

# Ovidius Naso dans l'interstice : la signature cryptée du poète des Héroïdes

Christian Nicolas

► **To cite this version:**

Christian Nicolas. Ovidius Naso dans l'interstice : la signature cryptée du poète des Héroïdes. Ovidius Naso dans l'interstice : la signature cryptée du poète des Héroïdes, Mar 2005, Lyon, France. pp.109-120. hal-00401794

**HAL Id: hal-00401794**

**<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00401794>**

Submitted on 6 Jul 2009

**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.

COLLECTION DE LA MAISON DE L'ORIENT ET DE LA MÉDITERRANÉE 41

SÉRIE LINGUISTIQUE ET PHILOLOGIQUE 5



**ONOMASTIQUE ET INTERTEXTUALITÉ  
DANS LA LITTÉRATURE LATINE**

Édité par

Frédérique BIVILLE ET Daniel VALLAT



MAISON DE L'ORIENT ET DE LA MÉDITERRANÉE – JEAN POUILLOUX  
(Université Lumière-Lyon 2 – CNRS)

Publications dirigées par Jean-Baptiste YON

*Dans la même collection, Série linguistique et philologique*

- CMO 7, Ling. 1 L. BASSET, *Les emplois périphrastiques du verbe grec μέλλειν*, 1979, 245 p.
- CMO 20, Ling. 2 L. BASSET, *La syntaxe de l'imaginaire. Étude des modes et des négations dans l'Iliade et l'Odyssée*, 1989, 264 p.  
(ISBN 2-903264-12-0)
- CMO 32, Ling. 3 L. BASSET, *L'imaginer et le dire. Scripta minora*, 2004, 366 p.  
(ISBN 2-903264-25-2)
- CMO 33, Ling. 4 L. BASSET et F. BIVILLE (dir.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*, 2005, 248 p.  
(ISBN 2-903264-26-0)

*Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Actes de la journée d'étude organisée le 14 mars 2005 à l'Université Lumière-Lyon 2 / Frédérique BIVILLE et Daniel VALLAT (éds).*  
– Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2009. – 236 p., 24 cm.  
(Collection de la Maison de l'Orient ; 41).

*Mots-clés*: onomastique, intertextualité, poésie, théâtre, genre littéraire, commentaires antiques, érudition, bilinguisme, étymologie, réécriture, métaphore, religion, *persona*, cryptogramme.

ISSN 0184-1785

ISBN 978-2-35668-006-8

© 2009 Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 7 Rue Raulin, F-69365 Lyon CEDEX 07

*Les ouvrages de la Collection de la Maison de l'Orient sont en vente :*  
à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Publications, 7 Rue Raulin, F-69365 Lyon CEDEX 07  
[www.mom.fr/Service-des-publications](http://www.mom.fr/Service-des-publications) – [publications@mom.fr](mailto:publications@mom.fr)  
et chez de Boccard Édition-Diffusion, 11 rue de Médicis, F-75006 Paris

COLLECTION DE LA MAISON DE L'ORIENT ET DE LA MÉDITERRANÉE 41  
SÉRIE LINGUISTIQUE ET PHILOLOGIQUE 5



**ONOMASTIQUE ET INTERTEXTUALITÉ  
DANS LA LITTÉRATURE LATINE**

Actes de la journée d'étude tenue à la  
Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux  
le 14 mars 2005

édités par

Frédérique BIVILLE et Daniel VALLAT

Ouvrage publié avec le concours de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée  
et de l'UMR 5189, *HiSoMA (Histoire et Sources des Mondes Antiques)*

## SOMMAIRE

PRÉSENTATION	
Frédérique BIVILLE.....	9
INTRODUCTION	
Daniel VALLAT .....	15
<b>PREMIÈRE PARTIE : <i>Approches transversales</i></b>	
Frédérique BIVILLE (Université Lumière-Lyon 2) <i>Onomastique et intertextualité</i> .....	25
Daniel VALLAT (Université Lumière-Lyon 2) <i>La métaphore onomastique de Plaute à Juvénal</i> .....	43
<b>DEUXIÈME PARTIE : <i>Théâtre et poésie classique</i></b>	
Matías LÓPEZ LÓPEZ (Universitat de Lleida, Espagne) <i>Étymologies ouvertes chez Plaute</i> .....	69
Jean-Christophe JOLIVET (Université Charles de Gaulle-Lille 3) <i>Questions d'onomastique homérique dans la poésie augustéenne</i> .....	79
Emmanuel PLANTADE (Université Lumière-Lyon 2) Heu... Theseu! <i>Le nom propre et son double</i> ( <i>Catulle 64, 50-250 et Ovide Her. 10</i> ) .....	95
Christian NICOLAS (Université Jean Moulin-Lyon 3) <i>La signature masquée du poète des Héroïdes</i> .....	109
Olivier THÉVENAZ (Université de Lausanne, Suisse) Auctoris nomina Sapphus: <i>noms et création d'une persona</i> <i>littéraire dans l'Héroïde XV ovidienne</i> .....	121

