IV

LA MÉMOIRE DES POÈTES : SOUVENIRS CATULLIENS CHEZ VIRGILE ET OVIDE

par Thierry Barbaud
Maître de Conférences à l'Université du Maine

Sommaire. — *La* memoria uerborum *n'est pas imitation littérale mais littéraire : avec quatre exemples choisis chez Virgile et Ovide « citant » Catulle, on observe le rôle important d'une rhétorique des* ***formulations cumulées*** *faisant écho à des réminiscences venues des poètes grecs et latins. L'****intertexte*** *allusif, en l'occurrence, apparaît éminemment* ***symbolique*** *; il enrichit notablement chacun des textes « croisés », offrant un supplément de sens. La* ***mémoire*** *du lecteur est stimulée par des* ***associations*** *de mots, de thèmes et de figures récurrentes. Ainsi la poésie latine, au-delà de ses créateurs, est une œuvre d'art universelle où des voix subtiles redonnent vie à nos* ***lectures*** *successives.*

Epitome. — *The* memoria uerborum *is no literal but literary fact. Four selected examples show Virgil and Ovid « quoting » Catullus, and the role played by* ***cumulative formulas*** *echoing Greek and Latin poets. In this case, the allusive* ***intertext*** *appears to be highly* ***symbolic*** *: it noticeably enriches each « crossed » quotation with deeper significations. The reader's* ***memory*** *is stimulated by* ***associations*** *of recurrent words, themes, and figures. So Latin poetry, beyond the poets themselves, is a universal work of art whose subtle voices vivify our successive* ***readings****.*

Qui pourra dire un jour toutes les richesses de l'intertexte poétique ?

Aujourd'hui, en tout cas, il n'est plus besoin de réhabiliter la notion d'emprunt, de citation ou, comme l'on dit en architecture, de « réemploi » : elle ne désigne nullement chez les grands créateurs un « remplissage » ni une cheville commode, mais une approche cumulative du texte conçu comme un *thesaurus memoriae* où s'inscrit le processus vital et organique de l'imitation créatrice.

Le livre d'Andrée Thill [1], les analyses de Joseph Hellegouarc'h sur le *fabricator poeta* ou plus récemment de Jacqueline Dangel — nous pensons au « poète-architecte » [2] — précisent les complexités du travail poétique à Rome. Et la réflexion de Stephen Hinds [3] ou celle, stimulante,

1. A. Thill, Alter ab illo, *Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne* (Collection d'études anciennes), Paris,1979.

2. J. Dangel, *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins* (Bibliothèque des Études Classiques, t.24), Paris-Louvain, 2001.

3. St. Hinds, *Allusion and intertext, Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, 1998.

de Gian Biagio Conte [4] sur l'allusion intertextuelle invite à une relecture des réécritures « cachées ».

Posons cette simple question : et si les poètes s'inspiraient d'une autre Muse que la leur pour se livrer à un jeu symbolique de réécritures ? si le fragment de texte « prélevé » par un poète chez un autre poète jetait une lumière supplémentaire sur chacune des œuvres en présence, hypotexte et hypertexte ?

Catulle constituant l'hypotexte, Ovide (exemples 1 et 2) et Virgile (exemples 3 et 4) l'hypertexte, quatre exemples illustreront mon propos.

1) Ariane ou les duplications du destin :

Le premier exemple pourrait s'intituler « Ariane ou la répétition ». On se souvient peut-être de ses premiers mots chez Catulle, que je traduis ici :

« Ainsi, loin des autels paternels, perfide, tu m'as laissée sur un rivage abandonné, perfide Thésée ! » ; peu après, elle lance son anathème :

« Que désormais nulle femme ne se fie à un homme qui engage sa promesse, que nulle n'espère fidèles les paroles d'un homme ! » ; et enfin, à bout de forces, elle adresse aux enfers une ultime prière :

« Euménides (...) ici, approchez ici, entendez les plaintes,

que moi, malheureuse, je suis forcée de puiser du plus profond de mes moelles, démunie, ardente, aveugle de folle démence... » [5].

Voici à présent, dans notre traduction, ce que déclame face à la mer l'Ariane ovidienne :

« Eh bien ! une seconde fois, vagues marines, écoutez les mêmes plaintes ;

eh bien ! une seconde fois, sable, reçois mes larmes.

Je disais, je m'en souviens : « parjure et perfide Thésée ! »

Le héros est parti ; Bacchus est coupable du même crime.

Je vais encore crier : « que nulle femme à présent ne se fie à un homme ! »

La cause est rapportée ; seul a changé le nom de l'accusé. » [6]

Ovide a rassemblé sur quatre distiques consécutifs des indices de reconnaissance aisément identifiables (indiqués dans l'annexe en caractères gras) :

Je n'insiste pas sur les marques visibles d'une reprise du contexte (avec l'anaphore mimétique d'*iterum*) et de la situation d'abandon ; je remarquerai seulement que cette « répétition » à l'identique du scénario (*eadem crimina* : v. 475) déclenche des réactions semblables (v. 471 : *similes querellas*). Le crime est qualifié sous la même rubrique, l'adultère — Bacchus a convolé en injustes noces avec une Gangétide —, et il suscite une

4. Cf. G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, 1985 ; *The Rhetoric of Imitation : Genre and poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, New-York, 1986 ; *« Rhetoric of Imitation » as Rhetoric of Culture*, dans *Vergilius*, 38, 1992, p. 45-55.

