

QUELQUES REMARQUES SUR LA PÉRIPÉTIE ET LA RECONNAISSANCE DANS L'ŒUVRE OVIDIENNE

Jean-Christophe JOLIVET¹

La mise en rapport de l'œuvre ovidienne et des théories aristotéliennes exposées dans la *Poétique* ne va sans doute pas de soi. Le premier problème auquel on est confronté est l'opinion commune selon laquelle la *Poétique* a été peu lue dans l'antiquité. Je rappelle succinctement les éléments de la question : la *Poétique* appartient aux œuvres ésotériques ou acroamatiques. Il s'agit de notes de cours que le Stagirite ne destinait sans doute pas à la diffusion. On pense que c'est plutôt à travers les trois livres de son ouvrage *De Poetis* et dans ses *Problèmes homériques* que les idées d'Aristote sur la littérature ont été diffusées². S'ajoutent des arguments *a silentio* pour suggérer le peu d'échos que reçut la *Poétique* : Horace, dont on sait la dépendance à l'égard de théoriciens hellénistiques comme Néoptolème de Parion, ne fait aucunement référence, dans l'*Épître aux Pisons*, à des notions clefs de la *Poétique* comme la reconnaissance, la péripétie, la catharsis³. Par ailleurs, des concepts clefs de l'*Épître aux Pisons*, le *decorum* et le *miscere utile dulci* ne sont pas d'origine aristotélienne. Néanmoins, l'histoire du corpus aristotélien laisse planer quelque doute sur la diffusion de la doctrine du Stagirite puisque les livres d'Aristote et de Théophraste, récupérés par Sylla lors de ses campagnes de Grèce, ont été ensuite transférés en Italie et ont fait l'objet d'une attention particulière de la part de Tyrannion d'Amisios, un des plus grands savants de l'époque cicéronienne⁴. D'une manière générale, on peut raisonnablement penser qu'au-delà des conditions de diffusion de telle ou telle œuvre, les analyses d'Aristote faisaient l'objet d'une certaine notoriété dans l'antiquité.

¹ Voir la notice finale sur les auteurs.

² Kennedy 149.

³ La théorie défendue par Brink est celle d'une diffusion des notions aristotéliennes via Néoptolème de Parion.

⁴ Strabon, 13, 1, 54 ; Plutarque, *Vie de Sylla*, 26 ; Lucien, *Adv. Ind.*, 4.

Aussi voudrais-je proposer quelques pistes de réflexion sur l'intérêt qu'Ovide a pu porter à la théorie aristotélicienne de la reconnaissance et du coup de théâtre telle qu'elle est exposée aux chapitres 11 et 16 de la *Poétique* et illustrer ce propos par quelques exemples. Le concept de reconnaissance est analysé par Aristote à la fois dans son rapport à la tragédie et à l'épopée, mais c'est son caractère spectaculaire qui a pu être exploité par Ovide aussi bien en contexte tragique qu'en contexte épique. La réflexion sur l'influence de la théorie de la reconnaissance sur Ovide m'est venue lors de mes travaux sur les *Héroïdes*. Plusieurs présentent en effet un dispositif fictif d'insertion par rapport à leur texte source qui invite à imaginer des situations épistolaires paradoxales, avec la remise de la lettre au destinataire incognito, son apparition soudaine ou encore l'effet de révélation spectaculaire produit par la lecture de la missive⁵.

Partons de la théorie aristotélicienne de la reconnaissance, exposée aux chapitres 11 et 16 de la *Poétique*. La reconnaissance est, avec la péripétie (coup de théâtre), un des éléments clef de la tragédie selon Aristote :

« Le **coup de théâtre** (*péripétéia*) est, comme on l'a dit, le **renversement** (*metabolè*) qui inverse l'effet des actions⁶, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement. Par exemple, dans l'*Œdipe*, quelqu'un vient pour reconforter Œdipe et le délivrer de ses craintes au sujet de sa mère ; mais, en lui révélant son identité, il fait l'inverse. Dans le *Lyncée*, on conduit un personnage à la mort tandis qu'un autre, Danaos, l'accompagne pour le tuer ; mais ce qui résulte du déroulement des actions, c'est que Danaos meurt tandis que l'autre est sauvé. La **reconnaissance** (*anagnorisis*), comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou pour le malheur. La reconnaissance **la plus belle** (*kallistè*) est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe*. Sans doute il y a encore d'autres reconnaissances : il peut en survenir, comme on l'a dit, à propos d'inanimés, quels qu'ils soient ; la reconnaissance peut aussi porter sur le fait qu'un personnage est ou n'est pas l'auteur d'un acte. Mais celle

⁵ Jolivet 2001, 2007.

