



HAL
open science

Le paysage marin des Héroïdes

Isabelle Jouteur

► **To cite this version:**

Isabelle Jouteur. Le paysage marin des Héroïdes. Hélène Casanova-Robin. *Amor scribendi : Lectures des Héroïdes d'Ovide*, Jérôme Millon, p 93-120, 2007. halshs-02315539

HAL Id: halshs-02315539

<https://shs.hal.science/halshs-02315539>

Submitted on 10 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le paysage marin des Héroïdes

Isabelle Jouteur

► **To cite this version:**

Isabelle Jouteur. Le paysage marin des Héroïdes: Amor scribendi. Hélène Casanova-Robin. Lectures des Héroïdes d'Ovide, Jérôme Millon, p 93-120, 2007. halshs-02315539

HAL Id: halshs-02315539

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02315539>

Submitted on 14 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le paysage marin des *Héroïdes*.

Isabelle Jouteur

(« Et la mer et l'amour ont la mer pour partage
et la mer est amère et l'amour est amer » P. de Marbeuf)

Toutes les lettres des *Héroïdes*, sauf quatre (lettre IX, XI, XX et XXI), réservent une place privilégiée au paysage marin. Il est vrai que les épistolières, qui pleurent le départ de leur amant et qui sont toutes des filles de la Méditerranée, sont autant d'Ariane en puissance, condamnées à déverser leur chagrin le long d'un littoral déserté. Le paysage, aux antipodes des délices d'un espace champêtre, figure le *locus inamoenus* d'une idylle brisée. La présence lancinante du décor marin joue donc moins le rôle d'une « mer d'opérette » comme la qualifiait E. De Saint Denis¹, il y a un siècle, critiquant le formalisme des représentations, que celui d'un interlocuteur cruel, qui a favorisé la séparation d'avec le bien-aimé et qui reçoit la *querela* de l'amante déçue et trahie. Si la confiance devant les vagues avait été traitée dans l'épopée avec les supplications d'Achille à sa mère, au bord de la mer écumante (Il. I, 348-50), ou dans la tragédie avec celles d'Ajax chez Sophocle, c'est la poésie lyrique avec les lamentations d'Ariane chez Catulle qui constitue la référence majeure des *Héroïdes*².

Cependant, le cadre des lamentations féminines est désormais celui de l'écriture épistolaire et non plus celui du poème descriptif, comme dans le *carmen* catullien où la dérélition de l'héroïne devant les flots apparaissait comme l'expansion d'un motif tissé sur le voile offert aux mariés. Le genre épistolaire, en tant qu'écriture de l'intime, centrée sur la sphère intérieure, devrait a priori mal s'accommoder de descriptions de la nature; or les renvois insistants à l'élément marin nous invitent à nous pencher sur cette présence étonnante du monde extérieur et à nous interroger sur sa fonction exacte.

Nous nous attacherons dans un premier temps à parcourir ces tableaux pour en décrire les composantes essentielles. La stylisation à l'oeuvre traduit la cohérence symbolique de paysages qui reflètent l'état d'âme des épistolières. Ces paysages mentaux se présentent donc comme autant de discours cryptés sur la réclusion affective, la passion, ou la tentation du suicide qui habitent les différentes protagonistes. Nous verrons enfin comment les trois scenarii principaux, l'attente devant la rive, le plongeon du haut de la falaise et la navigation dans le détroit, se parent d'une valeur réflexive en renvoyant tant au discours explicite tenu sur la passion qu'à la spécificité générique du recueil.

I. Un paysage stylisé:

1) les grands traits du décor

Le décor des *Héroïdes* se résume à quelques éléments fonctionnels qui participent d'une unique scène qui se rejoue d'une lettre à l'autre: le départ, l'arrivée ou le retour du bateau qui transporte l'amant. La rive sur laquelle l'héroïne est postée comme une sentinelle, un môle duquel elle peut observer la mer, le vent qui gonfle les voiles, ici ou là, une tour ou une falaise, telles sont les maigres composantes d'un paysage stylisé à l'extrême. Le paysage est celui de l'adieu, de l'attente, ou de l'abandon, selon la typologie de L. Landolfi³.

Pour donner un exemple de cette stylisation, Hypsipyle monte sur une tour pour suivre du regard le départ de l'Argo (VI, 65-76): le bateau qui fuse (*uolat, propulsae*), le vent qui tient les voiles, la tour qui regarde de tous côtés (*turris circumspicit*), ces trois éléments, personnifiés et sujets grammaticaux, semblent participer à l'arrachement de Jason du sein de son amante. L'allitération en -u du vers 66 (*illa uolat; uentus concaua uela tenet*⁴) mime le souffle du vent, et la mention presque surréaliste de l'envol du bateau (*illa uolat*) prouve que la description, empreinte de subjectivité, ne prétend pas à la restitution objective des faits mais se soumet à la puissance émotive du souvenir. L'héroïne, qui oriente l'axe focal, perd

¹ *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Lyon, 1935, p 342.

² On peut ajouter aussi Polyphème dans l'idylle XI de Théocrite (XI,17-18).

³ « Fondali del pathos elegiaco , natura e lamento nelle Heroides », R.C.C.M. 2000, 42 (2), p 191-214.

⁴ « Elle vole ; le vent maintient ses voiles gonflées ». (Les traductions citées sont celles de la C.U.F, 1989, M. Prévost, dernier tirage revu par D. Porte)

d'ailleurs ses moyens, ce qu'indique l'emploi du passif *feror*, elle se liquéfie en versant les larmes du cœur face à l'immensité des eaux, et par un effet extraordinaire de la passion, alors que son regard est brouillé par les larmes, elle voit plus loin que d'habitude: *longius adsueto lumina nostra uident* (v.72). Ovide repousse les limites du réel en organisant le paysage autour de la passion vécue par l'héroïne et par laquelle elle se dépasse: si Jason regarde la terre (le texte ne précise pas laquelle: probablement le littoral où est restée Hypsipyle), elle regarde les eaux qui l'entourent de tous côtés, dans une ouverture qui s'apparente au vide (v.69 *in latus omne patens turris*). Le trop plein d'amour (*abundat amor* v.76) contraste avec le caractère minimaliste de la description, centrée sur la fuite de l'amant et la béance des flots.

2) le principe analogique

Si les détails particularisants sont rares⁵, le lecteur au contraire ne peut que constater la similitude des représentations, ce que L. Landolfi⁶ appelle « un montage fixe » avec des variantes minimales. Visiblement, le poète n'a pas voulu traquer l'exotisme ou le détail concret⁷, mais créer un standard, fondé sur le retour du même. Les ressemblances flagrantes entre les lettres construisent comme un jeu combinatoire, où la subtilité des variantes met en relief la répétition comme instance fondamentale du discours. Ainsi la tour d'Hypsipyle (VI,69 *turris circumspicit undas*) regarde les ondes comme le môle d'Oenone (*aspicit immensum moles natiua profundum*⁸ V,61), et comme toutes les héroïnes dont le regard est tendu vers un horizon trop ouvert, vers des voiles en partance ou en retour :

Ut te non poteram, poteram tua uela uidere, / Vela diu uultus detinere meos

« Alors que je ne pouvais plus te voir, je pouvais voir tes voiles ; tes voiles ont longtemps retenu mes regards. » (Laodamie : XIII, 19-20)

uidi praecipiti carbasa tenta Noto.

« J'ai vu tes voiles tendues par l'impétueux Notus » (Ariane X, 30)

Le scénario de l'abandon ressemble à celui de l'attente comme à celui du retour, avec un primat criant accordé à la mémoire visuelle. Et s'il paraît logique que le souvenir s'organise autour des images retenues par le regard focalisateur, on notera en revanche l'effet d'assimilation des objets, môle, tours, aux héroïnes dont ils prennent la posture, dans une participation empathique à leur affect.

Les très nombreuses variantes autour du vent témoignent encore de cette loi de la répétition, et il n'est d'ailleurs pas anodin qu'Ovide accorde cette importance à l'un des éléments les plus impalpables du paysage: Phyllis suppose que d'orageux autans bloquent le retour de Démophon :

II,11-12 : *saepe putauit / alba procellosos uela referre notos*

« Souvent j'ai pensé que les orageux autans refoulaient tes voiles blanches ».