Daniel VALLAT (Université Lumière-Lyon 2)	
<i>L'onomastique du genre bucolique</i> .....	143

**TROISIÈME PARTIE : *Érudition tardo-antique***

Michèle BÉJUIS-VALLAT	
<i>Servius, interpres nominum Vergilianorum (ad Aen. 1)</i> .....	165

Marie-Karine LHOMMÉ (Université Lumière-Lyon 2)	
<i>De Mutinus Titinus à Priape : la métamorphose d'un dieu mineur</i> .....	195

Index des auteurs et textes cités .....	223
---	-----

Index latin des noms propres littéraires .....	231
--	-----

Listes des contributeurs (mars 2009).....	235
---	-----

## OVIDIUS NASO DANS L'INTERSTICE : LA SIGNATURE CRYPTÉE DU POÈTE DES *HÉROÏDES*

Christian NICOLAS  
Université Jean Moulin-Lyon 3

### RÉSUMÉ

Comment signer de son nom un texte qui ne le permet pas à cause de sa situation d'énonciation ? C'est ce que propose de regarder cet article, à propos des *Héroïdes* d'Ovide. Quelle est la stratégie de « Naso » pour se montrer tout de même dans un texte censément écrit par des héroïnes et des héros de mythes grecs ?

### ABSTRACT

*How can an author sign with his own name a text which does not allow it because of its special enonciative system? That is the question this paper deals with, regarding Ovid's Heroides. What is "Naso"'s strategy for showing himself inside of a text written, by convention, by male or female heroes of Greek mythology?*

Les auteurs latins, et surtout les poètes, ont pris l'habitude, à l'imitation de leurs prédécesseurs grecs, d'insérer leur nom dans le tissu même de l'œuvre qui s'offre au lecteur, dans une signature qui fait partie intégrante du texte. Cette pratique s'apparente à la *sphragis* (σφραγίς ou σφρηγίς chez Théognis, qui semble être le premier attestateur de cette métaphore du sceau<sup>1</sup>), la procédure du sceau, grâce à laquelle une lettre est reconnue comme émanant d'un scripteur particulier, grâce à laquelle une amphore désigne son contenant, son producteur et son appellation contrôlée, etc. Dans le texte littéraire, la *sphragis* se repère à son énonciation particulière :

« Formulation à la troisième personne, mais au présent ; mention du nom propre ; indication de la cité d'origine ; il s'agit bien de la déclaration d'identité connue dès Théognis sous le nom de *sphragis*. Du point de vue énonciatif, ces vers [*scil.* ceux de Timothée dans le frg. 791, 196-240 Page] contrastent avec l'ensemble invocatoire dans lequel ils sont insérés [...]. Ces deux énoncés recourent à la procédure de la double *deixis* [...] : référence

---

1. Cf. Calame 2004, p. 16-17 pour la traduction commentée de Théognis 19-26.

intra-discursive et anaphorique à ce qui vient d'être mentionné – chants revendiqués par le locuteur ou cité d'origine du poète ; référence extra-discursive à ce que les auditeurs ont sous les yeux – exécution du poème présent et communauté civique qui définit le cadre spatial et temporel de la situation d'énonciation » (Calame 2004, p. 14-15).

Chez les poètes, l'un des usages consiste à insérer sa signature dans ces zones textuelles que Genette 1987, *passim*, appelle des « seuils ». Par exemple c'est le livre qui, dans un poème liminaire, prend la parole pour dupliquer poétiquement le *titulus* du libraire (cf. *Ars* 3, 343 : *deue tribus libris, titulus quos signat Amorum...*), cette étiquette qui permet au lecteur de trouver le *volumen* qu'il cherche. Ainsi s'ouvre la deuxième édition des *Amores* d'Ovide :

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,  
tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus.  
Vt iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,  
at leuior demptis poena duobus erit.*  
(Liminaire des *Amores*)

« Nous étions naguère cinq livres d'Ovide : nous voici trois aujourd'hui. L'auteur a préféré cette forme à la précédente. En admettant que tu n'aies plus aucun plaisir à nous lire, au moins, avec deux livres supprimés, ta peine sera plus douce ».

C'est aussi un moyen de clôture. Les livres 2 et 3 de l'*Art d'aimer* se ferment sur une même formule, très codifiée :

*Sed quicumque meo superarit Amazona ferro,  
Inscribat spoliis « Naso magister erat ».  
Ecce, rogant tenerae, sibi dem praecepta, puellae:  
Vos eritis chartae proxima cura meae!*  
(*Ars* 2, 743-746)

« Que celui qui, grâce à mes armes, a vaincu l'Amazone, inscrive sur ses dépouilles votives : "Mon maître était Ovide". Mais voici les tendres filles qui me réclament des préceptes pour elles. Eh bien c'est vous qui serez le projet de mon prochain volume ».

