre à son lecteur que ses *Remèdes* ne sont rien d'autre qu'un *Art d'aimer* :

J'ai pris une route toute différente ; je tâche d'apaiser l'amour en lui disant qu'il n'est pas la cause des chagrins qu'éprouvent les amants. Je fais mes efforts pour persuader à ces derniers qu'ils ne sont malheureux qu'en conséquence de leur mauvais choix. Je leur conseille d'en faire un nouveau avec attention et avec prudence, pour leur faire goûter les douceurs d'un engagement bien assorti, et pour les convaincre que l'amour, loin d'être un tyran, est le dieu de la félicité²⁰.

L'amour qu'il veut guérir est donc l'amour mal choisi : son objectif est d'enseigner ensuite à faire un nouveau choix, qui soit le bon. L'ambition sous-jacente que va révéler le poème est de synthétiser tout l'enseignement qu'Ovide avait dispersé dans ses deux poèmes : au lieu de faire des *Remedia* un correctif facultatif de l'*Ars amatoria*, Cailhava en fait le préambule nécessaire. La structure même de son poème révèle la fusion opérée entre les deux modèles :

CHANT I. Le mauvais choix cause tous les chagrins des amants.
Conseils propres à guérir les amants malheureux de l'un et de l'autre sexe.

CHANT II. Remèdes propres aux hommes seulement.
Histoire de Damon et Thémire.

19 *Ibid.*, p. 3-4.

20 *Ibid.*, p. 4.

CHANT III. Ce qui sert aux hommes peut nuire au beau sexe. Remèdes propres aux dames seulement. Histoire d'Orphyse et de Clitandre.

CHANT IV. Amants de l'un et de l'autre sexe supposés guéris. Il faut aimer, mais il faut faire un bon choix. Esquisse des vrais et des faux amants. Douceurs inséparables de l'union de deux cœurs bien assortis.

Les unions «mal» et «bien assorties» ouvrent et ferment le poème : le premier et le dernier chant sont consacrés aux généralités alors que le deuxième et le troisième entrent dans le détail, la nuance technique et l'exemple précis. Pour achever cette fusion tout en acclimatant Ovide à la France de son temps, Cailhava de L'Estandoux invente une forme de discours didactique plus adapté aux goûts et aux mœurs de ses contemporains. Il fait ainsi alterner dans son poème les passages didactiques et narratifs : aux fables mythologiques qui jouaient un rôle capital dans le texte ovidien (comme arguments d'autorité mais aussi comme véhicules d'une critique indirecte de la mythologie), il substitue des scènes narratives qui flattent le goût du romanesque de ses lecteurs et qui adaptent en profondeur la tonalité parodique qui faisait le sel du texte antique. Ainsi, trois des quatre chants qui composent son poème s'achèvent sur une «histoire» : celle du beau Damon abusé par la cruelle Thémire (chant II), celle de la pure Orphyse trompée par le roué Clitandre (chant III) et enfin celle d'Orphyse et Damon, revenus de leurs erreurs et enfin capables de vivre un amour sincère (chant IV). Les «histoires» de Cailhava tiennent à la fois du conte par le message, la morale qu'elles sont chargées d'illustrer, mais elles tiennent également de la satire de mœurs. Surtout, et c'est là que réside leur originalité véritable, elles introduisent de la fiction dans le fil du discours didactique, et c'est cette fiction qui finit par prendre le dessus dans l'argumentation. Les deux histoires de Damon et d'Orphyse, insérées comme deux exemples disparates à la fin des chants II et III, se fondent en une seule à la fin du chant IV. Ce n'est pas une élégance facile, mais un dessein concerté qui fait opérer cette synthèse ultime au poète. Cailhava se croit même obligé de souligner en note le rôle véritablement dramatique de ces trois histoires qui n'en font en réalité qu'une : «Pour la régularité de mon plan et pour la satisfaction du lecteur, j'ai cru devoir ramener sur la scène deux personnages, qui, par leurs sentiments, méritaient d'être heureux²¹». Pour des esprits peu indulgents, ce souci de «régularité» pourrait camoufler un peu trop d'application rhétorique, mais il reste

21 *Ibid.*, p. 26.

que le procédé du poète introduit dans son poème un intéressant effet de dédoublement, puisqu'à la fable, investie du pouvoir ponctuel de corriger et d'enseigner, se superpose la trame d'une «histoire» qui soutient l'intérêt du lecteur et satisfait son goût pour la fiction. Ovide faisait appel à la familiarité qu'entretenaient ses lecteurs avec la mythologie, Cailhava mise quant à lui sur une culture dramatique et romanesque qu'il traite parfois avec aussi peu de révérence que ne le faisait Ovide avec ses héros. Ainsi, dans «l'histoire de Damon et Thémire» qui clôt le chant des «Remèdes propres aux hommes seulement», Damon découvre la maîtresse qui le tourmente sans ses appas trompeurs et prend conscience de la mystification sur laquelle reposait son amour, dans un passage plus proche de la veine burlesque que du «style simple et concis» ou du «charme naturel qu'enfante le génie²²» dont se réclame Cailhava :