Oenone évoque avec nostalgie l'époque où Pâris invoquait le prétexte fallacieux du mauvais temps pour rester auprès d'elle (V,49 : *cum te uento quererere teneri*⁹), puis le moment effectif du départ, avec une brise légère (53 *aura leuis*) qui, à l'inverse de ces *propemptika* où elle augure d'un bon voyage, coïncide désormais ironiquement avec la réalité de la séparation ; la nymphe de l'Ida rappelle enfin la brise rapide (*cita aura* 67) qui accompagnait le retour du bateau et qui aurait dû permettre les retrouvailles avec Pâris sans la présence d'Hélène. Didon demande à Enée d'attendre le moment où la brise sera favorable (VII, 171 *cum dabit aura uiam, praebebis carbasa uiam*¹⁰). Laodamie ouvre sa lettre sur un long

⁵ Voir par exemple les buissons épineux sur la rive arpentée par Phyllis (avec un doute sur l'établissement du texte, la leçon *fruticosa* n'étant pas admise dans toutes les éditions), ou la lune éclairant l'île gelée où se réveille Ariane.

⁶ Art.cit. p 192

⁷ D'où l'agacement de E. De Saint Denis qui le comparait à Hugo ou à Chateaubriand, pour la prétendue faiblesse de ses évocations.

⁸ « Un môle naturel fait face à l'immensité de l'abîme ».

⁹ « quand tu te plaignais d'être retenu par le vent ».

¹⁰ « quand la brise te donnera le passage, tu livreras tes voiles au vent ».

développement consacré au vent qui a favorisé le départ et qui retarde maintenant le retour de son mari, dans une insistance qui révèle un jeu auctorial avec l'ascendance éolienne de Protésilas par son aïeul Phylakos. Le vent qui accélère ou retarde la séparation, le vent gémissant devient métaphoriquement le vent des paroles envolées, des serments trahis, comme dans la formule de Phyllis, où le zeugma qui lie en une chaîne d'équivalences le vent, les paroles, les voiles, vient se renforcer d'allitérations expressives :

II, 25-26, *uentis et uerba et uela dedisti : / uela queror reditu, uerba carere fide.*

« tu as livré aux vents tes paroles et tes voiles ; je me plains que le retour manque aux voiles et la fidélité aux paroles ».

Didon, qui n'est pas encore abandonnée, en appelle à la conscience d'Enée dans un vers très proche de celui de Phyllis : *idem uenti uela fidemque ferent ?*¹¹ VII, 10. Et Hypsipyle déclare qu'une lettre peut s'écrire même en l'absence de vents favorables. Ovide s'engage donc dans une esthétique de la variation subtile au sein de la répétition.

Sur le plan stylistique, la parenté formelle des lettres érige la figure de l'anaphore en principe macrostructurant du recueil. Les mots se répondent et s'entrecroisent pour ressasser un signifié identique ou proche: la mention de l'onde qui reçoit la flotte de Pâris (V,42 *caerula ceratas accipit unda rates*¹²) fait écho à la fois à cet autre vers d'Oenone qui reprend la même clause (V,90 *aduehit unda rates*), et aux mots d'Hypsipyle décrivant le départ de la flotte de Jason (*caerula propulsae subducitur unda carinae*¹³ VI,67). Des développements parallèles pourraient être multipliés pour les autres aspects du décor, la mer comme lieu d'un possible naufrage, l'entrée du vaisseau dans le port, l'envie des héroïnes de se jeter à l'eau etc.

On retiendra que les différences entre les îles sont gommées au profit d'une esthétique de l'uniformisation qui insiste sur l'équivalence: Délos, Lemnos, Naxos, Sestos, Ithaque, les bords de Thrace, le rivage troyen, Lesbos apparaissent identiques et permutable. Car les contours sont vagues, les lignes imprécises, et le ressassement des épistolières, qui, toutes, se limitent aux mêmes aperçus, explique les reproches de monotonie que n'a pas manqué de produire la critique, E. De Saint Denis fustigeant l'artifice des représentations, ou L. Landolfi avouant que « la veine paysagiste finit par s'épuiser dans l'ingéniosité du jeu combinatoire »¹⁴.

3) la constitution d'un discours codé

Or, ce principe analogique permet l'élaboration d'un système cohérent, où chaque élément prend une signification dans l'économie de l'ensemble, « une cosmologie métaphorique », selon les termes de J. Gaillard, « que la rhétorique avait longuement explorée, mais que les *Héroïdes* ressuscitent en imaginaire systématique »¹⁵. Quelles sont les clés de ce code ? La terre représente le lieu « où se joue l'ardeur précaire du plaisir », le vent qui favorise la fuite de l'amant est celui des serments envolés, l'onde, qui sépare les couples et se lie obsessionnellement au départ de l'amant, figure l'insatisfaction du désir; le port « (qui dans la comédie accueille successivement les opposants et les reconnaissances salutaires) configure ici la réversibilité fatale des élans », les amarres qui retiennent le bateau se délient en même temps que le lien sentimental (Hypsipyle, Oenone, Phyllis). Et l'eau salée reçoit les larmes de l'amante abandonnée (Oenone, Phyllis, Hypsipyle). La pauvreté du lexique, la préférence accordée aux formes simples (verbes sans préverbes, vocabulaire fluide, familier, comme les expressions *dare uela, terras tangere, portus intrare*) participent à l'élaboration d'un paysage diaphane, impalpable, transparent comme l'imaginaire, un paysage irréel de métaphores et d'allégories, support métonymique à l'expression du désir : le paysage existe moins pour lui-même que comme faire valoir de l'absence de l'être aimé. Aussi l'amant

¹¹ « les mêmes vents emporteront voiles et serments ? ».

¹² « l'onde céruléenne reçoit tes vaisseaux enduits de cire ».

¹³ « l'onde azurée se dérobe sous la carène qui fuit » (trad.T. Baudement, folio classique, Gallimard, 1999).

¹⁴ art. cit., p 213

¹⁵ « L'imaginaire ludique ovidien dans les *Héroïdes* », *Les imaginaires des Latins*, Actes du colloque de Perpignan, nov 1991, P.U.Perpignan, 1995, p 109

est-il fréquemment comparé à ce vent ou à ces voiles qui l'ont emporté, tel Jason « plus inconstant que la brise printanière » (VI, 109), ou Protésilas qui s'assimile peu à peu à la voile que Laodamie peut encore percevoir (XIII, 9).

Cette stylisation extrême des paysages traduit moins une incapacité à décrire, une faiblesse de talent, qu'elle ne répond plus probablement à une intentionalité de la part d'Ovide : la réduction de l'espace extérieur à des notations minimalistes met en relief la douleur de l'héroïne au premier plan, tandis que l'usage systématique de l'anaphore contribue à donner une forme universelle à la lamentation féminine : ces femmes mythiques ne vivent-elles pas la même aventure ? La dominante insulaire remarquable aligne enfin ces paysages sur le modèle paradigmatique catullien de l'abandon.

II. Un paysage mental

Les frontières tendent donc à s'estomper entre l'intérieur et l'extérieur, et dans cette poésie de la contiguité, l'héroïne projette l'intimité de ses états d'âme sur un cadre qui devient le confident de ses pensées. Par les effets de cette porosité ambiante, le paysage a donc beaucoup à nous apprendre sur la psyché de l'épistolière. De fait, il s'adapte à la personnalité de celle qui l'évoque: Pénélope, furieuse à l'encontre de la guerre déraisonnable qui lui a ravi son mari, qualifie la mer de « flots furieux » (I,6 *insanis aquis*), Oenone, jalouse d'Hélène, déclare haïr les « mers faciles » (V, 77-78 *aperta aequora*) ; Médée y projette la violence de ses pensées en évoquant les monstres marins Charybde et Scylla, dont elle regrette, dans un fantasme d'autodestruction, qu'ils n'aient pas dévoré le couple qu'elle formait avec Jason. Outre les allusions ponctuelles comme celles-ci, les trois exemples qui suivent illustreront la portée symbolique de cette symbiose entre le personnage et son cadre.