⁶ Passage d'interprétation délicate. Voir Dupont-Roc et Lallot p. 231.

qui est le plus intégrée à l'histoire, le plus intégrée à l'action, c'est celle que nous avons dite ; en effet, **un tel ensemble — reconnaissance plus coup de théâtre — comportera pitié ou frayeur** (qui caractérisent les actions dont la tragédie est, par hypothèse, la représentation — *mimésis*), puisque c'est à l'occasion de tels événements que surviendra le bonheur comme le malheur. La reconnaissance étant reconnaissance entre personnages, il arrive qu'il y ait reconnaissance de l'un des deux seulement à l'égard de l'autre, chaque fois que l'un des deux laisse paraître clairement qui il est, mais il y a le cas où il faut que chacun des deux reconnaisse — par exemple, pour Oreste, Iphigénie fut reconnue à la suite de l'envoi de la lettre, mais s'agissant de lui il fallait une autre reconnaissance du point de vue d'Iphigénie. »⁷

On notera pour l'instant l'importance de la conjonction entre reconnaissance et coup de théâtre. Dans le chapitre 16, Aristote distingue ensuite différents liens d'identification entre l'émetteur et le signe permettant la reconnaissance. Il en résulte une hiérarchie, d'ailleurs complexe (et qu'on ne discutera pas ici), entre plusieurs catégories de reconnaissance :

- la première est celle qui est liée à des marques naturelles, de naissance, ou acquises, comme les cicatrices. Dans ces cas-là, la reconnaissance peut se faire d'après la fable (Euryclée découvre la cicatrice d'Ulysse pendant le lavement des pieds) ou le porteur du signe peut montrer la cicatrice (l'épisode des porchers dans l'*Odyssée*).

- la deuxième concerne des objets comme des colliers (dans ce deuxième cas, le lien entre le personnage et le signe de reconnaissance résulte d'une convention ancienne).

- la troisième s'opère par le souvenir ; c'est l'exemple d'Ulysse pleurant à l'évocation de la guerre de Troie par l'aède chez Alcinoos.

- la quatrième s'opère par la déduction ou syllogisme.

- la cinquième, par la *fabula* elle-même.

Aristote finit par distinguer particulièrement la reconnaissance de l'*Œdipe* de Sophocle et celle de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide :

« La meilleure reconnaissance de toutes est celle qui dérive des faits eux-mêmes, lorsque la surprise a lieu au moyen d'événements vraisemblables, comme par exemple dans l'*Œdipe* de Sophocle et dans *Iphigénie* ; car il est naturel qu'Iphigénie veuille charger Oreste d'une lettre. C'est que seules les reconnaissances de cette espèce se passent

⁷ *Poet.* 1452a 22 sqq. Traduction Dupont-Roc et Lallot.

d'artifices, signes et colliers.»⁸

Dans l'*Iphigénie en Tauride*, c'est une lettre qui est utilisée comme un moyen de reconnaissance à l'occasion d'un coup de théâtre, utilisée de manière à satisfaire à l'exigence de vraisemblance qu'Aristote met en exergue. Tandis qu'elle s'apprête à immoler Oreste et Pylade, sur ordre du roi, Iphigénie apprend que les deux prisonniers viennent d'Argos, sa ville natale, et s'engage à obtenir la vie sauve pour l'un d'eux au cas où il accepterait de se charger d'une lettre pour sa famille. Pylade accepte et demande à Iphigénie de lui lire la lettre : il en connaîtra ainsi le contenu au cas où il la perdrait dans un naufrage. C'est alors qu'Iphigénie révèle le destinataire, Oreste, et son identité, par l'adresse de la lettre⁹. Cette première reconnaissance, qui découle donc des faits de façon vraisemblable (Oreste reconnaît sa soeur par la lecture de l'adresse) est suivie dans la pièce d'une deuxième reconnaissance, critiquée, cette fois, par Aristote au chapitre 11 de la *Poétique*, où le frère se fait reconnaître délibérément de sa soeur, de façon plus artificielle au jugement du Stagirite.

On peut noter que ce thème de la reconnaissance de Tauride est populaire en Italie. Alors que la plupart des vases grecs représentant Iphigénie prennent pour sujet le sacrifice d'Aulis, un certain nombre de vases du sud de l'Italie montrent Iphigénie en Tauride¹⁰. Ils sont datés du milieu ou de la deuxième moitié du quatrième siècle. Quelques-uns d'entre eux montrent Iphigénie tenant la lettre¹¹ ; Iphigénie et Oreste avaient été représentés par Timomaque de Byzance à l'époque de Jules César¹². Une mosaïque d'époque romaine montre aussi la lettre. Du point de vue littéraire, on sait peu de choses de la postérité italienne de la légende, si ce n'est que la pièce a sans doute inspiré l'*Iphigeneia* de Naevius.