*Vt quondam iuuenes, ita nunc, mea turba, puellae  
Inscribant spoliis « Naso magister erat ».  
(*Ars* 3, 811-812)*

« Comme il y a peu les jeunes gens, qu'aujourd'hui les jeunes filles, mes disciples, inscrivent sur leurs dépouilles votives : "Mon maître était Ovide" ».

Le procédé existe chez d'autres. Propertius termine ainsi son livre 2 par un catalogue de poètes et de *puellae* :

*Cynthia quin etiam uersu laudata Properti,  
hos inter si me ponere Fama uolet.*  
(*Prop.*, 2, 34, 93-94 [fin du livre 2])



« Et aussi la Cynthie que les vers de Properce ont chantée, si toutefois la Renommée veut bien m'élever au rang des poètes que j'ai cités ».

En dehors de ces seuils du recueil, la *sphragis* poétique peut se trouver n'importe où dans l'œuvre. Pour un temps, le poète énonciateur laisse la parole à un énonciateur secondaire dont le propos, où est mentionné le nom du poète, est cité au discours direct. Cet énonciateur secondaire peut être un dieu, un humain, une voix collective ou spécifique, réelle ou irréelle :

<Phœbus au poète>

*« quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te  
carminis heroi tangere iussit opus?  
non hinc ulla tibi sperandast fama, Properti... »*  
(Prop., 3, 3, 15-17)

« Qu'as-tu à faire, fou, avec un tel courant ? Qui t'a enjoint d'entreprendre un ouvrage du genre héroïque ? Ce n'est pas de là que tu dois espérer le renom, Properce ».

<Horus au poète>

*quo ruis imprudens, uage, dicere fata, Properti?*  
(Prop., 4, 1, 71)

« Où te précipites-tu sans réflexion, à l'aveugle, à prédire l'avenir, Properce ? »

<Cupidon au poète>

*O qui sollicitos modo das, modo demis amores,  
Adice praeceptis hoc quoque, Naso, tuis.*  
(Ov., Rem. 557-558)

« Toi qui tantôt donnes, tantôt ôtes les amours pleines de soucis, ajoute donc ceci à tes préceptes, Ovide ».

<Cynthie>

*tu mea compones et dices « Ossa, Properti,  
haec tua sunt? »*  
(Prop., 2, 24, 35-36)

« c'est toi qui rassembleras mes restes et diras : "Sont-ce là tes ossements, Properce ?" »

<le fantôme de Cynthie>

*Non tamen insector, quamuis mereare, Properti*  
(Prop., 4, 7, 49)

« Je ne te harcèle pourtant pas, quoique tu le mérites, Properce ».

<le poète à soi-même>

*sic igitur prima moriere aetate, Properti?  
sed morere; interitu gaudeat illa tuo!*  
(Prop., 2, 8, 17-18)

« ainsi donc tu mourras dans la fleur de l'âge, Properce ? Eh bien meurs, et qu'elle se réjouisse de ton trépas ! »

Un des procédés typiques (et topiques) consiste à citer une inscription votive ou funéraire qui mentionne le nom du poète. On l’a vu ci-dessus avec la formule-clôture des deux derniers livres de l’*Art d’aimer*, censée figurer sur des dépouilles votives. Le schéma est fréquent :

*magna ego dona tua figam, Cytherea, columna,  
taleque sub nostro nomine carmen erit:  
HAS PONO ANTE TVAS TIBI, DIVA, PROPERTIVS AEDIS  
EXVVIAS, TOTA NOCTE RECEPTVS AMANS.  
(Prop., 2, 14, 27-28)*

« Moi j’accrocherai à ta colonne, Vénus, de beaux cadeaux et, sous notre nom figurera cette épigramme votive: “Voici les dépouilles que je dépose devant ton temple, ô déesse, moi, Properce, qui ai été accueilli toute une nuit en amant” ».

*« Hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus  
Dedicat et grata sis, dea, mente rogat »  
(Tib., 1, 9, 83-84)*

« Tibulle, délivré d’un amour mensonger, te dédie cette colonne et te prie, ô déesse, de l’agréer ».

*« Hic iacet inmiti consumptus morte Tibullus,  
Messallam terra dum sequiturque mari »  
(Tib., 1, 3, 55-56)*

« Ci-gît Tibulle, consumé par la méchante mort alors qu’il accompagnait Messalla sur terre et sur mer ».

Le nom de l’auteur est ainsi cité à chaque fois, et bien souvent à une place remarquable dans le vers, par une instance énonciative autre que le poète lui-même : le livre, les lecteurs, tel personnage, telle divinité, telle allégorie, tel texte écrit.