1) Ariane: l'île comme métaphore d'une réclusion sociale et affective

L'abandon d'Ariane à Naxos est renforcé par la participation symbolique d'un espace géographique spécifique dont Silvia Romani¹⁶ a observé récemment qu'il constituait un invariant dans les diverses traditions mythiques relatives au sort de la fille de Minos: parmi les cinq versions de la mort d'Ariane citées par Plutarque¹⁷, toutes se situent en effet dans un cadre insulaire, Chypre, la Crète, ou Naxos, sur laquelle s'arrête le couple et que Catulle désigne du nom symbolique de Dia, car elle devient, après la fuite de Thésée, le lieu de toutes les ruptures¹⁸. Dans l'héroïde X, Ovide participe activement à l'élaboration de ce mythe insulaire en insistant sur l'isolement de la jeune fille dans un *locus horridus* étranger à toute vie humaine, dans un paysage hivernal où la terre ceinte d'eaux n'offre aucune possibilité de fuite (X, 59-62). Le givre qui tapisse le sol¹⁹ entre en résonance avec le cœur de l'héroïne, plus froid que la glace²⁰. La négation omniprésente semble constitutive du lieu:

non hominum uideo, non ego facta boum,(...) nauita nusquam,(...) nulla puppis X, 60-62.

« je n'aperçois le travail ni des hommes ni des bœufs (...) point de nautonnier (...) nul vaisseau ».

¹⁶ “Donne abbandonate sulla riva del mare. Arianna, figura del lamento”, *Acme* 1999, 53 (3), p109-127. L'analyse qui suit est largement tributaire de cet article.

¹⁷ Thes.19,10: elle devient dame de Crète après la mort de son frère et de son père et pactise avec Thésée, ou va à Naxos et devient l'épouse d'Enaro, prêtre de Dionysos, ou meurt à Chypre en tentant de rejoindre Thésée à Athènes, ou épouse Dionysos et engendre Stafilo ou se rend à Naxos et y meurt.

¹⁸ J. Dangel, “Catulle, carmen LXIV, mythe amour et art poétique”, *Hommages à Carl Deroux, I*, vol 266, 2002, p 130.

¹⁹ D. Millet-Gérard, *Le cœur et le cri, variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Honoré Champion, 2004, p 219 et 225: la mention du givre absent chez Catulle incite D. Millet-Gérard à voir dans ce paysage une scène hivernale, ou printanière, pour être compatible avec le feuillage abritant les oiseaux. Nous pouvons aussi supposer qu'il s'agit moins d'un “superbe nocturne marin” que d'une scène matinale, où la lune s'étire encore dans le ciel, pendant que la rosée n'a pas eu le temps de fondre...

²⁰ L. Landolfi, parle pour toutes les héroïnes d' « una forte corrispondenza del paesaggio con lo stato d'animo delle eroine », p 192

Le paysage domine la scène tout autant que l'esprit de l'héroïne qui se tourne vers cet unique interlocuteur, la mer désolée, les rochers creux, "une Naxos gelée, reflet du froid mortel de son âme d'abandonnée"²¹. Le vide affectif auquel est confronté la jeune femme n'a d'égal que la solitude du rivage:

X,17-18: *specto siquid nisi litora cernam; / quod uideant oculi, nil nisi litus habent.*

« Je regarde si je découvre autre chose que le rivage ; mes yeux n'ont rien à voir que le rivage ».

Par l'effet d'une loi de sympathie, les rochers répondent à ses cris lorsqu'elle appelle Thésée et cet écho inscrit ses plaintes dans la lignée d'un amour malheureux comme celui d'Orphée, ou d'Echo²² déjà pressenti avec le chant auroral des oiseaux²³. La porosité qui caractérise les rapports entre l'épistolière et son environnement induit la description versatile d'un lieu tantôt complice, souhaitant la secourir, tantôt cruel (X, 29) quand les vents projettent en avant la voile qui s'éloigne. Le monticule qu'elle gravit pour porter au loin ses regards s'avère par isotopie rongé à sa base par l'eau, doté de rares arbustes, deux images qui insistent sur le dénuement et l'usure : D. Millet-Gérard insiste sur la violence commune entre le comportement saccadé de la jeune femme et l'âpreté du paysage²⁴. Pour L. Landolfi, le profil sauvage de Naxos, avec l'intrusion de cette montagne d'arbustes ras, prépare l'image de pétrification de l'héroïne, qui, assise sur une pierre, se minéralise à son tour. Le malaise de la jeune femme ôte peu à peu toute couleur réaliste à un paysage qui, gagné par les angoisses mortifères de la focalisation, se peuple d'animaux aussi fantastiques qu'improbables, tigres, phoques, lions, loups, où la crainte de devenir la proie des bêtes sauvages, telle que la formulait déjà l'Ariane catullienne (qui évoquait les oiseaux et le terme générique de *ferae* LXV,152-3) transforme en réalité horrifique, par l'énumération d'un bestiaire inadapté au climat méditerranéen, ce qui a la consistance nouvelle d'un songe (X, 83-88).

L'île fonctionne donc en tant que métaphore d'un isolement mental²⁵. L'accumulation des tournures interrogatives (X, 59; 64) montre à quel point l'île est devenue une prison d'où Ariane ne peut s'échapper, non seulement parce que la terre, entourée d'eau, rend tout départ difficile, mais surtout, comme l'indique l'héroïne, parce que le retour dans la terre natale aussi bien que le voyage vers Athènes lui sont désormais refusés: Silvia Romani note que Naxos représente le terme d'un voyage inachevé, qui devait la mener de Crète, terre de son passé où elle a connu l'amour, jusqu'à l'Attique, terre promise où elle n'arrivera jamais. L'interruption du parcours la condamne à vivre la condition d'éternelle *exsul*, et l'île fait alors référence à une réclusion autant spatiale qu'affective et sociale: voilà pourquoi la mort qu' imagine Ariane se teinte des traits les plus ignominieux, mort solitaire sans sépulture, corps déchiré par les loups ou ossements picorés par les oiseaux de mer, mais aussi mort sociale sans l'accompagnement de la famille (larmes d'une mère, main amie (X,119-122)) avec une exclusion définitive de la maison natale dans un territoire qui n'est plus celui de la

²¹ D. Millet-Gérard, op. cit., p 236.

²² L. Landolfi, art.cit., p 196, note qu'Ariane n'analyse pas l'écho comme un phénomène naturel, mais comme la participation empathique des cavités rocheuses à ses tourments. Surtout, l'écho fonctionne comme topos littéraire des effets d'une passion unilatérale, comme celle d'Orphée dans les *Géorgiques* (IV, 523-7), qui appelant Euridyce, ne rencontre que l'écho, ou celle précisément d'Echo, telle qu'Ovide la développera dans les *Métamorphoses*.

²³ L. Landolfi, art.cit., p 193-4, indique que la connexion entre l'arrivée du jour et le babillage des oiseaux appartient à un réservoir d'images tragiques, comme dans le prologue de l'*Electre* de Sophocle (17-18), où l'apparition du soleil coïncide avec le chant des oiseaux, ou encore dans *Œdipe à Colone*, 671-8, où les oiseaux gémissent cette fois sous le feuillage qui les protège des intempéries. La mention chez Ovide de ce feuillage protecteur, jointe à la plainte des oiseaux (*queruntur* v. 8), inscrit le réveil d'Ariane dans la lignée de ces aubes tragiques, revisitées par une plainte plus spécifiquement élégiaque, une langueur propre à susciter le pathos.

²⁴ p 232 « le caractère accidenté du paysage répond aussi à la brusquerie sauvage des gestes d'Ariane ».

²⁵ D. Millet-Gérard, op. cit., p 236 : « bien avant que le romantisme ne découvre « le paysage état d'âme », ce paysage n'est nullement autonome et entretient avec le sentiment amoureux un lien analogique étroit ».

civilisation. La prison de Naxos, entre le refuge du palais crétois et la patrie athénienne du futur mariage, signifie la rupture de la promesse nuptiale, et laisse à l'abandon une Ariane esseulée, condamnée à ne pas devenir l'épouse de Thésée mais qui n'est plus l'innocente jeune fille de Crète, une *parthenos* bloquée dans son évolution normale et qui se voit enfermée dans une île-prison où le sable symboliquement retient ses pas, avant l'arrivée libératrice du dieu qui l'épousera:

alta puellares tardat harena pedes X, 20.
« l'épaisseur du sable retient mes pieds de jeune fille ».