5. *Carmen* 64, v. 193 sq.

6. *Fastes*, III, v. 471 sq.

similitudo sur le plan symbolique, puisque une situation semblable implique un langage similaire de la plainte amoureuse.

Tout est là pour « refaire la scène de la plage » : l'héroïne errante, échevelée, se retrouve dans un cadre, hélas, trop connu. La complainte de Thésée lui revient en mémoire, elle la récite, la réactualise, y ajoute une seconde épithète, *periure*, qui vise, comme l'a suggéré J. DANGEL, le fondateur et le nomothète athénien.

Elle reformule à peu près mot pour mot sa malédiction amoureuse :

Catulle, *Carmen* 64,143-144 :
Nunc *iam* **nulla uiro** (P) *iuranti* **femina credat / Nulla uiri** ...
Ovide, *Fastes*, 3, 475 :
Nunc *quoque* **nulla uiro** (P) *clamabo* **femina credat**

Le *nunc quoque clamabo*, perle de malice et d'ambiguïté [7], suggère une Ariane qui va se remettre à crier avec la belle voix qui l'a rendue célèbre (les *clarisonas... uoces* de Catulle, *Carmen* 64, 125) ! elle restera la déclamatrice des trahisons masculines.

L'histoire d'Ariane revient en boucle sur le premier dénouement qui semblait heureux : Bacchus qui naguère la sauva de la mort « offerte » par Thésée maintenant l'abandonne. Ovide associe dans l'esprit d'Ariane les deux « traîtres en amour » : « Que Thésée surtout l'ignore, qu'il ne se réjouisse pas de t'avoir pour complice ! » (v. 491-492).

Les mêmes proclamations morales peuvent être réemployées *ad libitum*. Il y a peut-être une pédagogie de la répétition, même si elle est épuisante pour Ariane.

Ovide montre l'héroïne comme prisonnière d'un automatisme du récit auquel elle voudrait échapper : *ne totiens falli digna fuisse puter* (v. 490), « qu'on n'aille pas me croire digne d'avoir été si souvent trompée ! » La *fama* poétique, si l'on en abuse, contient sa part de dangers.

Le poète « manipule » son personnage (Ariane aurait souhaité ne vivre qu'un malheur unique : *semel*, v. 480) et le renvoie au pathétique obligé de Catulle [8] ; la continuité de fiction narrative entre les deux textes s'établit, l'un devenant le passé de l'autre. Ovide achève le récit volontairement elliptique de Catulle pour le mener à son terme et le met en résonance (*dicebam*, *memini* : « je disais, je me souviens » *Me miseram ! quotiens haec ego uerba loquar !* (v. 485) : « Malheureuse ! combien de fois devrai-je prononcer ces paroles [9] ? »).

Ariane a changé de « père » : malgré son identité retrouvée, elle va changer de style ; en bonne Alexandrine, elle accuse celui qui naquit de force par le feu (Dionysos) de l'avoir brûlée (v. 503-504), et avoue être, comme sa mère, irrésistiblement attirée par les êtres à cornes (v. 499-500).

7. On peut comprendre *clamabo* comme un verbe d'incise (type *inquam*) et traduire : « Qu'aujourd'hui encore, crierai-je, nulle femme ne se fie à un homme », sorte de commentaire naïf d'une pensée qui se voulait à l'origine valable à toute époque.

8. Ariane exprime le regret de ne pas être morte (v. 477) quand Thésée l'abandonna ; chez Catulle, Ariane se sent menacée d'une mort certaine, et sa malédiction finale retentit comme une vengeance de mourante.

9. Cf. *Carmen* 64, 130 : *haec extremis maestam dixisse querellis.*

Pour la consoler, Bacchus en fera *Libera* (n'en déplaise à Perséphone [10]), vieille divinité latine de neuf étoiles couronnée.

On se souvient de l'arrivée du thiase chez Catulle : *at parte ex alia florens uolitabat Iacchus* (v. 252) ; Ovide détourne le scénario au profit d'un folklore de circonstance qui récupère en quelque sorte la légende et la modifie.

Comme Ariane, loin des lois humaines et de la faiblesse des passions, Ovide se libère de son modèle obligé pour orner son calendrier religieux des *iuncta uocabula* que sont *Liber Libera*. Ovide se réapproprie le personnage et sa situation pour en dévier le sens ; mais aussi, il « émancipe » celle qui traverse les *Amours* et l'*Art d'Aimer* [11] et occupe une place ambiguë parmi ses héroïnes, entre dérision et pathétique [12].

2) Narcisse ou la fleur double : des échos symboliques.

