

## La rhétorique et l'imagination dans la IX<sup>e</sup> Héroïde (Déjanire à Hercule)

Les *Héroïdes* d'Ovide forment un ensemble original dans la littérature latine parce qu'il s'agit de lettres de femmes qui, en un point de non-retour (crime, suicide, ou les deux à la fois), s'adressent, chacune, à l'homme qui les abandonne. Ce que je voudrais étudier particulièrement dans la neuvième *héroïde* —dont H. Jacobson, semble avoir définitivement établi l'authenticité<sup>1</sup>— ce sont les imbrications, contradictoires ou coordonnées, de la rhétorique, c'est-à-dire d'une mise en forme selon les règles, et de l'imagination, c'est-à-dire d'une spontanéité contrôlée du plus profond par le déterminisme du mythe ou du subconscient. Après avoir interrogé la construction apparente de la pièce, je tâcherai d'analyser les procédés rhétoriques, puis les éléments appartenant au domaine de l'imaginaire, avec le souci d'insister sur le réseau de liens qui les réunit<sup>2</sup>.

Si l'on examine de près la structure du poème —qui est statique dans l'ensemble<sup>3</sup> puisque nous sommes au moment immédiat de l'avant-drame et que les sentiments de Déjanire mènent leur vie propre en dehors de toute intervention de la raison ou de la volonté —on s'aperçoit qu'elle est tout entière fondée sur le temps, avec des allées et venues du présent au passé, et réciproquement, qui cons-

1 Voir H. Jacobson, *Ovid's Heroïdes* (Princeton 1974) p. 228 et suiv. avec bibliographie commentée. Voir aussi H. Dörrie, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum* (Berlin-New York 1971) p. 127 et suiv.

2 Toutes les citations de la 9<sup>e</sup> *héroïde* seront faites d'après l'édition H. Dörrie.

3 Voir H. Jacobson, *op. cit.*, p. 229.

tituent la méditation de l'héroïne, *Herculis uxor*<sup>4</sup>, sur son époux en passe de devenir divin, c'est-à-dire de sortir du temps. Car la durée est ici suggérée par les contradictions vécues de l'instant ponctuel et de l'éternité. On part du présent supposé, c'est-à-dire des amours d'Hercule et d'Iole<sup>5</sup>. Par contraste, intervient immédiatement la cohorte des travaux d'Hercule. On retourne alors à une sorte de présent étale, continu: au vers 27, Déjanire se définit elle-même, dans son statut, comme *Herculis uxor*. Dans l'instant le plus vivant de ce présent, une «couleur» —de l'imagination et de la rhétorique en même temps— apparaît, celle de l'angoisse, pour une sorte de tableau de famille négatif où la condition d'*Herculis uxor* semble suspendue aux aléas des armours du héros. Suit un va-et-vient des travaux aux amours et aux travaux, compliqué encore par la situation ambigüe d'Hercule par rapport à Omphale. C'est là que se situe le point le plus haut, le plus aigu du drame: *for-sitan... uxor erit*<sup>6</sup>. Iole peut-elle devenir l'épouse? On va du passé au présent, de la force à la mollesse, des travaux aux amours, de l'amour à la vie conjugale. Brutalement, comme pour sortir de sa condition actuelle, Déjanire évoque ses hommes: Achelöus, Nessus, et puis sa famille: Althée, Méléagre. Tandis qu'elle rêve ainsi ailleurs, une lacune énorme s'instaure, ou plutôt une ellipse: on ne parle pas de la remise de la tunique, en tout cas en termes de logique. Mais la *fama* —qui relève en même temps de l'imaginaire et de la rhétorique— apporte des bruits de mort au vers 143. Cette intervention change tout le rythme. Un étrange refrain<sup>7</sup> s'instaure: Déjanire se meurt, Déjanire va mourir, Déjanire est morte, *impia*<sup>8</sup>.

Ces va-et-vient dans le temps sont ceux de tous les monologues tragiques, figés sur l'instant mais pourtant mouvants par les souvenirs. L'analyse du «récit» met en lumière le va-et-vient et ses motivations. Reste à savoir ce qu'en veut le poète, dans sa fonction et dans sa sensibilité.

4 C'est la définition d'un personnage et d'une situation qui, donnée au vers 27, se trouve répétée au vers 149.

5 V. 3-6.

6 V. 131-32.

7 Voir H. Jacobson, *op. cit.* pp. 228-29.

8 V. 146, 152, 158, 164.

Reste à savoir dans quelle mesure on peut dissocier ici la rhétorique et l'imagination.