2) Phyllis: la tentation du suicide dans le tombeau marin

Phyllis achève sa lettre à Démophoon sur la mention de son désir d'annuler la distance qui la sépare de lui en se fondant dans les flots²⁶, pour des retrouvailles ultimes avec lui par-delà sa noyade: l'impossible union avec l'amant se convertit en une fusion avec l'eau primordiale seule apte à accueillir l'amoureuse en désespérance. La description de son attente devant les flots et de sa tentation du suicide du haut d'une falaise témoigne une fois de plus de la volonté ovidienne de construire un archétype de l'abandon devant les flots en harmonie avec le modèle catullien, car rien n'apparaît ici de la composante végétale du mythe de Phyllis, dont Ovide nous apprend dans l'*Art d'Aimer* et dans les *Remedia*²⁷ qu'elle se serait finalement pendue dans une forêt, qui aurait recouvert son tombeau d'un feuillage compatissant. La description du lieu de l'attente douloureuse constitue donc une fausse piste, une "fiction au second degré" selon les termes de J. Gaillard, par rapport à ce que le mythe nous enseigne de la fin de Phyllis²⁸. Bloquée sur la rive qui la sépare de l'aimé, Phyllis projette ses doutes et ses sentiments sur un paysage-état d'âme avant la lettre, marqué par l'aspérité hostile des rochers et des broussailles (*fruticosa litora*²⁹) et la vastitude d'une mer indifférente: l'ouverture (*patent, aequora lata, laxatur*) est en réalité béance et la durée de l'attente qui couvre jours et nuits, dans une lumière froide, exprime l'obsession mentale davantage qu'elle ne décrit une réalité spatiale. Sentinelle désespérée, Phyllis est tendue vers l'avant (*prospicio, procurro, proiectam*), pour d'improbables retrouvailles qui mettent en place un corps à corps progressif avec l'élément marin, alors personnifié par les ondes tentant de la retenir (v.127): à l'élan de Phyllis qui souhaite transgresser l'obstacle physique s'oppose le mouvement contraire des premières vagues (v.128), espace limite figurant aussi bien le point de séparation que le mouvement de bascule vers la tentation du suicide. L'échec du désir d'union, comme la douleur à son point culminant amènent Phyllis à un embryon de métamorphose: *procurro, adsto, linquor, cado*, figeant l'élan initial dans une liquéfaction³⁰ (qui laisse présager une osmose progressive avec le paysage) suivie d'une chute qui préfigure celle du haut de la falaise, telle Scylla, dans les *Métamorphoses*, qui se jette dans l'eau pour suivre Minos et qui se transforme en aigrette. L'apparition de tournures à la troisième personne (*mens fuit*), l'emploi d'*ego* en position d'objet (v.135) traduisent la dépossession d'elle-même au moment où la rive s'est muée brutalement en un précipice, introduit par une asyndète (*est sinus*): la courbure quasi maternelle de la baie (*sinus*) est bordée de deux môles inquiétants, en forme d'arc (comme l'arme de Cupidon), rigides (l'emploi de *rigeo* dans cet usage est uniquement ovidien), abruptes (*praerupta*) et peut-être pouvons nous lire dans le détail de l'emplacement de ces môles à la pointe de la baie (*ultima cornua*) une allusion au caractère ultime du saut dans la mer. La projection de Phyllis dans ce fantasme de noyade dénie à ce paysage toute existence réaliste pour valoriser au contraire le point de vue subjectif

²⁶ C'est aussi le cas d'Oenone qui veut se jeter à l'eau.

²⁷ A.A.III,37-8 : « cherche pourquoi une route est appelée « neuf routes » : la réponse, c'est que les bois ont pleuré Phyllis en laissant tomber leur chevelure sur son tombeau ». et Rem. 601 et suiv.

²⁸ Dans l'énumération des formes possibles de suicide (qui clôt la lettre sur un motif tragique), figure en dernier ressort la pendaison, où l'étranglement est présenté comme un ultime enlacement, le lacet remplaçant les bras infidèles qui ont embrassé le cou.

²⁹ V 121 : autre leçon possible, *fluctuosa*.

³⁰ P.E. Knox (*Ovid, select epistles*, Cambridge University Press, 2003) précise que le verbe *linquor* est habituellement complété d'*animo* ou d'*exanimus*; leur absence contribue à suggérer le début d'une métamorphose figurée.

d'une vision qui ne répugne pas à recourir aux *adunata*, comme cette image d'un cadavre apte à courir sur les flots, dans l'horreur d'une mort sans sépulture, dont l'incroyable vient s'exprimer par l'emploi de l'hapax *intumulata*³¹ : *occurramque oculis intumulata tuis* (II, 136).³²

3) Didon ou les fluctuations de la passion

La mer intervient dans un très long excursus de Didon où se greffe au discours littéral de la reine sur les dangers d'entreprendre un voyage un discours transparent sur sa propre passion. L'élément marin joue ici comme substitut de la passion dans une métaphore filée, exploitée jusqu'à l'usure, qui marque tout l'écart creusé avec l'hypotexte virgilien. Le chant IV de l'*Enéide* était en effet dominé par les images du brasier amoureux, depuis le feu qui parcourait les moelles de la reine jusqu'au bûcher où elle se consumait effectivement³³. Significatif est le changement lisible dans la sélection opérée par les deux auteurs de l'élément naturel le mieux apte à dire et traduire le sentiment amoureux : les fluctuations de l'eau, sa mouvance, ses caprices, prennent désormais le pas sur l'ardeur passionnée, violente et incontrôlable.

La mer n'était cependant pas absente du paysage virgilien. Mais elle intervenait dans le cadre de la haute inspiration épique, et sans connexion métaphorique avec les sentiments de l'héroïne: Virgile en effet dépeignait la reine perchée sur les hauteurs de sa citadelle, en position dominante (En. IV, 409-411: *summa arce*), contemplant le littoral bouillonnant de l'agitation des matelots préparant les hautes nefes, huilant de poix les coques (IV,397-8), puis la flotte désertant le rivage (IV,582-3) dans un sillon d'écume sur les flots bleu-noir³⁴. Chez Ovide, elle entre dans l'argumentaire de Didon qui tente de retenir Enée, encore à ses côtés, en insistant sur la rigueur du mauvais temps: les images de tempête, l'agitation des flots sous l'effet des vents (VII,39), l'adversité de la houle (VII,40 *aduersis fluctibus*), les eaux retournées (*euersas aquas*), les bourrasques (*procellis* 43) réfèrent alors autant aux dangers effectifs de la saison d'hiver qu'au bouleversement intérieur de l'héroïne, dont l'agitation s'exprime par les effets stylistiques les plus voyants : tel ce polyptote doublé d'une anadiplose (VII, 41 *hiemps. hiemis*), telle cette élision discordante, preuve de sa colère (VII, 47: *pretiosa odia et*). La subjectivité de la reine se projette sans retenue sur le tableau qu'elle dresse du décor. Symbole du départ abhorré, la mer est comme naturellement associée à l'amant dont elle possède la cruauté et les ambivalences: la tirade de l'amante déçue est d'ailleurs amenée par une remarque sur la généalogie d'Enée qu'elle présente, en raison de sa dureté, comme le fils de pierres, de chênes, de bêtes cruelles, ou encore de la mer: le jeu intertextuel avec Virgile, souvent invoqué à juste titre par les critiques (où Didon comparait effectivement Enée aux rochers et aux tigres en lui déniait sa parenté avec sa mère Vénus En. IV, 365-7) ne doit pas masquer, en amont, une probable reprise, commune aux deux auteurs, de Catulle, où Ariane associait Thésée à une lionne, à la mer, aux syrtes, voire à Charybde et Scylla (LXIV, 154-6). De la même façon, Didon note que le vent et l'onde sont plus justes que le cœur d'Enée (VII,44): si la comparaison est éculée, on notera que le poète en a modifié le sens habituel puisque ce sont les éléments qui sont comparés au héros, dans une inversion qui signe le passage du modèle épique à sa reprise élégiaque, désormais marquée par l'empire de la rhétorique.