Ailleurs, (ce sera notre second exemple) Ovide, dans sa fameuse peinture de Narcisse [13], glisse un écho catullien suffisamment perceptible pour que l'on s'y intéresse. Le passage est connu ; je cite ma traduction :

> « Et déjà à trois fois cinq ans le fils du Céphise avait ajouté un an
> et pouvait passer pour un enfant et pour un jeune homme.
> Bien des jeunes garçons, bien des jeunes filles le désirèrent.
> Mais sous sa tendre beauté se cachait tant de dur orgueil !
> Aucun jeune garçon, aucune jeune fille ne le toucha ».

On retrouve, à peine modifiée, une citation des vers 42 et 44 de l'épithalame 62, chantés par des *puellae* :

Multi illum pueri, multae optauere puellae
Idem cum tenui carptus defloruit ungui
Nulli illum pueri, nullae optauere puellae.

Même traitement rythmique sur une base d'hexamètre ; même antithèse en disposition parallèle (*multi/nulli*) ; léger glissement lexical : *iuuenes* remplace *pueri* chez Ovide — indice d'une innocence perdue ?

Ovide, en tout cas, tire de l'intertexte des ressources supplémentaires. L'emprunt n'a pas, comme on le croit trop vite, une simple valeur additionnelle ; son insertion augmente par le contexte nouvellement créé la teneur poétique du texte source et du texte afférent. Enrichissement réciproque qui opère par relecture implicite et établit un chant « en réponse » : ainsi la création poétique (et l'on songe aux propos de Philippe Heuzé sur le

10. Voir la note 103, p. 223, de la traduction des *Fastes* d'Ovide par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

11. *Am.* I.7, v.15-16 : *Talis periuri promissa uelaque Thesei/Fleuit praecipites Cressa tulisse Notos.* Avec Ariane se trouvent comparées Atalante et Cassandre (*AA.* I, v. 523-562) avec le thiase et l'hyménée final.

12. Voir à ce sujet les analyses de F. Verducci, *Ovid's Toyshop of the Heart*, Princeton, 1985, p. 244-285.

13. Au livre III des *Métamorphoses*, v. 339-510.

principe du chant amébée) est-elle par excellence le lieu d'un écho, d'un dialogue en reconnaissance fragmentaire suggérant un tout (la citation serait un texte métonymique et non un simple fragment détaché).

La forme amébée antithétique et binaire se systématise : *tenera/dura* désignant le paraître et l'être par exemple — non sans quelque allusion contaminante à Thésée (*hic celans dulci crudelia forma* : *Carmen* 64,175).

Comme Narcisse refuse tout amour et toute union, la thématique nuptiale prend son plein sens ; Narcisse ne fera couple qu'avec lui-même. La longue comparaison florale de Catulle (*Vt flos*) motive la citation appliquée à la fleur future que sera Narcisse, si bien qu'Ovide va faire de l'apologue saphique de la fleur cueillie une légende de l'amour impossible : ce qui est premier chez Catulle sera ultime chez Ovide. Le caractère inaccessible de Narcisse va l'amener à cet état second, fragile et accessible : la similitude catullienne est devenue allégorie étiologique. Le nom de Narcisse porte son destin floral, quand la fleur féminine du poème 62 est promise à la mort par la virginité perdue.

Croisement symbolique riche de résonances, devenant le signe au second degré de la nymphe Echo ; Ovide figure un destin dans les mots, dans la mesure où la formule répétitive empruntée à Catulle lecteur de Sappho annonce l'étrange chant amébée auquel se livrent Echo et Narcisse.

En effet, Echo désire Narcisse, mais elle ne l'approche pas ; grâce au procédé ingénieux qui consiste à redire « en soustraction » un membre de phrase, Echo formule un souhait amoureux (« ah ! m'abandonner à toi ! ») à partir du refus radical de Narcisse (« plutôt mourir que de m'abandonner à toi ! »). Comment ne pas apercevoir ici une stylisation du poème 62 de Catulle dans son ensemble, puisque le rejet de Narcisse appelle le désir d'Echo, comme le rejet (inverse) des jeunes filles appelle le désir des jeunes gens ? Mais au lieu d'opposer les propositions, Ovide leur fait subir une ellipse logique qui produit un sens opposé au sens premier. C'est encore la magie des antithèses et des redites : la phrase tronquée renvoyée par Echo désigne l'amour de Narcisse comme un pur paradoxe, une tension permanente du double et du contraire.

Le procédé même de l'imitation inversée illustre une symbolique vertigineuse de l'identité et de l'altérité. Les deux moitiés ne peuvent se compléter ni se rejoindre tant elles sont proches ; Echo est le reflet sonore du moi narcissique, comme Ovide regarde Narcisse dans le miroir lointain de Catulle ; la beauté d'une image double inspire une idée poétique qui mène cette beauté première à sa cristallisation symbolique.

L'allusion, qui pouvait rester énigmatique, éclaire l'intention littéraire : Ovide réinterprète le chant d'hyménée de Catulle (qui lui-même recrée le climat du lyrisme de Sappho) et tisse à partir d'un refrain emblématique une histoire complète.