L'armature rhétorique ovidienne, comme ailleurs, est astreignante, agressive même. Tous les procédés sont apparents et soulignés encore par leur fréquence. Au moment où il écrit les *Héroïdes*, Ovide est encore tout proche de son expérience d'élève des rhéteurs; mais là n'est pas la cause déterminante de l'existence, dans chaque pièce, d'un appareil rhétorique qu'on dirait lourd si sa fonction et son efficacité n'étaient pas au service du sens et surtout de la poésie. Les procédés les plus simples sont appuyés parce qu'ils introduisent des éléments importants. La prétérition par exemple<sup>9</sup> permet à Déjanire de suggérer en arrière-plan toutes les amours passées d'Hercule, de façon à mettre en avant, peut-être Omphale<sup>10</sup>, surtout Iole<sup>11</sup>, et à déterminer l'éclairage des faits actuels sans insister sur les souvenirs. Quand il s'agit des travaux d'Hercule, le procédé le plus voyant est emprunté, certes, aux conventions et consiste à inclure un récit dans le récit<sup>12</sup>, mais il se trouve justifié par les éléments les mieux connus du caractère d'Hercule dont on sait notamment combien il aime à se vanter: ce procédé, suggéré ici, sera repris au livre IX des *Métamorphoses*, par deux fois<sup>13</sup>, puis chez Sénèque, dès les premiers vers de l'*Hercule sur l'Oeta*<sup>14</sup>; mais c'est déjà conforme au personnage d'Héraclès, tel qu'il apparaît chez Sophocle, par exemple, dans les *Trachiniennes* où il prononce un monologue pathétique et appelle, pour ainsi dire, ses hauts faits passés au secours de son désarroi présent<sup>15</sup>. Quant à la répétition d'un mot pour ponctuer tout le texte, si nous prenons l'exemple de *fama* aux vers 3, 41, 119 et 143, nous verrons que sa portée, du point de vue psychologique et du point de vue esthétique, dépasse celle d'un simple procédé. Tous ces éléments sont là pour marquer

9 V. 49 et suiv.

10 V. 73 et suiv.

11 V. 119 et suiv.

12 V. 84 et suiv. C'est une tradition épique qu'Ovide utilisera largement dans les *Métamorphoses* (notamment aux livres IV et X).

13 *Met.* IX, 66 et suiv., 181 et suiv.

14 Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, v. 15 et suiv.

15 Sophocle, *Trach.*, 1091 et suiv.

un rythme intérieur au mythe et au personnage qui le supporte en même temps qu'au développement du poème.

En est-il de même pour les antithèses, les oppositions? Il s'agit d'abord de simples oppositions de sens, le type en étant celles des vers 57 à 72 où les triomphes typiquement virils d'Hercule qui a porté le monde, vaincu le lion de Némée, pénétré aux Enfers, anéanti Diomède, Busiris et Antée, sont mis en parallèle, vers à vers ou distique à distique, avec les fantaisies de l'accoutrement qu'il arbore aux pieds d'Omphale. Mais le sens, précisé par des images, aboutit à des mots, et, au vers 72, Hercule est appelé *mollis uir*: le choc qui résulte de l'association de *uir* avec l'un des qualificatifs de la féminité circonscrit la nature des contrastes évoqués dans tout le morceau. Il en est de même quand Déjanire se situe en un seul vers par rapport à ses «rivaux»:

Me quoque cum multis sed me sine crimine amasti <sup>16</sup>.

Car on passe aisément, chez Ovide, de l'antithèse à la formule, à la *sententia*. C'est le cas dès le vers 2 avec une figure étymologique: *Victorem uictae subcubuisse queror* qui sous-tend l'essentiel de l'argumentation logique de Déjanire. Plus loin, la *sententia* naît de l'opposition entre deux déesses, Junon et Vénus <sup>17</sup>. La première de ces déesses se trouve de même un peu plus loin opposée à l'Amour, dans le pentamètre d'un distique où la chute, réduite à deux mots, n'en est que plus frappante:

Quem non mille ferae, quem non Stheneleius hostis,  
non potuit Iuno uincere, uincit Amor <sup>18</sup>

soulignée encore par un chiasme et une répétition.