L'*Iphigénie en Tauride* a reçu une certaine attention de la part d'Ovide : il en est d'abord question dans les *Pontiques* où le poète entend un vieillard raconter la légende. Le récit insiste sur un *agôn* entre Oreste et Pylade puis le moment de la reconnaissance est évoqué de façon elliptique :

⁸ *Poet.* 1455 a 17-22.

⁹ *Iph. Taur.* 769 sqq.

¹⁰ *LIMC* V.1, art. *Iphigeneia* 14-31.

¹¹ *Ibid.* 19-26.

¹² *Pline, NH* 35, 136

*Dum peragunt iuuenes pulchri certamen amoris,
ad fratrem scriptas exarat illa notas.
Ad fratrem mandata dabat, cuique illa dabantur,
— humanos casus aspice ! — frater erat.*¹³

« Tandis que les jeunes gens se livrent à un affrontement qui montre la beauté de leur affection, Iphigénie trace et écrits des mots qu'elle adresse à son frère. Elle donnait des recommandations à son frère et celui auquel elle les remettait — vois les hasards que connaissent les hommes —, c'était son frère ! »

L'écho *ad fratrem / frater* condense la reconnaissance de la pièce en mettant en relief le caractère étonnant d'une situation qui provoque le *thaumaston*¹⁴ et une sorte de commentaire intégré (*humanos casus aspice*, incise que l'on pourrait traduire par : « regarde ce qui arrive de façon imprévue aux hommes ») souligne le moment de la surprise (*tès ekplexeos ginomenès*¹⁵)¹⁶.

Dans les *Tristes*, la reconnaissance est mentionnée de façon beaucoup plus précise ; décrivant la sauvagerie de son lieu d'exil, Ovide rappelle la noire tradition de l'immolation des voyageurs à Artémis et évoque la proximité de son autel, auprès duquel eut lieu la double reconnaissance entre Iphigénie et son frère :

*Et iam constiterat stricto mucrone sacerdos,
cinxerat et Graias barbara vitta comas
cum vice sermonis fratrem cognovit, et illi
pro nece complexus Iphigenia dedit.
Laeta deae signum crudelia sacra perosae
Transtulit ex illis in meliora locis.*¹⁷

« Déjà la prêtresse était là, le couteau dégainé, elle avait ceint ses cheveux grecs d'une bandelette barbare, quand, par un échange de paroles, elle reconnut son frère et à la place de la mort, lui donna l'accolade, Iphigénie ; joyeuse elle emporta en des contrées plus clémentes

¹³ *Pont.* 3, 2, 89-92

¹⁴ *Arstt. Poet.* 1452 a 4 sq.

¹⁵ *Arstt. Poet.* 1455 a 17.

¹⁶ Par ailleurs, on constate une modification par rapport à la version euripidéenne puisque la lettre est confiée à Oreste, mais il serait hasardeux d'en tirer quelque conclusion que ce soit sur la source du passage ovidien ; cette modification peut résulter de la simple condensation en deux distiques de la scène euripidéenne.

¹⁷ *Tr.* 4, 4, 77 sqq.

la statue de la déesse qui détestait ces cultes cruels. »

Il n'est pas indifférent de relever un certain nombre d'éléments de cette évocation de la scène euripidéenne : le *cum inuersum*, qui exprime le retournement de situation, brusque, sous forme d'un coup de théâtre (*peripeteia* commentée au début du ch. 11 de la *Poétique*), la reconnaissance elle-même (*cognouit*), son moyen matériel (*uice sermonis*), le changement qui l'accompagne : *métabolè* (*pro nece complexus dedit*), le mouvement *eis philian* et le passage du malheur au bonheur (*laeta, in meliora*). Le tout s'opère rapidement (*pro nece complexus dedit*) de façon à provoquer l'effet de surprise, *thaumaston*. La présentation synthétique de la reconnaissance euripidéenne, correspond assez bien à la description aristotélicienne de cette forme particulière de coup de théâtre (*péripétéia*) que peut constituer la reconnaissance¹⁸. Il n'est pas possible d'affirmer qu'Ovide ait lu Aristote, mais ces deux passages, dans la synthèse qu'ils proposent de la scène, correspondent assez bien à l'analyse d'Aristote, surtout le deuxième.