L'invention ovidienne se nourrit de cette « reconnaissance poétique » sur laquelle s'édifie en résonance un scénario complexe [14].

14. J. Fabre-Serris, *Mythologie et littérature à Rome*, Paris, 1998, p. 117, note ce « démarquage » et fait un lien avec Properce I, 20.

3) Ariane et Didon : le regret de la rencontre.

Notre troisième exemple confronte un des passages où la critique textuelle ne manque jamais de remarquer la « rencontre » de Virgile avec Catulle.

« Heureuse, hélas ! trop heureuse, si seulement les carènes dardaniennes n'avaient jamais touché nos rivages ». Nous sommes au moment des derniers regrets, lorsque Didon va retourner contre elle-même l'arme d'Enée.

Ariane aussi avait voulu effacer le contact fatal de deux terres et de deux peuples : « Jupiter tout puissant, si seulement au tout début les poupes de Cécrops n'avaient pas touché les rivages de Cnossos ! »

La parenté est ici topique plus que lexicale (l'expression *litora tetigissent* reparaît dans le second hémistiche, notons-le, non pas en *iunctura*, mais avec les mêmes places). Thésée le fondateur d'Athènes et Énée le fondateur de Rome, deux marins qui abordent les côtes de Crète et de Libye, abandonnent à leur sort une princesse et une reine séduites qui les ont accueillis, sinon sauvés.

Didon a déjà traversé l'illusion et jette un cri doublé (*felix heu nimium felix* et *moriemur inultae sed moriamur*) qui transcrit l'idée fixe d'une passion. Virgile organise le désordre expressif du langage quand Catulle argumente avec une haine méthodique. Le couple lexical du vers doré qui met en contact (*tetigissent*) les peuples (*Cnosia Cecropiae*) et les objets symboles (*litora puppes*) pour mieux les opposer ne se retrouve guère chez Virgile, où les épithètes et les substantifs se croisent et dérivent (*litora ... Dardaniae ... nostra... carinae*) comme pour conjurer le contact maudit qui a eu lieu. L'imprécation d'Ariane devant le tribunal de Jupiter devient ici une exclamation : non seulement Virgile « spondaïse » [15] davantage, mais il morcelle le discours de Didon en posant les jalons de sa douleur avec les trois césures (*Felix heu* (T) *nimium* (P) *felix* (H)) et laisse en suspens (avec un contre- enjambement) le mot-clé *litora* ; l'hexamètre catullien, quant à lui, offre un sens complet [16]. De même, au très raffiné *tempore primo* où Ariane suggère une origine — non pas seulement le débarquement de Thésée, mais aussi le point de départ que constitue le meurtre d'Androgée —, se substitue un simple *numquam* pathétique à l'initiale.

La réécriture virgilienne simplifie et déplace les effets de parole ; l'éloquence change de nature, s'assouplit, gagne en profondeur. Clore le monologue de Didon en pensant à Catulle permet certes d'installer une connivence d'auteurs, mais aussi de figurer l'intrusion du *pathos* amoureux au cœur de la forme épique. L' « épopée sentimentale » prend ses racines dans la latinité néotérique. Ariane et Didon sont sœurs par-delà Médée — cette Médée ennienne du fameux *Vtinam ne in nemore Pelio securibus...*

L'auditeur se retrouve alors en pays de réminiscence ; Didon jette une ombre sur Ariane et l'héroïne carthaginoise plongée dans l'histoire des

15. Virgile : SDSS / Catulle : DDDS ; Virgile : SDDS / Catulle : DDDS.
16. Épithète complément + épithète sujet / Verbe substantif complément + substantif sujet.

nations achève le destin inachevé d'Ariane sauvée, on l'a vu, grâce à Bacchus.

4) *Inuitus/inuita* : Virgile, Catulle et Callimaque.

Le dernier des quatre exemples voudrait montrer la valeur éminemment symbolique de la réécriture virgilienne. Le fragment textuel qui participe du nouveau texte finalement créé, plus qu'une tesselle ornementale, est une réminiscence qui donne accès fugitivement au monde des idées.

Ainsi l'analogie formulaire du vers 39 du *Carmen* 66 de Catulle et du vers 460 de la catabase virgilienne est souvent relevée — à la suite de Servius.

Inuita o regina tuo de uertice cessi/ inuita,
« C'est malgré moi, ô reine, que j'ai quitté ton front, malgré moi »
Inuitus, regina, tuo de litore cessi,
« C'est malgré moi, reine, que j'ai quitté ton rivage »

L'univers des représentations et le contexte sont tout autres. Ce ne sont plus les mêmes paroles, elles n'ont plus le même sens, et les stratégies narratives qu'elles mettent en place diffèrent. Pourtant c'est bien Callimaque [17] qui relie entre elles ces deux formules d'aveu sincère.

Mais tandis que Catulle transcrit en latin le scénario courtois et les paroles de la boucle de Bérénice, Virgile, lui, les transporte dans un cadre où les personnages et les lieux ont totalement changé. Totalement ?