Ailleurs, l'antithèse, modelée en *sententia*, formule l'essentiel, à savoir, comme H. Jacobson l'a bien montré, un problème d'identité <sup>19</sup>. Le commentaire de Jacobson porte essentiellement sur le vers 24:

...dissimiles hic uir et ille puer

16 V. 137.

17 V. 11.

18 V. 25-26.

19 H. Jacobson, *op. cit.*, p. 240

et trouve sa justification idéologique dans les analyses judicieuses et mesurées de son chapitre XX: *Myth and Psychology*. Mais il convient d'ajouter à la distortion entre Hercule jeune et Hercule adulte, l'échange d'attitudes et de mérites suggérée plus loin, non plus entre l'homme et l'enfant, mais entre l'homme et la femme, ou plus clairement entre Hercule et Omphale. L'ironie de Déjanire souligne une sorte de transfert, sanctionnant un souci de cohérence entre l'être et son existence, dans lequel je me refuse, autant qu'H. Jacobson, à voir un constat de comportement pathologique. Ce transfert me semble annoncer plusieurs des justifications de la métamorphose pour des êtres qui retrouvent leur identité en perdant la condition humaine à laquelle leur psychologie et leur comportement faisaient injure. A la limite, l'échange dont il s'agit, celui qui s'opère entre Hercule et Omphale:

I nunc, tolle animos et fortia facta recense:  
 Quod tu non esses, iure uir illa fuit,  
 Qua tanto minor es, quanto te, maxime rerum,  
 Quam quos uicisti, uincere maius erat <sup>20</sup>

s'apparente (du moins aux yeux de Déjanire qui n'est guère «féministe» et, de surcroît, n'hésite pas à travestir les faits pour les besoins de l'antithèse en taisant que la soumission d'Hercule à Omphale faisait partie de ses épreuves et des «travaux» imposés par Eurysthée) aux changements de sexe qui, dans les *Métamorphoses*, punissent ou récompensent les attitudes psychologiques et les ambivalences de Tirésias <sup>21</sup>, d'Iphis <sup>22</sup>, de Cénéé <sup>23</sup> ou des filles d'Orion <sup>24</sup>.

Les *sententiae*, même sans contenir d'antithèse, ponctuent aussi le récit. Ce sont des raccourcis qui définissent une situation, celle même de la neuvième *héroïde*:

huic Iolen imposuisse iugum <sup>25</sup>

20 V. 105 et suiv.

21 *Met.* III, 318 et suiv.

22 *Met.* IX, 667-797.

23 *Met.* XII, 146-209.

24 *Met.* XIII, 675-704.

25 V. 6.

ou les problèmes qu'elle pose, représentés par les conséquences vécues de la situation:

Vir mihi semper abest<sup>26</sup>

ou les réactions psychologiques qu'elle suscite:

Speque timor dubia spesque timore cadit<sup>27</sup>

et l'on en arrive à la formule, quatre fois répétée comme un refrain, qui scande la dernière partie de la pièce:

Impia quid dubitas Deianira mori?

Le premier mot et le dernier sont peut-être les plus importants, certes par leur place, mais surtout, psychologiquement, par le lien qui les unit: Déjanire meurt de son impiété, elle meurt d'avoir pratiqué, au mépris de l'amour, une sorte de magie noire, et son suicide, encore, est une impiété. Si l'on ajoute à ces remarques que le refrain est rare dans la poésie augustéenne --quoiqu'il y en ait encore un, chez Ovide, en *Amores* I, 6, ponctuant de même une histoire d'amour malheureux-- on est tenté d'accorder une grande importance à l'association qui se fait naturellement avec la huitième *bucolique* où Virgile raconte aussi comment la peine d'amour porte à recourir --en vain-- aux artifices de la magie. Et l'on s'aperçoit que l'on est largement sorti de l'analyse rhétorique du poème.

C'est donc alors la présence multiforme de l'imaginaire qu'il convient d'interroger. Le monologue que constitue la neuvième *héroïde*, présente et permet à la fois l'analyse psychologique d'un personnage dont bien des traits sont empruntés au réel mais dont l'unité est imaginaire. Ce personnage est conditionné profondément par son appartenance à un cycle mythique dont Ovide accepte les éléments. Autant de raisons pour examiner les images que contient ce monologue et pour essayer de définir l'ensemble dans lequel elles s'intègrent.