Pour le poète avide de citer son nom le plus souvent possible, le genre épistolaire est particulièrement adapté : dans chaque lettre, de fait, destinataire et destinataire se trouvent unis dans une même formule conventionnelle. Si Horace n’abuse pas dans ses *Épîtres* de cette signature pourtant cette fois toute naturelle <sup>2</sup>, force est de reconnaître qu’Ovide, lui, ne se prive guère de cette ressource dans les *Lettres pontiques* : le schéma normal du recueil, au demeurant absolument conforme aux habitudes épistolaires latines, est de désigner dans les tout premiers vers de chaque poème l’énonciateur – donc Ovide – et le destinataire, parfois crypté pour des raisons de sécurité (ou en raison de son caractère non métrique <sup>3</sup>) :

*Naso Tomitanae iam non nous incola terrae  
hoc tibi de Getico litore mittit opus.  
(Pont. 1, 1, 1-2)*

2. Cf. *Epist.* 1, 14, 5 ; dans la plupart des *Épîtres*, Horace nomme dans les cinq premiers vers, dans une adresse naturelle, le destinataire de la lettre. Mais il ne se nomme pas lui-même comme destinataire.

3. Comme c’est le cas pour Tuticanus, *Pont.* 4, 12

« Nason, qui n'est déjà plus un nouveau venu en terre de Tomes, t'envoie ce recueil depuis la côte des Gètes ».

*Hanc tibi Naso tuus mittit, Rufine, salutem,  
qui miser est, ulli si suus esse potest.*

(Pont. 1, 3, 1-2)

« Ce salut, Rufinus, c'est ton cher ami Nason qui te l'adresse, le malheureux, à supposer qu'on puisse le dire le cher ami de qui que ce soit »<sup>4</sup>.

*Naso suo – posuit nomen quam paene! – sodali  
mittit ab Euxinis hoc breue carmen aquis.*

(Pont. 3, 6, 1-2)

« Nason envoie à son camarade (dont il a failli inscrire le nom), ce bref poème depuis les eaux du Pont-Euxin ».

On voit comment le poète combine heureusement l'usage de l'adresse épistolaire (du type *Cicero Attico s. d.*) et celui de la *sphragis*: *Naso* est le sujet d'un verbe à la troisième personne et au présent, comme si cet énoncé liminaire émanait d'une autre instance d'énonciation que le poète qui, sitôt achevée l'adresse, reprend l'énonciation à son compte.

L'épistolarité est donc le moyen idéal de signer de son nom chaque poème du recueil. Sauf si le recueil est celui des *Héroïdes*. Car il s'agit là d'un genre tout particulier, dans lequel le signataire de la lettre est un personnage fictif qui ne peut en aucun cas être confondu avec le poète Ovide. Comme Ovide le fait dans les *Pontiques*, ou comme Cicéron dans sa *Correspondance*, Pénélope, Briséis, Pâris et les autres indiquent bien au seuil de la lettre que nous lisons leur nom et celui du destinataire. Mais, de fait, ils n'ont aucune raison de nommer *Naso*. Car dans les *Héroïdes*, plus que dans tout autre recueil élégiaque, je est un autre.

Une solution technique à cette aporie consistait à inventer le topos du manuscrit retrouvé: « Moi, Ovidius Nason, j'ai déniché dans mon grenier un paquet de lettres très anciennes que je me suis contenté de traduire du grec et de mettre dans un certain ordre »<sup>5</sup>. Mais Ovide, qui se pose comme l'inventeur du recueil de lettres fictives et héroïques (cf. *Ars* 3, 345-346), n'a pas songé à ce procédé, qui lui permettait pourtant, entre autres, de justifier que ces lettres émises par des héroïnes et héros *a priori* hellénophones soient écrites dans un latin augustéen.

La question que, du coup, nous nous posons ici est la suivante: comment le poète, en dépit de ce pacte fictionnel passé avec le lecteur, peut-il signer de son propre nom le recueil des *Héroïdes*?

Le premier type de signature cryptée du nom d'Ovide que l'on peut lire dans les *Héroïdes* est inscrit dans la lettre même de la lettre. Le poète, qui insiste souvent sur la

4. Je comprends ainsi le pentamètre, et non pas « si un malheureux peut être cher à quelqu'un » (trad. J. André, C.U.F., *ad loc.*).

5. Cf. les études de Herman et Hallyn 1999.

matérialité du texte (support, encre, larme tombée sur un mot, écriture tremblée, etc.), nous invite certainement à faire attention à la *littera*, dans tous les sens du terme. Or le lecteur attentif peut lire à plusieurs reprises dans les *Héroïdes* le nom *Naso* (qui est celui par lequel Ovide se désigne systématiquement). Mais il est à chaque fois écrit sinistroverse, selon un code cryptographique qu'on peut penser assez commun<sup>6</sup>, et à condition d'imaginer un texte en *scriptio continua*.