Il arrive à la porte, il la pousse en tremblant,
 Et bientôt un miroir à ses yeux complaisant
 Lui fait voir sa beauté, qui, dans son lit assise,
 Lisait d'un air ému la *Nouvelle Héloïse*.
 Elle avait seulement ses charmes du matin ;
 Ses cheveux, ses sourcils, son œil droit et son teint,
 Attendaient au milieu des rubans et des glaces,
 Que s'armant pour le soir elle reprît ses grâces.
 Damon qui n'aperçoit qu'un débris de beauté,
 Croyant s'être mépris, recule, épouvanté :
 Mais il voit ce beau sein pour qui son cœur soupire,
 Il se trouble, il s'émeut, au moment que Thémire,
 Partageant les plaisirs que Saint-Preux lui décrit,
 Sent son cœur trop pressé par le manteau de lit :
 Elle lâche un ruban, et sa gorge, ô disgrâce !
 En manquant de soutien, change bientôt de place ;
 Perd dans ce même instant, pour comble de malheur
 Son élasticité, sa force, sa rondeur ;
 Sa peau molle se ride, et s'allonge avec elle ;
 C'était le sein d'Hébé, c'est celui de Cybelle.
 Damon guérit [...] l'amour fuit loin de son berceau ;
 Et témoin de sa chute, il croit voir son tombeau²³.

22 *Ibid.*, p. 4 (préface) et 9 (chant I).

23 *Ibid.*, chant II, p. 19.

La complaisance dans la charge grotesque (un peu à la façon du portrait de la fée Crapaudine dans *Le canapé couleur de feu* de Fougere de Monbron) tire l'histoire vers le conte et souligne la morale finale. En homme de théâtre²⁴, Cailhava a transposé les effets parodiques que l'on trouve chez Ovide : le comique de la scène et ses ressorts dramatiques sont chargés de réminiscences théâtrales, comme ce «recule épouvanté» qui renvoie au récit de Thérémène dans *Phèdre*. L'utilisation héroï-comique de Racine et l'allusion à Rousseau introduisent une collision stylistique amusante mais très calculée : l'union mal assortie des deux amants éclate avec l'intrusion du burlesque et le rire salutaire amène la guérison amoureuse.

En inventant une verve parodique qui rend justice à son modèle antique, Cailhava assume et affirme la synthèse *Art d'aimer / Remèdes à l'amour*. Sous sa plume, les *Remedia* et *l'Ars amatoria* ne sont plus qu'une seule œuvre, qu'il adapte librement, et avec un talent certain. Pour composer son poème, il emprunte des thèmes, des images et des procédés à Ovide, mais il les réorganise pour servir son propos et fait œuvre d'invention malgré tout.

L'allégeance à Ovide se perpétue donc jusque dans les tentatives pour inventer de nouvelles formes à ses *Remèdes* : même s'ils veulent l'écrire sans avoir recours à Ovide, les poètes semblent irrésistiblement attirés par le modèle dont ils veulent se démarquer. La fortune française des poèmes de l'Italien Alberti, les essais de Gaillard ou le poème de Cailhava, si loin d'Ovide puissent-ils apparemment nous entraîner, nous ramènent pourtant toujours à lui. Ce que trahissent en fin de compte ces variations autour d'un texte, ces imitations qui cherchent à se faire inventions, c'est la fascination exercée par un modèle qui est inquiétant, car il ne propose pas de sens fixe et que sa forme même se dérobe et favorise les lectures ambiguës. C'est un modèle inquiétant offert à des esprits inquiets, qui aimeraient croire encore à l'efficacité de la raison pour dire la chose amoureuse mais qui se méfient des dérives de l'esprit de système. «À en croire mes censeurs, ma muse est licenciée», disait Ovide dans ses *Remedia*. Elle est en effet libre et vagabonde, puisqu'elle

24 On lui doit en effet de nombreuses pièces, comme *La Présomption à la mode* (1763), *Le Tuteur dupé*, son premier succès (1765), *Le Mariage interrompu* (1769), *Le Nouveau marié* (1770). *L'Égoïsme* (1777) fait partie de ses pièces importantes : Barthe s'en est très certainement inspiré pour créer son *Homme personnel* (1778). Cailhava fut également un théoricien de l'art dramatique, et publia plusieurs essais : *De l'art de la comédie* (1772), *Les Causes de la décadence du théâtre* (1789), *Essais sur la tradition théâtrale* (1798), *Étude sur Molière* (1802). Il est également l'auteur d'un petit conte libertin, *Le Souper des petits maîtres*, vers 1770.

vient hanter longtemps les chantres des amours libertines ou galantes,
se riant des filets qu'ils essaient parfois de lui tendre.

STÉPHANIE LOUBÈRE
Université Sorbonne-Paris IV