En opposition avec la variété des procédés rhétoriques utilisés par le poète, la démarche d'expression de l'imaginaire, dans l'univers de Déjanire et, partant, dans l'univers

26 V. 33.

27 V. 42.

ovidien, se définit par son unicité qu'on peut considérer comme une forme, entre autres, de cohérence<sup>28</sup>. Le mouvement va directement du début à la fin du poème, avec des insistances et des reprises qui accroissent le poids de certains instants. Il est donc permis de pratiquer linéairement, en un premier temps, une sorte de chasse aux visions et aux images. Nous partons, en suivant Déjanire, d'une sorte de négatif photographique et d'une *fama* qualifiée de *decolor*<sup>29</sup>. En contrepartie, la gloire dûe aux travaux est présentée comme quelque chose qu'on peut voir; à travers le cosmos<sup>30</sup>, sur terre, dans les ondes, parmi les astres, elle rayonne d'un tel éclat qu'il suffit qu'Hercule se retourne pour la contempler: *respice*<sup>31</sup>. Un négatif de nouveau: *Vir mihi semper abest*<sup>32</sup>; et l'angoisse de Déjanire se définit alors par des visions dans lesquelles se mêlent étroitement la «réalité» de la légende, c'est-à-dire les travaux d'Hercule, et la qualité particulière du frisson sacré consécutif à la pratique de la divination:

Inter serpentes aprosque auidosque leones  
Iactor et haesuros terna per ora canes  
Me pecudum fibrae simulacraque inania somni  
Ominaque arcana nocte petita mouent<sup>33</sup>.

De même, la solitude est suggérée négativement par l'énumération des absents: Alcmène, Amphitryon, Hyllus<sup>34</sup>. Quand il s'agit de décrire l'asservissement d'Hercule à Omphale, c'est d'abord la vision qu'en a le Méandre<sup>35</sup> qui nous est imposée, peut-être parce qu'il est possible d'assimiler ses replis à ceux des colliers que porte le héros:

Vidit in Herculeo suspensa monilia collo<sup>36</sup>.

A l'inverse, Déjanire cherche à évoquer l'image de Diomè-

28 Voir S. Viarre, *Ovide, essai de lecture poétique* (Paris 1976) p. 110 et suiv.

29 V. 3-4.

30 V. 13 et suiv.

31 V. 13.

32 V. 33.

33 V. 37 et suiv. On reconnaît là l'importance de l'opposition qui paraît fondamentale à g. Durand entre le régime diurne et le régime nocturne de l'image (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 3 ed., Paris 1969).

34 V. 43 et suiv.

35 V. 55 et suiv.

36 V. 57.

de: *imago Diomedis*<sup>37</sup> pour revenir ensuite à ce qu'aurait pu voir Busiris:

Si te uidisset cultu Busiris in isto<sup>38</sup>.

Les victimes des travaux défilent sous nos yeux dans un monologue que Déjanire prête à Hercule<sup>39</sup> avec des indications visuelles précises et colorées. Et l'interrogation qui conclut cette revue:

Haec tu Sidonio potes insignitus amictu dicere?<sup>40</sup>

fait penser aux détails d'une mise en scène tragique et à la recherche d'un costume approprié dont on ne sait s'il doit être réaliste, ou symbolique comme la «tunique de Nessus» et le tison de Meléagre. Le recours au miroir, pour Omphale, justifie une autre occurrence de *uidere*<sup>41</sup>. Mais c'est l'apparition d'Iole qui entraîne une fréquence accrue du vocabulaire visuel. La douleur de Déjanire, comme un objet, lui touche les yeux après l'oreille.

En uenit ad uisus mollis ab aure dolor<sup>42</sup>.

Et sur quelques vers on relève *uisus*<sup>43</sup>, *oculos* et *oculis*<sup>44</sup>, *adspicienda*<sup>45</sup>, *spectabilis*<sup>46</sup>, avec une insistance dramatique —et spectaculaire sans doute— sur les vêtements, les bijoux, les attitudes. L'émotion de Déjanire est si forte lorsqu'elle imagine Iole en épouse du héros qu'elle bascule dans un univers symbolique où la perte de l'esprit<sup>48</sup>, dans une approximation prémonitoire de la mort<sup>49</sup>, se fait divination. Déjanire revoit son passé pour y lire son avenir.