Je suis tout à fait prêt à admettre le caractère fortuit de ces séquences graphiques *OSAN*, constituées de graphèmes qui sont parmi les plus fréquents du latin. Ainsi pour *parce mouere ferOS ANimosae uirginis arcus* (20, 117), *quaque ferOS ANgues, te quoque mulcet ope* (6, 100), *luxuriat PhrygiO SANguine pinguis humus* (1, 54), *qui sapiant, oculOS AN Paris unus habes?* (17, 102), *nos sumus incertae, nOS ANxius omnia cogit* (13, 147)<sup>7</sup>. Mais on peut aussi trouver que, de temps en temps, le hasard est exclu, notamment quand il peut sembler qu'il y ait une allusion de type métapoétique ou intertextuel de nature à favoriser un clin d'œil du poète, qui cacherait là ludiquement son nom.

Par exemple, lorsque Cydippé écrit :

*dumque parens aras uotiuO SANguine tingit*  
(21, 95)

« pendant que ma mère teinte d'un sang votif les autels des dieux »,

le contexte est favorable au repérage d'un cryptage volontaire de la signature ovidienne. En effet, il est précisé qu'il s'agit d'un sang votif, ce qui fait penser aux inscriptions votives (cf. ci-dessus) dans lesquelles le poète inscrit ostensiblement son nom. En outre, ce vers, *a priori* sans grand intérêt, se trouve reprendre les termes mêmes de la lettre d'Acontius, à laquelle la lettre XXI répond. Le jeune homme disait en effet :

*tinctaque uotiuO SANguine Delos erit*  
(20, 238)

« Délos sera teinte d'un sang votif ».

La reprise textuelle par la jeune Cydippé d'un groupe de mots sans qualité poétique propre invite peut-être le lecteur à regarder de plus près ces deux mots qui se font écho d'une missive à l'autre.

Dans la lettre d'Acontius toujours, le jeune homme rappelle dans quelles circonstances il a envoyé à la jeune fille une pomme volubile (*uolubile malum*, à

6. En tout cas, la cryptographie par substitution, en l'espèce par décalage, est connue des Romains : c'est César qui passe pour avoir inventé le décalage de trois lettres (D pour A, E pour B, etc. : Suétone, *Caes.* 56, 8 ; Aulu-Gelle, 17, 9, 15, qui signale l'existence d'un traité de Probus sur le chiffre de César) ; Auguste l'a renouvelé en décalant d'une seule lettre (Suétone, *Aug.* 88, 3). Je n'ai pas trouvé trace, en revanche, d'un codage par écriture inversée. Mais ma recherche est loin d'avoir été exhaustive.

7. Dans les deux derniers exemples cités, toutefois, on lit un mot ou une séquence de lettres palindromiques qui invitent peut-être à guetter une lecture sinistroverse : <Pari>s *unus, sumus*.

la fois pomme qui roule et pomme qui parle) qui l'a piégée d'un involontaire serment d'amour :

*postmodo nescio qua uenisse uolubile malum  
uerba ferens doctis insidiOSA Notis  
(20, 211-212)*

« <raconte à tes parents> que par la suite, Dieu sait comment, est arrivée une pomme bavarde qui portait, sous des lettres doctes, des paroles insidieuses ».

Par jeu métapoétique, rien n'empêche de comprendre que le mot insidieux qui gît sous les lettres est (aussi) le nom du poète écrit à l'envers. Cela est d'ailleurs induit par le terme *notis* : *notae*, en effet, est le terme utilisé pour désigner divers procédés cryptographiques<sup>8</sup>.

L'exemple le plus net de cache-cache du nom indicible est peut-être dans un vers de la lettre de Pâris (donc, comme les exemples précédents, extrait des *Héroïdes* doubles, qui sont généralement considérées comme postérieures aux lettres simples) :

*ante tuOS ANimO VIDI quam lumine uultus  
(16, 37)*

« j'ai vu ton visage en esprit avant de le voir de mes yeux ».

Le nom du poète y apparaît sous la forme d'un vocatif plus complet que d'habitude. En alternant la lecture sinistroverse et la lecture dextroverse, on lit *Mi Ouidi Naso*.

Au-delà de cette cryptographie un peu puérile, on peut estimer que la présence du nom d'Ovide, plus subtile, se manifeste dans les jeux de l'intertextualité. Des références topiques, génériques ou littérales à d'autres textes célèbres, émanant de poètes antérieurs ou d'Ovide même, laissent entrevoir ce qu'on peut appeler une signature par défaut.

Par exemple, on ne peut manquer de remarquer dans le recueil de subtiles allusions aux *puellae* de l'épigramme, dont Properce fait un catalogue pour clôturer son livre 2. Chez Properce sont nommées la *Leucadia* de Varron de l'Aude (Prop., 2, 34, 86), la *Lesbia* de Catulle (88), la *Quintilia* de Calvus (90), la *Lycoris* de Gallus (91) et, point d'orgue du livre, qui se clôt là-dessus, la *Cynthia* de Properce (93). Ovide fait écho à ce catalogue dans plusieurs endroits des *Héroïdes*. Les noms de *Quintilia* (la seule à avoir un nom latin) et de *Lycoris* (trop typée génériquement) sont exclus du recueil. Mais, profitant de ce que les autres noms de *puellae* sont des ethniques grecs, Ovide les utilise, sans anachronisme aucun, et leur ajoute même la *Delia* de Tibulle, sous l'apparence d'un adjectif désignant Diane, la déesse délienne par excellence :