Disons même symétriquement, puisque la scène céleste est devenue infernale, et que du domaine ouranien on est passé au domaine chthonien. Pas tout à fait, d'ailleurs, puisque le héros troyen jure « par les astres » de sa bonne foi, et que le poète vient juste d'évoquer l'apparition de Didon, telle, nous dit-il, « qu'au début du mois on voit ou l'on a cru voir surgir la lune à travers les nuages » ; l'allusion cosmique fait lien avec le cadre callimachéen. Un axe vertical se dessine qui suggère les antipodes. Virgile prend en quelque sorte le contre pied de Catulle pour faire tenir un discours qui se situe toujours « hors de la sphère du réel » ; il inverse la situation du locuteur et de l'allocutaire, mais sans changer la qualité de cet allocutaire : il s'agit bien d'une reine, qu'elle se nomme Bérénice ou Didon, mais la prosopopée stellaire de la boucle qui soliloque loin de sa chère tête royale devient avec Virgile une parole de vivant qui s'adresse à une morte d'autant plus muette qu'elle est plus proche. La symbolique qui en résulte procède de l'échange des situations et des connotations : la boucle a été sacrifiée par amour et pour protéger un mari parti au combat. Énée, sur les instances de Mercure, a sacrifié l'amour de Didon qui voulait l'épouser en justes noces. La boucle se plaint avec tendresse, Énée plaide son innocence profonde : mais tous deux sont victimes d'une transcendance.

17. Le passage est mutilé, mais on retrouve l'indice du serment callimachéen : « je le jure sur ta tête et sur ta vie », que transcrivent les deux poètes latins (*adiuro ; iuro*).

L'élargissement épique tient de la métamorphose : la boucle douée de parole est maintenant un héros masculin ; la nuque de Bérénice est devenue un rivage marin (au dactyle cinquième, *litore* s'est substitué à *uertice*) ; la mèche coupée métaphorise un voyage, une coupure géographique entre terre et mer. Les amarres des vaisseaux qui retenaient Énée ont été rompues. La séparation dramatisée si complaisamment par la boucle n'est pas funeste sur le plan humain, puisqu'elle doit réunir des époux séparés. En revanche, la séparation a été fatale à la reine de Carthage ; Énée en porte la faute jusque devant l'ombre de Didon face à laquelle il tente de se justifier.

Le jeu lettré élégiaque devient ainsi au vers 455 le lieu pathétique du *dulcis amor*, expression éminemment catullienne.

Si Callimaque est la référence littéraire, alors cette référence peut être remaniée : Virgile ne propose rien moins qu'une relecture humanisante, il résout le maniérisme par la gravité : *paulo maiora canamus*. Le poète, en altérant la citation, concilie les poésies alexandrine, néotérique et classique.

Il suffit de changer une note pour que la mélodie résonne autrement (on pense, par exemple, aux altérations que Richard Strauss, dans sa dernière œuvre orchestrale, *Metamorphosen*, fait subir à la marche funèbre de la Symphonie héroïque de Beethoven, écrivant sur la partition autographe : *in memoriam*).

5) Quelques commentaires sur la mémoire des poètes :

Ces quelques exemples ne sont qu'une goutte d'eau dans la vaste création poétique ; cependant ils permettent d'appréhender une nouvelle fois le phénomène de l'emprunt poétique.

a) La filiation générique et la parenté étrange :

Il n'est pas inintéressant de constater que la création poétique est une création « continue » où la différence singulière du style est tempérée par la « répétition » appropriée de « passages en croisement » reconnaissables.

En effet, la poésie latine interprète la poésie grecque et tisse une filiation choisie d'analogies que l'on appelle improprement « traductions ». Virgile retrouve Théocrite dans les *Bucoliques*, Homère et Apollonios de Rhodes [18] dans l'*Enéide* ; mais aussi Ennius. Une fois établi le succès d'une formulation, une fois trouvée la *iunctura* ou la clausule — le lien unique des mots en place harmonieuse, mais aussi le lien d'une réécriture en écho — une filiation s'opère depuis le texte source grec en passant par sa transcription latine pour aboutir à la citation de cette transcription : on l'a vu avec Callimaque traduit par Catulle et récrit par Virgile. L'emprunt, cité tel quel (assez rarement) ou modulé, désigne une communauté culturelle de goûts que retrouve et redit la mémoire. Cette transmission consciente et

18. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils*, Göttingen, 1964. D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the « Argonautica » of Apollonius Rhodius*, Leeds, 2001.

voulue (mais jusqu'où ? toute bribe et tout mot, toute similitude ne sont pas obligatoirement des emprunts) opère une transformation dont une image du poète Philippe Jaccottet donne l'idée : « L'esprit des augures (...) pourrait persister en ce lieu, comme le sourire d'un ancêtre sur le visage d'un lointain descendant. » [19]

En effet, le lieu poétique est un lieu de reconnaissance qui propose un sens en cours d'élaboration, ni tout à fait même ni tout à fait autre. La proximité du climat poétique où baignent Didon et Ariane relève d'une intuition autant que d'une suggestion ; il en résulte un sentiment de « déjà vu » qui ne correspond pas seulement à une réitération topique, mais à une impression relevant de la réminiscence par surimpression. À tel moment de l'œuvre réceptrice, nous sommes invités, les déclencheurs de notre mémoire associative étant stimulés, à rapprocher deux manières de dire qui semblent vouloir se retrouver. C'est par la dissemblance préalable des deux œuvres qu'arrive de façon préparée ou soudaine le sentiment de coïncidence qui nous saisit.