A partir de ce sommet de la crise psychologique que je viens d'évoquer, les images auxquelles Déjanire fait appel, sans échapper pour autant au sens commun —n'est-il pas normal qu'au moment de mourir elle pense aux hommes

37 V. 67.

38 V. 69.

40 V. 81 et suivi.

41 V. 101-2.

42 V. 118.

43 V. 120.

44 V. 120.

45 V. 121 et 124.

46 V. 124.

47 V. 126.

48 V. 135.

49 V. 135-36.



qui l'ont aimée, à son père, à ses frères, à sa mère?— contribuent à l'intégrer à un univers symbolique où les événements humains prennent une dimension cosmique<sup>50</sup>. Les rivaux d'Hercule appartiennent au domaine de l'eau et de sa perfidie enveloppante: Acheloüs est un fleuve et Nessus périt dans l'Événu. Les deux distiques qu'Ovide leur consacre ici soulignent intensément l'ambivalence de l'eau, refuge et corruption:

Cornua flens legit ripis Achelous in udis  
 truncaque limosa tempora mersit aqua;  
 Semiuir occubuit in letifero aqua Eueno  
 Nessus et infecit sanguis equinus aquas<sup>51</sup>.

En face d'eux, Hercule, le triomphateur, représente le ciel, lui le fils de Jupiter, pour favoriser la naissance de qui on arrêta le temps. Dans cet affrontement des éléments on ne peut s'empêcher de penser qu'il représente déjà le feu et l'éternité, puisqu'il va devenir immortel sur un bûcher qui s'oppose au cercueil humide de Nessus. Et quoi d'étonnant à ce que Déjanire soit l'instrument de ce salut, de cette régénération par le feu de la mort? Outre qu'elle cherche à purifier le héros du point de vue psychologique, elle appartient à une famille de magiciens. Althée, qui lui donna l'exemple du suicide, est une sorcière dont l'exploit le plus célèbre consista à tuer son propre fils Méléagre en lui infligeant à travers la destruction du tison vital, des souffrances mortelles. Et si l'on en croit le livre VIII des *Métamorphoses*, ces souffrances préfigurent celles d'Hercule brûlé par le poison de la tunique:

...et caecis torreri uiscera sentit  
 Ignibus<sup>52</sup>

et celles qu'il subit sur le bûcher: *crescunt ignisque dolorque*<sup>53</sup>. De plus, c'est grâce à Méléagre que le mariage d'Hercule et de Déjanire se situe hors du temps dans la mesure

50 C'est cette dimension qui se trouve détruite par des analyses «psychologiques» comme celles de P. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique* (Paris 1952). Elle est au contraire mise en valeur dans les travaux de C. G. Jung, K. Kérényi et Mircea Eliade.

51 V. 139 et suiv.

52 *Met.* VIII, 516-17.

53 *Met.* VIII, 522.

où il a été conclu aux Enfers<sup>54</sup>, et se trouve, d'entrée de jeu, lié à l'élément feu<sup>55</sup>.

Tandis qu'on prend conscience de la victoire du feu sur l'eau et du combat sans vainqueur dans lequel se rencontrent l'épouse et le héros —qui donc l'emporte, de Déjanire amenée au suicide ou d'Hercule purifié malgré lui?— le rythme du récit chavire en même temps que la raison de l'héroïne, bouleversée, au vers 143, par la nouvelle de la mort d'Hercule. La tête lui tourne et cela s'exprime dans la répétition d'un refrain:

Impia quid dubitas Deianira mori?

qui trahit l'examen de conscience quasi instantané et l'irrésistible tentation de mort. Le rythme linéaire, construit ou souligné par la rhétorique dans les reprises, les antithèses, les formules, s'achève en un tourbillon parce qu'une dernière intervention de la *fama*<sup>56</sup> nous fait déboucher sur le néant et l'éternité. Lorsque Déjanire achève de nous présenter une sorte de «visage éternel» d'un Hercule à double face, la durée se fige brutalement parce que l'*irritamen amoris*<sup>57</sup> apporte non l'amour mais la mort, pour les deux personnages. Il reste que le feu de l'Oeta sera pour Hercule porteur de vie, de jeunesse et d'immortalité:

Vtque nocuis serpens posita cum pelle senecta  
Luxuriare solet squamaque nitere recenti,  
Sic ubi mortales Tyrinthius exuit artus,  
Parte sui meliore uiget...<sup>58</sup>

Et l'amour aussi se survit puisque le salut d'Hercule est conforme au dernier vœu de Déjanire: *Virque (sed o possis!)...*<sup>59</sup>. L'organisation humaine —celle de la rhétorique— se trouve ainsi dépassée par le tournoiement cosmique, dans le symbolisme. Et cela dépend de l'impulsion

54 Pour la rencontre aux Enfers, voir Bacchylide, *Ode V*, 55 et suiv. (Déjanire est nommée au vers 172). La proposition de mariage apparaissait chez Pindare selon schol. *Iliade* 21, 194.