8. Cf. E. Poitier, s. v. *nota*, in Daremberg-Saglio, *DAGRIV* 1, 1918; et Ammien, 18, 3, 2 (*ancilla adscita notarum perita*), 18, 6, 17 (*notarum figuris membranam repperimus scriptam*), Aulu-Gelle, 17, 9, 1-2 (*de notis litterarum*), Suétone, Aug. 88, 3 (*per notas scribit B pro A, C pro B et deinceps...*), Isidore, Ét. 1, 25 (*De notis litterarum*).

*tanto formosis formosior omnibus illa est;  
si dubitas, caecum, Cynthia, lumen habes*  
(18, 73-74)

« ... autant celle-ci est plus belle que toutes les belles. Si tu en doutes, déesse du Cynthe, ton œil est aveugle »;

*iam mihi prima dea est arcu praesignis adunco  
Delia; iudicium subsequor ipsa tuum*  
(4, 39-40)

« déjà je donne la primauté à la déesse de Délos, remarquable par son arc recourbé ; je me conforme moi-même à tes goûts »;

*non meruit falli mecum quoque Delia; si non  
uis mihi promissum reddere, redde deae*  
(20, 97-98)

« la déesse de Délos n'a pas mérité d'être trompée en même temps que moi ; si tu ne veux pas me tenir ta promesse, tiens-la à la déesse »;

*tu quoque, mollis Amor, pinnae suppone cadenti,  
ne sim Leucadiae mortua crimen aquae*  
(15, 179-180)

« toi aussi, tendre Amour, mets tes ailes sous mon corps qui chute, pour éviter que par ma mort je ne devienne un grief pour les eaux de Leucade ».

On entend aussi le nom de Lesbia dans le génitif pluriel *Lesbiadum* (15, 16), évidemment et sans surprise dans l'élégie 15, dont l'auteur prétendu est Saphô.

Il y a là de subtils hommages à de grands prédécesseurs (que le pacte fictionnel empêche naturellement de nommer directement) et comme un catalogue éclaté des belles dames de la poésie. Mais il y a une absente de marque dans ce catalogue, et c'est la Corinne d'Ovide. Le lecteur attentif ne manque pas de s'en apercevoir : on sait qu'Ovide se présente comme le quatrième élégiaque, après Gallus, Tibulle et Propertius<sup>9</sup>. Remplaçons Gallus par Varron de l'Aude (qu'on sait également apprécié d'Ovide : cf. une allusion dans *Tristes* 2, 439-440 et une mention précise dans *Am.* 1, 15, 21), et les noms des poètes par celui de leur *puella* et l'on obtient la liste suivante : *Leucadia, Delia, Cynthia, Corinna*. Les trois premières, sous la forme d'un adjectif, sont « nommées » ; seule la dernière manque à l'appel. Et cette absente si attendue (dont le nom, n'étant pas un ethnique, ne peut figurer facilement dans les lettres des héroïnes mythiques) implique automatiquement le nom d'Ovide. C'est comme une signature en creux.

D'ailleurs, le nom de Corinne, s'il n'est pas réellement présent, est repérable par allusion et dans des jeux cryptographiques.

9. Cf. *Tristes* 4, 10, 54 : *quartus ab his serie temporis ipse fui*.

En effet, l'auteur de l'épigramme 15<sup>10</sup>, on le sait, est Saphô. Or, dans la littérature antique, elle est pour ainsi dire la seule femme poétesse... avec la thébaine Corinne, à laquelle l'histoire littéraire ne manque pas de l'associer. Le lecteur rusé<sup>11</sup> saisira l'allusion.

En outre, il y a de nombreux échos phoniques du nom *Corinna*, comme des sortes de paires minimales de phonologues. Par exemple Léandre, le nageur amoureux, dit se repérer dans la nuit du Bosphore, grâce à la lumière des constellations. L'une d'elles, en fin de vers, fait joliment écho au nom de la *puella* d'Ovide :

*Andromedan alius spectet claramque Coronam  
quaeque micat gelido Parrhasis Vrsa polo*  
(18, 151-152)

« ... qu'un autre regarde Andromède et la lumineuse Couronne et l'Ourse Parrhasienne, qui étincèle au pôle glacé ».

À un phonème près, on croit entendre parler de la « célèbre Corinne ».

En outre, il y a de nombreuses occurrences (quatorze, pour être précis) du terme *carina*, « carène », par synecdoque « navire ». Bien sûr, il y a dans les *Héroïdes* beaucoup de bateaux qui emportent beaucoup d'hommes perfides, et que l'on scrute sur un rivage escarpé. Mais cette synecdoque, bien souvent en fin de vers, renvoie peut-être en une subtile paronymie au nom de l'héroïne des *Amours*. Et, de là, à l'auteur dudit recueil<sup>12</sup>.