Rien n'est moins gratuit ni moins fortuit que cette « translation de mémoire » d'un texte à un autre par l'intermédiaire d'un signe de reconnaissance qui est le fragment précieux d'identité dynamique. Car ce passage précisément est un langage qui avec les mêmes mots placés de façon identique ou approchée fera jouer en complémentarité des œuvres différentes.

La filiation ressentie instaure une relation réciproque des œuvres à la fois forte et ambiguë. Forte, parce qu'elle établit des « points d'attache » qui ne peuvent passer inaperçus (la poésie d'un Martial, par exemple, recherche la compagnie incessante — à moins qu'il ne soit poursuivi par eux ! — de Catulle et d'Horace). Ambiguë, dans la mesure où le pigment d'emprunt colore l'œuvre nouvelle aussi bien qu'il ravive tel coloris de l'œuvre ancienne. La citation approchée est en quelque sorte une connotation des œuvres en contexte ; elle propose à un public averti une « lecture enharmonique » [20] qui offre une perspective nouvelle sur chacune d'elles. Jeu vertigineux dans la mesure où les échos du *poeta doctus* sont multiples et variés.

L'artiste « adoptant » relit et altère le « modèle » sous-jacent ; la dénotation du sens devient alors connotation réversible des écritures. Il n'y a pas d'innocence poétique, seulement une vitalité analogique de croisements et de retours incessants vers l'autre : *Alter ab illo*, comme on sait (*Buc.*V, v. 48-49).

L'esthétique de la réminiscence diffuse implique certainement une parenté, ou même une amitié des poésies. Que l'on songe au principe anthologique de Méléagre où une épigramme érotique, sympotique ou votive reprend ou annonce un *topos*, une formule, et même un vers entier. Circularité de la couronne, circulation poétique au sein des œuvres brèves.

19. « Prose au serpent », dans *Paysage avec figures absentes*, Paris, 1976, p. 99.

20. Deux notes de même hauteur mais nommées différemment (do dièse et ré bémol) sont dites enharmoniques, et la *modulation par enharmonie* permet d'utiliser la note pivot « afin de moduler dans une tonalité éloignée » (Cl. Abromont, *La Théorie de la Musique*, Paris, 2004, p. 537).

Ce principe de dissémination gouverne à plus grande échelle une écriture poétique faite de cumuls et de renouvellements.

Pour devenir le convive du grand festin poétique et l'apprécier pleinement, il faut totaliser les lectures, sous peine de manquer l'échange, d'isoler le poète et de l'exclure du banquet d'analogies où il voulait prendre place. Établir la parenté (même fugace) des poètes, c'est retrouver la poésie au-delà des genres, et permettre le jeu d'un art allusif essentiel à la sensibilité compréhensive.

Avec un auteur comme Ovide, il est vrai, on assiste à un phénomène d'appropriation dévorante qui relève peut-être du complexe d'Érysichton, puisque, à côté de l'intertexte, une autoréférence se met en place, comme si le poète devenait à lui seul une famille aux mille visages reconnaissables. Cette « intégration » du modèle virgilien et d'autres poètes vise l'un à travers le multiple, comme si elle voulait constituer une mémoire des mémoires.

b) Faire revivre : poeta rediuiuus *:*

Or cette mémoire n'est pas figée, mais en mouvement ; le texte que l'on croyait définitif et parfait (au sens d'achevé) dans sa masse cohérente et unifiée retrouve une certaine mobilité et pour tout dire une certaine vie en participant une nouvelle fois (passagèrement) à la dynamique de création d'un autre texte. Doit-on parler de fragment, d'écho, de greffe, d'embryon ?

Le phénomène de l'intertexte joue ici un rôle particulier : lorsque Ovide reprend dans les *Fastes* l'épisode d'Ariane abandonnée, telle formule catullienne en écho, il induit une continuité forte du comportement, des paroles et de la psychologie du personnage. Ariane a poursuivi en secret sa vie commune avec Bacchus, et la blessure infligée par Thésée — le Thésée catullien — se réveille avec la trahison du Bacchus ovidien. Le choix d'Ovide engage une identité de mots, d'attitudes reconnaissables par référence au « modèle » catullien — le seul possible ?