55 Sur le symbolisme du feu et sur celui de l'eau, voir notamment les études de G. Bachelard (*Psychanalyse du feu*, Paris 1938; *L'eau et les rêves*, Paris 1942).

56 V. 144.

57 *Met.* IX, 133; cf. v. 162: *Hic, dixti, uires sanguis amoris habet.*

58 *Met.* IX, 266 et suiv.

59 V. 168.

d'une entité pourvue d'une grotte magique confinant à la terre, au ciel et à la mer<sup>60</sup>. C'est la *fama* dont le regard règne sur le monde:

Ipsa, quid in caelo rerum pelagoque geratur  
Et tellure, uidet totumque inquirat in orbem<sup>61</sup>.

Nous avons relevé la répétition des interventions de la *fama*: la victoire d'Iole sur Hercule, les bruits incertains qui troublent l'héroïne, la certitude qu'elle apporte en substituant le spectacle aux bruits, et la nouvelle de la mort du héros. Voilà quatre temps dont le second, celui de l'incertitude est le plus long, et dont les deux derniers se précipitent tandis que Déjanire passe du spectacle vécu aux visions remémorées puis éclatées en symbole. Si c'est encore de la rhétorique — je veux dire l'emploi conscient d'une méthode — c'est en même temps l'affirmation d'une appréhension globale des personnages mythologiques, de leur psychologie et de leur place dans l'univers du rêve. Et c'est tellement important qu'au livre IX des *Métamorphoses* Ovide reprendra ce thème de la *fama loquax* dans un rappel appuyé de motif littéraire<sup>62</sup>; et que la Déjanire de Sénèque aura la même mémoire sélective que celle d'Ovide, insistant elle aussi sur Omphale et Iole<sup>63</sup>.

En réalité la réussite de la neuvième *héroïde* réside dans son rythme. Alors que Sénèque, dans sa tragédie, déroulera à plat une lecture intellectuelle du mythe, son modèle projette sur lui une lumière qui clignote selon les révélations de la *fama* pour Iole, les travaux, la mort etc. La qualité particulière du rythme garantit l'adéquation des des procédés à la poésie et aux images symboliques qu'elle véhicule. La neuvième *héroïde* — comme l'ensemble des pièces du recueil, mais sans doute de façon plus heurtée et plus déroutante — constitue une sorte de raccourci ambigu; elle tient à la fois du monologue tragique par son caractère statique et ses éléments introspectifs et — sous

60 *Met.* XII, 39 et suiv.

61 *Met.* IX, 62-63.

62 *Met.* IX, 136 et suiv. Voir S. Viarre, *La person unification de la renommée — fama — dans quelques recits mythiques ovidiens*, Communication au colloque du Centre de recherches mythologiques, mai 1977, à paraître.

63 Sénèque, *Hercule l'Oeta*, 569 et suiv.

forme télescopée— de la tragédie tout entière. Le pathétique s'y donne en spectacle aux dépens des faits dramatiques et fait intervenir —dans un désordre savant qu'on dirait jeté par une voyante— le présent, le passé, l'avenir et l'éternité. Ovide pratique l'hyperbole et la litote, le pléonasme et l'ellipse, selon les lois de la rhétorique et de la mise en forme des images. Le récit doit son épaisseur à tout ce qui le fait sortir de la linéarité: formules ou refrains dans la facture; interventions de l'éternité, de la mort, des éléments cosmiques comme le feu et l'eau dans la psychologie. Parce que modelé sous l'influence de la *fama* —*quae ueris addere falsa / gaudet*<sup>64</sup>— le mythe prend ici une réalité inquiétante, garante de sa portée psychologique comme de son caractère sacré. Le poète a maîtrisé, et associé la rhétorique et l'imagination, personnelle ou collective. Les combats de la vie et de la mort, de la mollesse et de la virilité, de l'amour et de la jalousie; ceux aussi de l'homme et du cosmos, de l'instant et de l'éternité se trouvent concentrés en 84 distiques élégiaques qui ne refusent d'être ni baroques ou classiques ni déconcertants ou marqués de l'évidence. Le jeu que joue Ovide avec le temps nous rappelle que les Muses sont filles de Mémoire. Car c'est dans la rencontre de l'imagination avec la rhétorique, des sentiments communs et du symbolisme cosmique avec une technique méticuleusement élaborée, que réside ici la poésie.

SIMONE VIARRE

64 *Met.* 138-39.