On peut en outre saisir des allusions à d'autres œuvres d'Ovide, comme les *Amours* ou l'*Art d'aimer*, dont les premières ébauches au moins sont contemporaines des *Héroïdes* plus tardives. Quand Pâris évoque dans sa lettre à Hélène les signes amoureux codés qu'il tente de lui faire passer, il écrit :

*et modo cantabam ueteres resupinus amores*  
(16, 257)

« et tantôt je chantais, allongé, de vieilles chansons d'amour ».

Nous pourrions croire qu'il chante les *Amores* d'Ovide, devenus classiques<sup>13</sup>. Quand Léandre évoque sa traversée à la nage, au milieu d'une faune marine amie, il précise à Héro que leurs amours sont connues :

10. Cette longue épigramme a peut-être été la dernière pièce d'une première série d'*Héroïdes*, contemporaine des premiers poèmes des *Amores* et antérieure aux *Héroïdes* doubles. Cela en fait un poème stratégiquement important, peut-être programmatique.

11. Comme cet Aulus Sabinus, qui a composé des réponses à certaines *Héroïdes* (cf. *Am.* 2, 18, 27 sq.) et qui est peut-être ce lecteur idéal d'Ovide, capable de réagir aux *stimuli* intertextuels les plus subtils. Cf. Jolivet 2002.

12. Signalons tout de même que les trente-quatre occurrences de *carina* dans les *Métamorphoses* indiquent un indéniable attachement du poète pour ce substantif.

13. Cf. Barchiesi 1999, p. 66.

*iam nostros curui norunt delphines amores*

(18, 131)

« déjà les dauphins au dos courbé sont au courant de notre amour ».

Ou bien faut-il comprendre que, sous la plume de Léandre, c'est pour un instant le poète qui prend la parole (« même les dauphins connaissent mes *Amores* »). De même, en 15, 167, *meos... amores* offre la même interprétation double.

Saphô aussi, dans la lettre la plus programmatiquement métapoétique, évoque, à cette même place particulière qu'est le dernier mot du vers, ses amours délaissées :

*ales Ityn, Sappho desertos cantat amores*

(15, 155)

« L'oiseau chante Itys, Saphô chante ses amours abandonnées ».

Ou bien « Saphô chante les *Amores* que plus personne ne lit » ?

On peut également saisir des allusions à l'*Art d'aimer*, à travers l'emploi du mot *ars* (4, 25 ; 5, 150 ; 12, 4). Ainsi Œnone, en 5, 150, forme un paradoxe qu'on peut prendre à double sens selon l'identité de l'énonciateur :

*deficior prudens artis ab arte mea.*

« habile dans mon art, je vois mon art me faire défaut ».

Œnone parle de sa science des simples et des plantes médicinales, qui sont incapables de la guérir de son amour. Si cet énoncé était proféré par le poète élégiaque en son nom propre (ce que l'épicène *prudens* autorise à penser), nous interpréterions « habile homme de l'*Art d'aimer*, je vois que les préceptes de mon *Art* me font défaut ». Le *magister amoris* n'est pas à l'abri de l'inguérissable blessure d'amour.

Mais c'est dans les élégies tardives, postérieures aux premiers livres de l'*Art d'aimer*, que les allusions métapoétiques sont le plus nettement perceptibles. Dans la lettre d'Acontius (20, 48-49), *Amor*, en fin de vers, voisine avec *artes*, qui figure devant la pause hephthémimère (*Quae tibi, quam credis, plura tetendit Amor. / Si non proficiant artes, ueniamus ad arma*) : l'inversion du nombre grammatical de ces deux mots mis en valeur dans le vers nous invite à rétablir chiasmatisquement *Amores* et *Ars*.

Avec une métathèse de genre cette fois, dans l'élégie où l'inversion est érigée en système d'interprétation, Saphô écrit :

*artis que magistra*

*ingenium nobis molle Thalia facit*

(15, 83-84)

« et c'est Thalie, maîtresse en cet art, qui nous a amolli l'âme ».

On ne peut manquer de penser au *Naso magister erat* qui conclut les livres 2 et 3 de l'*Ars*. Hélène affirme son inexpérience en matière de tromperie :

*sum rudis ad Veneris furtum, nulla que fidelem*

*(Di mihi sunt testes) lusimus arte uirum*

(17, 143-144)



« je suis novice aux larcins amoureux et aucune technique (les dieux m'en sont témoins) ne m'a servi à tromper un homme fidèle ».

Ou bien : « je n'ai utilisé aucune *Ars amatoria* pour tromper la fidélité d'un mari ». C'est alors affirmer que l'on est moins *rudis* qu'annoncé et que l'on connaît au moins le titre d'un recueil dont le livre 3 dispense aux femmes des préceptes utiles pour tromper la vigilance de l'époux ou du protecteur.