Mais cette identité est trompeuse, car elle couvre un nouveau langage, un nouvel esprit : Ariane a changé parce que le temps modifie les êtres ; elle est toujours vivante, mais elle reste liée topiquement au *perfidus amor*. Topique exclusive dont la dixième des *Héroïdes* donne une version modifiée qui tout de même paraphrase Catulle. Le Véronais a rempli l'espace poétique de la présence forte d'Ariane, et Ovide joue elliptiquement sur ce préalable : il tisse le bord de la tapisserie et l'agrémente, car son centre est largement occupé. Ovide oriente son lecteur vers une autre Ariane, plus consciente que jamais de ses tragédies sentimentales. Le personnage subit des retouches, les lamentations égocentrées prennent une allure étudiée. Le pathétique de Catulle a-t-il semblé excessif à Ovide ? Alors il ouvre un dialogue avec son modèle obligé pour proposer une autre manière de présenter le personnage : de la déclamation rhétorique d'Euripide à la manière distanciée de Callimaque, Ariane convertit sa douleur. Mais jamais sa double nature de femme passionnée et de coquette sublime ne pourra constituer autre chose qu'un diptyque en unité.

c) L'intertexte symbolique :

On voit assez bien que le diptyque mène au symbole, à ce lien au-delà du signifié qui ajuste et apparie des poèmes de manière indissoluble. On pourrait parler de fécondation d'un imaginaire par un autre, qui permettrait à chacun des deux textes d'excéder son contexte et d'élargir son sens par coïncidence.

Quand Virgile et Ovide s'approprient un peu telle expression d'auteur — ici, venant de Catulle — on peut se demander si les mots et la phrase empruntés sont *à l'origine* d'une idée poétique nouvelle ou s'ils sont là pour « faire joli » (fonction esthétique) et transmettre une topique formulaire d'auteur à auteur (fonction éthique).

L'exemple de Narcisse montre bien comment la phrase refrain de la défloration nuptiale (telle que Catulle la retranscrit peut-être d'un florilège saphique) est source féconde d'idées pour l'imaginaire ovidien. Ovide fait preuve d'*ingenium* lorsqu'il transfère la ritournelle lyrique amébée dans une légende nouvelle et *a priori* étrangère au dessein de Catulle. Ce « détournement de sens » est une *inuentio*, dans la mesure où le nouveau poète joue avec la première intention de son ou de ses prédécesseurs pour la charger d'intentions nouvelles et la faire revivre autrement. Un public lettré peut saisir l'allusion et opérer un jeu mental de superposition des *loci* en admirant l'habileté d'Ovide. La fin du récit de Narcisse fait apparaître magiquement la citation comme une prémonition de l'amour impossible : or la fleur morte de Sappho et de Catulle sera fleur vivante née de la mort d'un éphèbe.

On perçoit mieux ce qu'implique l'art des métamorphoses, poétique en acte d'une lecture détournée, *clinamen* vivifiant des récits possibles où l'ingrédient poétique exogène engendre et favorise l'éclosion d'un imaginaire complexe. Ovide ne récrit pas Catulle, il le recompose au-delà des mots, pour faire d'une belle image et d'un parfum d'archaïsme une légende de l'aporie esthétique et érotique.

Quant à Virgile, qui reformule deux vers des poèmes 64 et 66 dans ses chants IV et VI, il unifie deux *topoi* contraires (le *topos* du premier contact des amants et celui du départ de l'aimé) autour d'une passion où Didon et Énée tour à tour (mais à distance) prennent la parole pour dire le regret. Ce faisant, il hausse la traduction de Callimaque vers le pathétique d'Ariane — qu'il retrouve et amplifie. Il établit une parenté entre deux poèmes aux tonalités et aux intentions fort distinctes pour désigner *sa* lecture de Catulle, une lecture éclectique où s'affirme en définitive une gravité latente, le sens de la formule émouvante.

Virgile fait alliance avec Catulle et le prolonge, le consacre sous l'emblème du *magnus amor*.

Comment ne pas voir ce lien symbolique de poète à poète ? La greffe permet à l'arbre greffé de produire de nouveaux fruits, de déployer une autre résistance. Virgile magnifie Catulle parce qu'il a pressenti en lui la profondeur et le souci rhétorique de la beauté souffrante. On sait que ce goût catullien de Virgile ne date pas de l'*Énéide* et que dès ses débuts il l'a

pastiché. Ce qui est remarquable, c'est la fidélité de Virgile à Catulle, comme s'il faisait partie de son paysage intime, ne pouvant s'empêcher de mêler quelques échos choisis à sa propre voix. Du même coup, Virgile augmente Catulle, il le fait (avec bien d'autres auteurs) participer à son œuvre, assurant un relais, assumant même une mémoire nostalgique de la poésie néotérique, des premiers pas vers l'exigence artistique.

L'intertexte, entre autres choses nombreuses et subtiles, signale l'alliance des poésies, qui permet de transformer et de pérenniser une image, une idée, de jeter sur elles un éclairage nouveau, tout en propulsant par filiation dynamique une création originale : cette « dynamique d'appropriation » fait de l'œuvre poétique, selon l'expression de Jacqueline Dangel, la « projection subjective d'un monde singulier et (l') alchimie d'un sens caché » [21]. Elle en fait également un alliage précieux et consolidé, comme si les formules et les trouvailles idéales qu'elles constituent devaient se réincarner dans la bouche vivante d'un autre : vaste polyphonie dominée qui parvient à l' écriture d'auteur en passant par des réminiscences et des adoptions moins inconscientes qu'on ne peut le penser. Ce n'est rien moins qu'un hommage à une création achevée par une création en acte.