La subjectivité dominante de ce paysage, perméable aux émotions et susceptible d'en traduire toute la palette avec justesse, fonctionne de concert avec le dialogue continu qu'engage le poète élégiaque avec son modèle virgilien, dans la logique d'une *imitatio* serrée, placée sous le signe de la variation constante. Le souhait de voir Enée aussi changeant que les

³¹ P.E. Knox (commentaire cité) précise que le synonyme *insepultus* ne peut entrer dans le vers.

³² « que, privée de sépulture, j'aille m'offrir à tes yeux ». L'exclamation prêtée par Phyllis à Démophon ressemble à celle d'Alcyon dans les *Métamorphoses*, à la vue du corps de Céyx ballotté par les flots (Met XI,722-3).

³³ En IV, 2 (*igni caeco*) ; 66 (*flamma*) ; 68 (*uritur*) ; 101 (*ardet*) ; 300 (*incensa*) ; 364 (*accensa*) ; 494 (*pyram*) ; 646 (*rogos*) ; 660 (*hunc ignem*) ; 675 (*rogus*) ; 697 (*accensa*)

³⁴ La mer était désignée (En IV) comme *altum* 661, *undosum æquor* 313, *saeua æquora* 523-4, *pelagos* 546.

vents (VII,51) renvoie certes à la hantise du départ que la reine souhaite retarder, mais il constitue également une allusion aux derniers mots de Mercure à Enée dans l'*Enéide*, sur le caractère changeant des femmes (*uarium et mutabile semper femina* IV, 569-570). Le changement ainsi indexé pourrait se parer d'une nuance réflexive. En tout état de cause, la *iunctura* du vers 73 qui associe la cruauté d'Enée à celle de la mer (*saeuitiae pelagique tuaeque*) comme celle du vers 179 qui relie la mer adoucie à un amour tempéré (*dum freta mitescant et amorem temperet usus*³⁵) montrent avec assez d'éloquence que la mer fonctionne tout au long du poème comme une métaphore limpide du sentiment amoureux.

La description de l'océan épouse donc les pensées mouvementées de Didon pour être perçu tantôt comme agité quand il s'agit d'évoquer le départ des Troyens, tantôt comme calme quand il s'agit de trouver un accord, avec l'apparition du dieu patron de Carthage, Triton, chevauchant ses chevaux, dans un joli médaillon maniériste³⁶. Personnage à part entière dans une relation qui devient triangulaire, la mer s'allégorise comme puissance capable de folie (*insana aequora* VII,53), de persuasion, (associée à un participe actif *suadente* VII, 55), ou même de châtement (VII, 58), puisqu'elle peut punir le parjure (c'est-à-dire la trahison d'Enée): la perfidie proverbiale des Puniques bascule de Virgile à Ovide dans le camp troyen (VII,58 et 67: voir l'emploi du mot rare *pariurium*). L'idée que la mer vengeresse puisse tuer son amant amène Didon à proférer ce sommet de maniérisme :

v.61, *perdita ne perdam timeo noceamue nocenti*
 « Perdue, j'ai peur de perdre et de nuire à qui me nuit »

où le chiasme, appuyé par d'expressifs polyptotes, met en position centrale le verbe *timeo*.

La *retractatio* ovidienne du motif marin met également en évidence un changement d'*ethos* du personnage féminin, que confirme l'ensemble de la lettre. La Didon virgilienne, vindicative, souhaitait à son amant de boire son supplice au milieu des rochers (*mediis (...) supplicia scopulis hausurum* IV 382-4), puis regrettait de ne pas avoir lacéré son corps et dispersé ses morceaux dans l'onde (600-601), et espérait pour finir qu'il tombe sans sépulture au milieu des sables ! La reine impérieuse, orgueilleuse, se transforme chez Ovide en un personnage torturé, éperdu, dont les pensées tournoient en tout sens, qui redoute de perdre son amant qui la fuit. La violence a fait place à la délicatesse et à l'anxiété.

Enfin, toute trace d'un quelconque enjeu politique a disparu. Virgile avait pris appui sur la haine de Didon pour la réinterpréter comme l'origine mythique du conflit politique qui avait opposé latins et carthaginois à l'occasion des guerres puniques. La malédiction de la reine trahie, souhaitant voir dressés l'un contre l'autre les rivages des deux peuples prenait une allure prophétique :

En IV,628-9: *litora litoribus contraria fluctibus undas / imprecor, arma armis.*
 « Rivages contre rivages, flots contre mers, j'en jette l'imprécation, armes contre armes, qu'ils se battent entre eux, eux et leurs fils. »

L'héroïde VII oppose à ce tableau une étendue marine placée désormais sous le patronage de l'île de Cythère, lieu de naissance d'Aphrodite près du cap Malée, dont Didon rappelle qu'elle est la mère de l'amant ingrat, et plus généralement celle des Amours (VII,59-60)³⁷. Le thème du naufrage n'apparaît donc plus comme une possible conséquence de la tempête mais comme la punition certaine du parjure de l'amant devenu *hostis* VII,62. La définition de l'ennemi a, on le voit, changé de nature. Mais les revirements sont désormais de mise : le fantasme de la noyade, conçu comme le châtement d'une trahison amoureuse, est aussitôt suivi d'une injonction lancée à l'amant de vivre (VII, 63, *uiue precor*) qui équivaut à l'acceptation du départ, comme si la pensée de l'héroïne était toute puissante sur le destin de l'autre:

³⁵ « en attendant que la mer s'adoucisse et que l'habitude modère mon amour ».

³⁶ D'après P.E. Knox, la représentation de Triton sur un chariot serait unique dans l'art et la littérature gréco-romaine.

³⁷ P.E. Knox indique que l'adjectif *cytheriacus* est attesté ici pour la première fois. L'expression *bibat aquas* rappelle Am. II,10,34.

VII, 63 “j’aime mieux te perdre ainsi que par le trépas”.
Sic te melius quam funere perdam

La tirade culmine sur le double fantasme de la mort des deux protagonistes, l’un pris dans le tourbillon de ses mensonges, l’autre fantôme sanguinolent de reproches. Ovide élabore ainsi une mer dominée par Eros, une mer de rhétorique et de sentiments, dont l’ambivalence reflète aussi bien les revirements intérieurs de l’héroïne que la duplicité inhérente au genre élégiaque.

III. Un paysage réflexif

1) la rive: un paysage liminal

La cartographie des lettres simples s’organise autour du retour obsédant de la rive: l’immensité marine, qui dans les épopées autorisait les pérégrinations héroïques, se mue, par une réduction significative, en une simple lisière, la rive de toutes les séparations: “la loi du périple, qui structure la performance héroïque dans le mythe, fait du rivage, dans cette optique, le lieu de l’hasardeuse rencontre (celle d’une adjuvante) et des abandons nécessaires”³⁸. Le regard que portent les femmes sur les aventures masculines implique dans un premier temps la réactivation des motifs marins épiques, comme ces planches sciées vues par Oenone qui assiste à la préparation de la flotte, prête au départ, mais ces évocations amènent toujours un gros plan sur la solitude de l’héroïne, abandonnée sur la rive, dans un mouvement en deux temps qui n’est pas sans rappeler le rythme binaire du distique. Au parcours du héros en quête d’un nouveau destin ou d’une terre propice à la fondation d’une ville, s’oppose la réclusion féminine sur les bords d’un rivage désolé.

Cette bordure liminale sert donc de cadre à l’attente éperdue de l’héroïne en rade, ou à la scène tant de fois réitérée des adieux. Phyllis se révolte de devoir attendre sur ce rivage sans retour :

II, 99-101 : *expectem qui me numquam uisurus abisti ? expectem pelagos uela negante tamen ? / Et tamen expecto.*

« Attendre qui est parti pour jamais me revoir ! Attendre des voiles que me refusent les mers ! Et néanmoins j’attends ! ».