On l'a vu : Ovide fait mention indirecte d'autres auteurs et d'autres belles inspiratrices, à côté desquels, par défaut, il occupe une place invisible mais bien réelle ; il fait aussi subtilement allusion à d'autres recueils dont il est l'auteur, ce qui le désigne nommément ou presque ; mais on trouve aussi des références internes dans les *Héroïdes*, des lieux du texte qui manifestement font renvoi à d'autres lieux antérieurs du recueil même. Cette intertextualité en abyme est elle aussi de nature à laisser une signature ovidienne en creux.

Par exemple, les héroïnes des premières lettres apprennent l'indignité de leur amant par la rumeur, *fama* ; en revanche, plus on avance dans le recueil, plus on a affaire à des héroïnes lectrices, qui ont des renseignements par l'écrit. Or que lit l'Hélène de la lettre 17 ? Des catalogues d'*exempla* de filles abandonnées par la gent masculine. Dans la liste, figurent certaines émettrices de lettres antérieures du recueil : Hypsipyle (auteur de la lettre 6), Ariane (10), Médée (12). Héro, dans sa réponse à Léandre (19, 175), montre qu'elle connaît l'histoire de Jason et Médée comme celle de Pâris et Hélène (19, 177), auteurs respectifs des *Héroïdes* 16 et 17 ; Acontius aussi "cite" en quelque sorte la lettre de Pâris (20, 51). Ainsi, l'impression qu'on peut avoir est que chaque lettre qui précède a pu devenir un livre, lu par l'auteur d'une *Héroïde* suivante.

« Une histoire peut se faire *exemplum* de l'histoire suivante : ainsi le discours élégiaque s'accroît à force d'*exempla* »<sup>14</sup>.

Or cette intégration progressive en cours de recueil de morceaux antérieurs du même recueil implique dans l'esprit du lecteur l'existence d'une instance auctoriale. Admettons fictivement que Pâris édite lui-même sa lettre à Hélène. En ce cas, Héro ou Acontius ont pu la lire, et en rendre compte dans leur propre lettre. Mais, en dernier recours, il faut bien un point de vue extérieur, auctorial, pour rassembler et mettre en ordre toutes ces lettres qui se répondent. On est donc invité à chercher cet auteur caché. Et l'on a vu qu'Ovide, sous forme d'énigmes intellectuelles et cultivées, nous laissait quelques indices pour remonter jusqu'à son nom.

14. Barchiesi 1999, p. 66. Sur l'intertextualité dans les *Héroïdes*, on renvoie évidemment aux analyses si réjouissantes et si subtiles de Jolivet 2001.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARCHIESI A. 1999, « Vers une histoire à rebours de l'épigramme latine : les *Héroïdes* doubles », in J. Fabre-Serris et A. Deremetz (éds), *Épigramme et épigramme dans la poésie ovidienne* (*Héroïdes et Amours*) en hommage à Simone Viarre, Travaux et Recherches, Lille, p. 53-67.
- CALAME C. 2004, « Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique : signatures, énonciations, citations », in C. Calame et R. Chartier (éds), *Identités d'auteurs dans l'Antiquité et la tradition européenne*, coll. Horos, Grenoble, p. 11-39.
- GENETTE G. 1987, *Seuils*, Paris.
- HERMAN J. et HALLYN F. 1999 (éds), *Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, BIG, Louvain.
- JOLIVET J.-C. 2001, *Allusion et fiction épigrammatique dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Coll. de l'École française de Rome 289, Rome.
- JOLIVET J.-C. 2002, « Sabinus, lecteur modèle des *Héroïdes* (*Amores*, II, 18, 27-34) », in L. Nadjó et É. Gavoille (éds), *Epistulae Antiquae II*, Actes du II<sup>e</sup> Colloque International *Le genre épigrammatique antique et ses prolongements européens*, Tours, septembre 2000, Louvain, p. 161-174.

# ONOMASTIQUE ET INTERTEXTUALITÉ DANS LA LITTÉRATURE LATINE (CMO 41)

En littérature latine, il manquait aux phénomènes d'intertextualité, désormais bien identifiés et analysés, une étude sur leur exploitation en onomastique gréco-latine.

Le présent recueil comble ce manque en proposant dix contributions qui croisent ces deux axes de recherche et en explorent les différentes problématiques : rhétoriques, poétiques, érudites, bilingues.

Sont ainsi abordés l'exploitation du nom propre dans les différentes œuvres d'un même auteur, son devenir entre différents auteurs à l'intérieur d'un même genre littéraire, ou d'un genre à l'autre, d'une langue à l'autre, les rapports entre *persona*, type littéraire et construction onomastique, ou encore ses enjeux en terme d'érudition, d'axiologie ou de manipulation.

© 2009 – Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux  
7 rue Raulin, F-69365 Lyon CEDEX 07

ISSN 0184-1785

ISBN 978-2-35668-006-8



9 782356 680068

Prix : 27 €