Nous sommes conscient de n'avoir fait qu'une lecture lente de faits évanescents, et que le temps d'un soupir l'hexamètre est passé [22]. Mais une telle lecture permet de mesurer le moment de la connivence.

On sait la diversité et le grand nombre des « échos » littéraires topiques et formulaires chez Ovide et Virgile : deux poètes augustéens, constituant leur bibliothèque idéale, retrouvent ici un poète républicain. Ils l'accueillent, lui qui déjà adapte en latin Sappho et Callimaque ; ils scellent avec lui un pacte symbolique : le fragment fait œuvre dans l'œuvre nouvelle, comme une idée retrouvée.

La *memoria uerborum* dépasse l'imitation littérale, les notes érudites insinuées dans le cours du texte, un centon aux coutures visibles. Elle suscite le dialogue permanent de l'Ancien et du Nouveau, elle nous permet d'écouter et de lire autrement la poésie antique.

On objectera peut-être : « Et si les emprunts n'étaient pas décelés ? cela ôterait-il quelque chose à l'art de tous ces poètes ? » Probablement pas. Mais comment ne pas admirer cette « poétique des concordances » où la mémoire reconnaissante capte une signification élargie, un supplément d'art ?

21. J. Dangel, *Écritures métriques et métamorphoses poétiques*, dans *Estudios de métrica latina*, J. Luque Moreno, P.R. Diaz ed., Granada, 1999, p. 257-280.

22. M. Stéphane Itic, lors d'un séminaire dirigé par J. Dangel (Univ. de Paris IV-Sorbonne, 2003-2004), avait observé à juste titre l'extrême fluidité orale du poème, susceptible d'obérer ou de minorer l'effet de mémoire poétique (allusion, fragment, citation).

ANNEXE

Exemple 1 : **les plaintes d'Ariane**

Carmen 64.132-133, 143-144, 193-197.

« Sicine me patriis auectam, ***perfide***, ab aris
perfide, deserto liquisti in litore, ***Theseu*** ?
- -
Nunc iam ***nulla uiro*** iuranti ***femina credat***,
nulla uiri speret sermones esse fideles ¡
- -
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons exspirantis praeportat pectoris iras,
huc huc aduentate, ***meas audite querellas***,
quas ego, uae misera, extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti caeca furore. »

Ovide, *Fastes* III.469-476.

Flebat amans coniunx, spatiataque litore curuo
edidit incultis talia uerba comis :
« en *iterum*, fluctus, similes ***audite querellas***.
En *iterum* lacrimas accipe, harena, ***meas***.
Dicebam, memini, « periure et ***perfide Theseu*** ! »
Ille abiit, eadem crimina Bacchus habet.
Nunc quoque « ***nulla uiro*** » clamabo « ***femina credat*** » :
nomine mutato causa relata mea est.

Exemple 2 : Le chant d'hyménée ...

Carmen 62.39-47.

Vt flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuolsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber ;
multi illum pueri, **multae** optauere **puellae** :
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, **nullae** optauere **puellae** :
sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est ;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet, **nec** cara puellis.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades Hymenaee !

... et Narcisse

Métamorphoses III.353-358

Multi illum iuuenes, **multae** cupiere **puellae** ;
sed fuit in tenera tam dura superbia forma,
nulli illum iuuenes, **nullae** tetigere **puellae**.
adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos
uocalis nymphe, quae **nec** reticere loquenti
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.

Exemple 3 : Ariane et Thésée

Carmen 64.171-176

« Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo
Gnosia *Cecropiae* **tetigissent** ***litora*** *puppes*,
indomito nec dira ferens stipendia tauro
perfidus in Cretam religasset nauita funem,
nec malus hic celans dulci crudelia forma
consilia in nostris requiesset sedibus hospes ! »

Didon et Énée

Virgile, *Énéide* IV.657-660.

« Felix, heu nimium felix, si ***litora*** tantum
numquam *Dardaniae* **tetigissent** ***nostra*** *carinae*. »
dixit, et os impressa toro « moriemur inultae,
sed moriamur » ait. « sic, sic iuuat ire sub umbras.
hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis. »

Exemple 4 : La boucle de Bérénice...

Carmen 66.39-42

« **Inuita**, o **regina**, **tuo de** uertice **cessi**,
inuita : ad***iuro*** teque tuumque caput,
digna ferat quod ***si quis*** inaniter adiurarit :
sed qui se ***ferro*** postulet esse parem ? »

... et Énée aux Enfers

Énéide VI.456-460

« Infelix Dido, uerus mihi nuntius ergo
uenerat exstinctam ***ferro*** que extrema secutam ?
funeris heu tibi causa fui ? per sidera ***iuro***,
per superos et ***si qua*** fides tellure sub ima est,
inuitus, **regina**, **tuo de** litore **cessi**. »

N.B. : les éléments concordants sont notés en caractères gras.