Elle se remémore l’ultime embrassade avec Démophon, dans une effusion réciproque, alors que la flotte s’appêtait à partir : *cum premeret portus classi itura meos*³⁹ (II, 92) : si les deux verbes manifestent une action contraire, seul le participe futur *itura* marque l’intention ou l’imminence du départ, comme si Phyllis voulait insister sur le moment de transition entre l’arrêt et le départ, en privilégiant le départ encore non accompli, *premeret*. Puis elle foule de ses talons la rive hérissée de rochers et d’épines (II, 121, *scopulos fruticosaque litora calco*⁴⁰). Ariane écrit sa lettre depuis le rivage de son abandon (X, 3-4 : *ex illo litore mitto, / unde tuam sine me uela tulere ratem*⁴¹). Ce rivage est tout ce qui lui reste :

X, 17-18, *specto si quid nisi litora cernam ; / quod uideant oculi, nil nisi litus habent*

« je regarde si je découvre autre chose que le rivage ; mes yeux n’ont rien à voir que le rivage ».

La vacuité affective creusée par le départ de Thésée vient s’exprimer par cette lisière symbolique, et le vide ressenti se traduit par des figures de répétition, l’anaphore de *nisi*, le polyptote vertical *litora / litus*, témoins d’une impuissance à voir et à dire autre chose que cette bordure. Dans cette géographie symbolique, le *litus* figure l’espace limite entre l’eau et la terre, entre la rencontre et la séparation (X, 93 : *si mare, si terras porrectaque litora uidi*⁴²), et Ariane achève sa lettre sur l’image de sa silhouette « cramponnée à un récif que frappe la

³⁸ J. Gaillard, art.cit., p 109

³⁹ « quand ta flotte prête à partir mouillait dans nos ports ».

⁴⁰ « je foule les rochers et les rivages battus des flots ».

⁴¹ « je t’écris de ce rivage d’où sans moi tes voiles emportèrent ton navire ».

⁴² « si je regarde la mer et la terre et l’étendue des rivages ».

vague inconstante » (X, 135-136 : *adspice mente haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua*⁴³).

Cette fixation sur la rive, comme lieu de la rupture, manifeste de fait de nombreuses affinités avec le motif élégiaque du *paraclausithuron* et témoigne de l'ancrage du recueil dans le genre élégiaque, bien plus que ne pourrait l'établir une comparaison avec les diverses représentations que la poésie lyrique ou élégiaque avait faites de la mer⁴⁴. Car on y trouvait des thèmes aussi divers que celui de la navigation criminelle (affectionnée par Tibulle), de la mer en furie (développée par Horace), ou ces *propemptica*, ces pièces où l'amant incitait la bien-aimée à annuler son voyage, ou à revenir vite, ou priait les dieux qu'il fût réussi (*Amores* II, 11). Properce, dont Ovide est le plus redevable, opposait l'amour aux dangers des voyages : en I,6,13-8, il ne veut pas laisser Cynthie sur la rive, en I,8, il redoute une séparation douloureuse, en II,16,10, elle décide d'annuler son voyage avec un rival.

Ovide suit donc la voie ouverte par Catulle et par Properce pour styliser l'héritage en figeant l'héroïne dans la posture douloureuse de l'attente sur la rive. Alors que les amants de l'élégie tentaient par leurs *carmina* d'ouvrir la porte de leur bien-aimée, les amantes des *Héroïdes* chantent un amour sans issue devant la mer indifférente. Le *litus* des *Héroïdes*, comme le *portus*, fonctionnent comme équivalents de la *porta* ou des *fores* des *paraclausithura* élégiaques⁴⁵. On observera que ce nouveau *limen*, qui opère comme élément structurant d'un temps de frustration et d'un espace en impasse, n'est pas le lieu d'une possible transition, comme dans les poèmes tibulliens où s'exprime le rêve d'un monde sans frontière⁴⁶, mais le seuil d'une réclusion, la bordure d'un interdit, qui condamne à l'attente sans espoir: les héroïnes en pleurs déversent leurs *querelae* devant les flots⁴⁷, parfois jusqu'à se rigidifier en statue (X, 135-136), sous l'effet de l'intensité de la souffrance. Et l'on pense à Ovide pleurant son exil dans les *Pontiques*, lettres écrites au bord d'un nouveau *litus*, lieu de rupture entre son passé mondain et son présent solitaire, lieu de la séparation avec sa femme et ses amis, et seuil entre la barbarie et la civilisation.

2) le saut: une conclusion au premier recueil

Le saut de Sappho a fait couler beaucoup d'encre. Il n'est question apparemment ici ni de suicide⁴⁸ ni de désir d'osmose avec le partenaire (comme Phyllis), mais peut-être pas non plus de la *mors uoluntaria* qu'on a voulu y voir. Les arguments en faveur d'un plongeon salutaire sont nombreux: la nymphe qui l'invite à plonger cite l'exemple de Deucalion, dont le saut a été sans dommages. Sappho demande à Amour d'interposer ses ailes pour adoucir la chute, et elle indique qu'elle consacrerait sa lyre à Apollon pour le remercier. Et malgré le flottement autour de la fonction réelle de *mortua* au vers 180 dont on se demande s'il est sujet ou attribut (les eaux pourraient la recevoir déjà morte ou la tueraient, mais Amour veille), les côtes d'Actium sont présentées comme un remède à l'amour malheureux: la nymphe a un discours de rassurance. Cela dit, le scepticisme de Sappho quant à sa guérison effective est particulièrement net: elle indique clairement qu'elle préférerait le retour de Phaon au plongeon dans les eaux:

XV,187, *tu mihi Leucadia potes esse salubrior unda.*

⁴³ « regarde-moi cramponnée à un récif que frappe la vague inconstante ».

⁴⁴ E de Saint Denis, op cit.

⁴⁵ Voir par exemple VI, 142 ; XVIII, 197-8 : *optabo tamen ut partis expellar in istas / et teneant portus naufraga membra tuos.* XVIII, 206-207 : *cum tua contigero litora, perstet hiemps. / Istic est aptum nostrae nauale carinae.*

⁴⁶ A. Videau, « Les élégies tibulliennes : une poésie de la limite », *L'information littéraire*, mars-avril 1990 n°2, p 10-15.

⁴⁷ Comme l'Ariane catullienne ou la Calypso propertienne invectivant Ulysse, 1,15,-912

⁴⁸ Il est vrai que le dernier distique ne facilite pas l'interprétation. Selon P.E.Knox (commentaire cité), la seule autre occurrence de l'expression *fata petere* dans les *Héroïdes* (XIX, 118) signifie « chercher la mort ». Et le saut du haut des roches de Leucade tel qu'il est présenté dans les *Tristes* (V, 2,76) s'apparente à une peine imposée à un condamné, une sorte de descente aux Enfers. Voir aussi S. Viarre, (« Messages extrêmes dans les Héroïdes d'Ovide », *Epistulae Antiquae* II, Peeters, p 209-221), pour qui « le dernier distique confirme le suicide ».

« tu peux, toi, m’être plus salulaire que les ondes de Leucade ».

On ne trouve en revanche aucun indice en faveur d’un espoir d’immortalité bienheureuse, aucune allusion même à un quelconque destin *post mortem*. Voilà pourquoi la lecture de J. Carcopino⁴⁹ qui voyait dans cette héroïde une illustration de l’interprétation pythagoricienne selon laquelle le saut de Leucade représenterait le destin de l’âme qui, poussée par l’amour, ose tenter le voyage vers l’au-delà, semble aujourd’hui erronée. A la suite de H. Dörrie⁵⁰ qui soulignait au contraire combien Ovide gommait toute interprétation eschatologique, G. Sauron⁵¹ propose d’expliquer le silence d’Ovide sur la lecture pythagoricienne, comme une forme de résistance face au régime augustéen, qui, profitant de la proximité géographique entre Leucade et Actium, avait fait d’Apollon le porte-drapeau de l’idéologie au pouvoir, un *Apollo Actius* luttant contre l’impiété, ramenant l’âge d’or et assurant aux âmes pures une immortalité céleste. Ovide prendrait ici parti “contre les exégèses abusives selon lui des pythagoriciens ralliés à Auguste”. Les historiens de l’art, de leur côté, notent que dans la basilique de la Porta Maggiore qui accueillait les réunions de sectes néopythagoriciennes, les scènes du stuc (postérieures d’une vingtaine d’années au poème d’après G. Sauron), susceptibles d’être porteuses d’une valeur allégorique (métempsychose et purification de l’esprit) ne sont pas plus mises en relief que les scènes proprement décoratives: “l’impression que nous en retirons est que les adeptes de cette mystérieuse société [...] ne devaient pas trop prendre au sérieux leur mysticisme mondain”⁵².

Le propos d’Ovide s’affirme plutôt comme érotico-poétique! Les amours de Sappho et de Phaon, que la comédie grecque avait abondamment raillés, ne sont pas exempts d’ironie dépréciative: le saut présenté comme un antidote au mal d’aimer ressemble à une vulgaire extinction d’incendie: le mythe de Deucalion (qu’Ovide serait le seul à associer à Leucade) ne semble ici convoqué (v. 169-170) que parce qu’il favorise le jeu de mot avec Pyrrha, dont le nom, en rapport avec la racine du feu, pouvait traduire l’embrasement amoureux étouffé au contact de l’eau.

Voilà pourquoi il me paraît juste de considérer ce saut, selon les mots de J. Gaillard, comme « une transgression de l’interdit sur la falaise du désir » voire, comme le suggère H. Jacobson⁵³, une manière de conclusion poétique, le point final d’un recueil dominé par l’attente au bord de l’eau⁵⁴, et symboliquement clos par un plongeon — ce qui tendrait alors à plaider en faveur de l’authenticité de la lettre.

3) le détroit: le retour de l’échange amoureux et le passage du désir au plaisir

Le paysage liminal des lettres simples, en correspondance étroite avec l’unilatéralité du désir, s’ouvre, avec les lettres d’Hero et de Léandre, sur la configuration nouvelle d’un détroit. Ce passage de la rive au détroit s’accorde étonnamment avec le retour de la réciprocité entre des amants qui tentent de se rejoindre mais que séparent désormais obstacles moraux et physique, le désaccord parental, l’interdit religieux⁵⁵ et le barrage des eaux: ainsi, la disposition physique des protagonistes de part et d’autre du détroit de l’Hellespont, Léandre à Abydos en Asie mineure et Hero à Sestos en Thrace renvoie par réflexivité au changement qui se fait jour avec la circulation de la parole dans les deux sens, dans des lettres désormais

⁴⁹ *La basilique pythagoricienne de la porte majeure*, Flammarion, 1927.

⁵⁰ *P. Ovidius Naso : Der Brief der Sappho an Phaon*, Zetemata 58, Munich. Apollon est comparé à Phaon et non le contraire !

⁵¹ *Quis deum ? L’expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Ecole Française de Rome, 1994.

⁵² R. Bianchi Bandinelli, *l’Univers des formes*, Gallimard NRF 1969, p 209-210

⁵³ *Ovid’s Heroides*, Princeton University Press, 1974, p 299.

⁵⁴ L’exigence d’une réponse masculine, même négative (XV, 219), accrédirait cette lecture.

⁵⁵ Ovide gomme les éléments sociologico-religieux, comme souvent. Si l’on suppose une source alexandrine commune à Ovide et à Musée, on notera que Musée souligne la position élevée d’Hero sur sa tour, sa condition de prêtresse d’Aphrodite, tandis qu’Ovide insiste sur la séparation physique due à l’éloignement géographique : la disparition sociale des deux amants qui constituait le noyau du mythe (le désaccord des parents est prêté à ceux de Léandre chez Ovide et à ceux d’Hero chez Musée) est effacée au profit d’une accentuation élégiaque de la clandestinité de la rencontre, du *furtivus amor*.

doubles. Les lettres se répondent comme les rives se font face et les jeux sur l'unique et le double abondent, comme cette réflexion indignée de Léandre, XVIII, 125-126:

Cur animis iuncti secernimur undis, / Unaque mens, tellus non habet una duos ?

“jointes par le coeur, pourquoi sommes-nous séparés par les ondes? une seule pensée nous possède tous deux; pourquoi pas une seule terre?”

L'échange amoureux vient donc s'exprimer symboliquement par les allées et venues du jeune homme dans la mouvance aqueuse. La thématique nouvelle de la navigation amoureuse transforme Léandre en héros élégiaque qui sillonne la mer de son propre corps. C'est désormais un parcours sentimental vers la bien-aimée, dans la clandestinité de la nuit, et dans un espace réduit (qui n'est pas la haute mer, mais le bras de mer XVIII, 173-4) qui remplace les trajectoires héroïques d'un Jason ou d'un Enée. Sa traversée méritoire (comme celle de Byron qui traversa les sept stades en 1h10 le 3 mai 1810 !⁵⁶) le rend plus valeureux qu'Ulysse. Lui part à la nage quand la mer est dangereuse pour les navires (XIX, 180), ses bras sont semblables à des rames (XIX, 184). La métaphore du corps en forme de bateau se file dans le souhait, émis par le jeune homme à la fin de sa lettre, que sa quille soit reçue dans l'anse d'Héro! La coloration érotique à peine voilée⁵⁷ des vers en question (XVIII, 206-214) traduit expressément un désir d'union physique. Et il semble que la prêtresse ait très bien saisi le message crypté puisqu'elle répond à sa demande, dès l'ouverture de sa lettre par l'impératif: *veni!*, demandant un salut qui ne soit pas fait de mots, mais d'actes. Cette revisitation élégiaque de la navigation marine culmine dans la proposition d'Héro que chacun nage vers l'autre, dans un parcours où le dédoublement n'a d'égal que l'artifice, jusqu'à l'union amoureuse dans les flots (XIX, 167-170):

At nos diuersi medium coeamus in æquor / Obuiaque in summis oscula demus aquis.

“eh bien! partis en sens opposé, rejoignons-nous au milieu de la mer; que nos baisers se rencontrent, échangés à la surface des eaux.”

La frustration du désir non partagé des lettres simples laisse la place à la représentation du plaisir, négocié, fantasmé, réalisé. Le seuil de la belle est devenu la porte ouverte d'un détroit, où la mer devient comme l'amplification hyperbolique du rivage-barrage de l'élégie⁵⁸. Tout à fait frappant est ici le point de rencontre avec les nombreuses épigrammes de l'*Anthologie Palatine* qui célèbrent l'union des amants dans les flots de Cypris⁵⁹.

On ne s'étonnera donc pas que la linéarité narrative caractéristique du poème de Musée tranche avec la figure du ressassement propre aux deux héroïdes. Alors que le poète grec mentionnait deux traversées, celle de la nuit de noces et celle, fatale, de la tempête, Ovide en choisissant l'épistolarité, démultiplie la mention des trajets, dans une « temporalité suspensive »⁶⁰, qui oscille entre le passé, le présent, le futur. Car les deux protagonistes,

⁵⁶ Voir l'introduction à l'édition de Musée aux Belles Lettres. (P. Orsini, 1968)

⁵⁷ Allusion admise par E.J. Kenney, *Ovid, Heroides*, Cambridge University Press, 1996, p 164.

⁵⁸ Voir A. Videau, art. cit., et son développement dans la première partie de son article, sur « l'art de franchir le seuil », p 10.

⁵⁹ Voir les épigrammes suivantes : V, 156, de Méléagre : « L'amoureuse Asclépias, par ses yeux dont l'azur est pareil à celui des flots apaisés, engage chacun à voguer avec elle sur la mer des amours ». V, 209 de Posidippe ou d'Asclépiade : « Cythérée, déesse de Paphos, le long de ton rivage Cléandros a vu Nikô nager sur les flots azurés et dans le coeur du jeune homme enflammé par Erôs, des charbons ardents ont jailli de l'enfant ruisselante. Tandis qu'à terre semblait l'un, l'autre, affrontant les eaux, était reçue par les bords hospitaliers. Maintenant, le même désir d'amour les tient tous les deux, car ils sont exaucés, les voeux qu'il a formulés sur ce rivage ». V, 235, de Macédonios « Tu es venue, au gré de mon désir, contre mon attente ; l'image qui était dans mon esprit, tu l'as toute secouée de stupeur, et me voici tout tremblant ; mon coeur jusqu'au fond tressaille sous l'aiguillon et mon âme suffoque dans les flots de Cypris. Ah, sauve-moi d'un naufrage à terre en m'accueillant dans ton port ». (trad. P. Waltz, BL, 2003)

⁶⁰ L'expression est de J. Gaillard, art.cit., p 107.

contraints à l'attente, rappellent aussi bien les joies et les traversées passées que celles à venir, ce qui a pour effet d'installer la relation amoureuse sur un mode fréquentatif! La frustration au présent, qui rapproche Hero des héroïnes du premier recueil, fait de l'interminable délai, *mora*, l'apanage de la féminité, (qu'Hero oppose à l'activité masculine), en même temps que le pendant anagrammatique d'un *amor* inassouvi (XIX, 1-20). Et c'est bien la figure du ressassement qui caractérise la structure de ces lettres, où les vers déferlent comme autant de vagues, en répétition et en récurrence: les motifs de l'opposition des flots (XVIII, 36,53,76), du grondement de la mer (XVIII, 7-8; 25-26; 137), de la rage de Borée (XVIII,137), des manoeuvres des bras (XVIII,58,80,83,161) sont repris avec de subtiles variantes, tant au sein de chaque lettre, que d'une lettre à l'autre, comme cette mention des dauphins, que Léandre affirme croiser dans ses pérégrinations (XVIII, 131) et dont Héro reconnaît avoir vu un spécimen en songe (XIX,199).

La description lancinante de la mer, ce flot verbal que répandent les épistoliers pour combler l'attente, n'a d'égal que l'épanchement rhétorique et jubilatoire du poète, qui oppose les eaux de la mer aux feux de l'amour, dans une systématisation qui trouve là encore plus d'équivalents dans la poésie épigrammatique⁶¹ que chez les poètes contemporains. Si Virgile, dans les *Géorgiques* III, 257, notait l'audace de celui qui brave la tempête, quand l'amour "fait circuler dans ses os son feu puissant", Ovide renchérit en accordant une place décisive à la lampe, absente chez Virgile, foyer ardent tenu par la jeune femme pour guider dans l'obscurité le jeune homme et dont l'extinction s'avère fatale⁶². Cette lampe, qualifiée chez Musée d'"éphémère étoile de leur hymen" (v.306), de "fanal de la destinée" se stylise chez Ovide en un flambeau d'amour dont le rayonnement éclaire la nuit aveugle mieux que toute étoile (XVIII, 155-156). La torche de la bien-aimée prodigue des forces au jeune homme, dont l'ardeur déplace les flots.

L'onde est toute de subjectivité (XVIII, 87 "l'onde me sembla moins résistante qu'autrefois"; le lendemain de la nuit de noces, il quitte "le froid rivage" XVIII, 116) et la rhétorique atteint ses sommets d'expressivité dans cette exclamation de Léandre: XVIII, 129: *Cur ego confundor quotiens confunditur aequor*⁶³? où le mouvement des flots s'aligne sur les sentiments de l'amant dans une superposition concertée des sens propre et figuré, parce que la tempête interdit tout déplacement, comme elle renvoie implicitement à la contrariété de l'amant bloqué. Héro de son côté projette l'ambivalence de ses sentiments (indignation, inquiétude, colère) sur une mer qu'elle imagine agitée par les deux femmes d'Athamas, mer de pluie endeuillée par les pleurs de Néphélé sur sa fille, ou mer tourmentée des jalousies d'Ino-Leucothoé (XIX, 123-128).

A force de figures et de rhétorique, cet océan de mots produit les images les plus surréalistes, comme ce sentier qui se profile dans l'eau tant de fois explorée (XVIII, 133), ou l'onde rayonnant de l'image réfléchie de la lune dans une clarté nocturne semblable à celle du jour (XVIII, 77-78⁶⁴), ou, dans une amorce de métamorphose, le désir de Léandre d'élever son corps, comme Dédale, dans une position incertaine entre mer et ciel. Et l'on peut penser que l'abondance de ces figures a contribué, autant que le succès du poème tardif de Musée, à la fortune du mythe dans la littérature européenne⁶⁵.

Conclusion:

Le paysage marin des *Héroïdes* n'est autre qu'une subtile construction rhétorique⁶⁶. Car la mer omniprésente épouse paradoxalement les contours de l'absence, comme substitut

⁶¹ *Anthologie Palatine*, V, 191.

⁶² Servius, dans son commentaire des *Géorgiques*, pas plus que Virgile, ne mentionnent ladite torche.

⁶³ "Pourquoi suis-je bouleversé toutes les fois qu'est bouleversée la mer?"

⁶⁴ la fin du vers 77, *radiabat imagine lunae*, est une reprise virgilienne, En VIII, 23, *radiantis imagine lunae*; mais contrairement à son modèle, Ovide crée un univers étonnant où la nuit ressemble au jour.

⁶⁵ Voir G.P. Rosati, *I classici della BUR*, citant Gongora, Lope de Vega, Schiller, Hölderlin.

⁶⁶ C'est la raison pour laquelle il me semble difficile de tenter un rapprochement avec les arts figurés, comme on a pu le faire de façon convaincante à propos de certains passages des

de l'amant enfui, et comme réceptacle des confidences des femmes délaissées. Le spectacle auquel est convié l'auditeur de la *recitatio* est celui du déversoir d'un trop plein verbal dans l'immensité du vide. Et c'est là la grande originalité de ce texte qui met en scène la « plaine marine » des épopées sous la forme nouvelle d'une béance. Les *puellae* sont recluses dans un espace en négation, qui se caractérise par son vide, et dont la vacuité est comblée par les mots. Laodamie ne voit rien d'autre que la mer :

XIII, 22 *quod spectarem nil nisi pontus erat*
« je n'eus plus rien à regarder sinon la mer ».

Ariane décrit le rivage comme l'écho désespérant d'un horizon condamné (X, 17-18 : *specto si quid nisi litora cernam ; quod uideant oculi nil nisi litus habent*), pour Phyllis et Sappho, la mer est ouverture sans fin (II, 122 : *quaque patent aequora lata*⁶⁷ ; XV, 165 *quantum patet aequor*⁶⁸). Leur contemplation des flots est un gouffre sans fonds, mirage de leurs incertitudes ou de leur désespoir. Les lettres, bien qu'adressées à un destinataire précis, semblent condamnées à l'inefficacité (le frère d'Hermione n'est-il pas plus sourd que la mer ? VIII,9), mais les plaintes continuent à être proférées à mesure que les flots les engloutissent. La prégnance de l'univers marin révèle finalement moins l'intention de décrire un espace en réalité que d'explorer la sphère de la subjectivité féminine. Si la mer, si le vent sont si changeants, c'est que leurs multiples variations ne font que refléter le remous des pensées et des sentiments⁶⁹, dans un rapport analogique intime entre l'intérieur et l'extérieur. La poésie, soumise à l'empire de la rhétorique, quitte la sphère référentielle pour s'afficher comme autotélique. Concluons, de concert avec L. Landolfi⁷⁰ : le véritable paysage des *Héroïdes* est intérieur. Ce paysage est celui du champ infini de l'attente, qui suscite la parole « inépuisable »⁷¹, quand *amor*, insatisfait, se heurte à l'interminable *mora*, pour d'inévitables *querelae*.

Métamorphoses, et ce, même si l'on tient compte du fait que l'imagination picturale de l'époque privilégie l'abstraction (voir A. Rouveret, *Histoire et Imaginaire de la peinture ancienne*, E.F. de Rome, 1989, p 323 et suiv ; P. Grimal, « art décoratif et poésie au siècle d'Auguste », *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, E.F. de Rome, 1981, p 321-336). Car les topothésies des *Héroïdes* se distinguent par l'absence totale de référence à des couleurs ou à des reliefs.

⁶⁷ « là où s'ouvre l'étendue des ondes ».

⁶⁸ « la mer aussi loin qu'elle s'étend ».

⁶⁹ 11,77 : *ut mare fit tremulum tenui cum stringitur aura* ; 19,77 ; voir aussi la façon dont Pénélope exprime la béance de ses angoisses I,71-72.

⁷⁰ L. Landolfi, art. cit., p 213.

⁷¹ Voir E. Tola, *La métamorphose poétique chez Ovide, Tristes et Pontiques, Le poème inépuisable*, Peeters, B.E.C., 2005.