Il semble d'une manière générale qu'Ovide se soit intéressé particulièrement au modèle de reconnaissance *pros ta aloga*, par l'intermédiaire d'objets inanimés, et que l'écriture ait de ce point de vue joué un rôle important. On peut par exemple évoquer certains passages des *Métamorphoses*, au chant 1, la reconnaissance d'Io transformée en génisse, par Inachos, qui s'accompagne d'une *métabolè*, d'un changement de fortune pour son père Inachos :

*Nec retinet lacrimas et, si modo verba sequantur,
oret opem nomenque suum casusque loquatur ;
littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit,
corporis indicium mutati triste peregit.
« Me miserum ! » exclamat pater Inachos inque gementis
cornibus et nivea pendens cervice iuvencae
« Me miserum », ingeminat...¹⁹*

« Io ne retient pas ses larmes et, si seulement les paroles s'ensuivaient, elle demanderait de l'aide, elle dirait et son nom et ses malheurs. Une lettre, que son sabot a tracée dans la poussière a donné la triste preuve de la métamorphose de son corps : « Malheur à moi »

¹⁸ Sur la reconnaissance comme type particulier de *péripétéia*, voir Dupont-Roc et Lallot, p. 232 (*ad* 1452 a 32).

¹⁹ *Met.* 1, 645 sqq.

s'exclame son père Inachus, et il se pend aux cornes et à la blanche encolure de la génisse, « malheur à moi » reprend-il... »

La répétition du cri de désespoir retrace à merveille l'inscription tracée sur le sol par le sabot de la génisse : IO, le nom d'Io, correspond de fait à une interjection fréquente dans la tragédie grecque. Tout se passe comme si Inachus traduisait ce qu'il lit et en tirait dans le même temps la conséquence de son malheur. La reconnaissance semble ici suivre immédiatement une sorte de traduction.

Ovide a aussi repris une autre reconnaissance célèbre, qui ne concerne pas une identité mais un comportement ; il s'agit de la reconnaissance connue sous le nom de « voie de la navette » (*hè tês kerkidōs phônē*), qu'Aristote classe, au chapitre 16²⁰, dans sa deuxième catégorie, celle des reconnaissances voulues par le poète (*pepoiēmenai hupo tou poiētou*) et donc artificielles, ou éloignées de l'art.

*Stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indiciū sceleris ; perfectaue tradidit uni,
utque ferat dominae, gestu rogat ; illa rogata
pertulit ad Procnē nec scit, quid tradat in illis.
Evolvit vestes saevi matrona tyranni
germanaeque suae fatum miserabile legit
et (mirum potuisse) silet : dolor ora repressit,
verbaue quaerenti satis indignantia linguae
defuerunt, nec flere vacat.*²¹

« Philomèle, habilement, suspend la chaîne d'une toile à un métier barbare et tisse à travers les fils blancs des signes pourpres, révélation du crime. Une fois l'ouvrage achevé, elle le confie à une servante en lui demandant par gestes de l'apporter à sa maîtresse. Celle-ci, comme on le lui demandait, le porte à Prognè ; elle ignore quel message elle délivre en même temps ! L'épouse du cruel tyran déplie l'étoffe et elle y lit, tramée, une lamentable inscription en vers qui dit quelle est sa fortune et (il est étonnant qu'elle l'ait pu) elle demeure silencieuse : la douleur lui a fermé la bouche ; les mots manquent à sa langue qui cherche une juste expression de son indignation. Elle ne peut pleurer. »

²⁰ 1454 b 35 sq.

²¹ *Met.* 6, 576 sqq.

Là encore, Ovide insiste sur le processus de révélation dont l'écrit est le moyen, le rôle de messenger involontaire de la servante, etc. Le coup de théâtre se trouve orchestré au moyen d'un message et nous avons là un exemple canonique de reconnaissance qui ne porte pas sur l'identité d'un personnage, mais sur ce qu'il a fait ou n'a pas fait²². Mais surtout, pour cette occurrence, c'est la très nette insistance sur le *stupor*, l'*ekplèxis*, qui retient l'attention, *stupor* dont le caractère étonnant (*thaumaston*) se trouve même souligné (*mirum*). Ainsi se trouve mise en valeur la puissance émotionnelle de la révélation par l'écrit.

Les trois cas de reconnaissance qui viennent d'être évoqués ont pour point commun de s'effectuer par le biais de l'écrit et de la lecture. Dans deux de ces cas, le recours à des exemples canoniques utilisés par Aristote (les reconnaissances de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide et du *Térée* de Sophocle) invite à revenir sur le cas des *Héroïdes*. Le concept que l'on met la plupart du temps en avant pour analyser la poétique des *Héroïdes* est celui de l'ironie tragique ou dramatique, mais d'une ironie générale ; les questions du coup de théâtre ou de la péripétie ont été moins exploitées. Or on peut, je crois, montrer que cette problématique tragique de la reconnaissance et de la péripétie, dont la reconnaissance n'est qu'une modalité particulière, a joué un rôle essentiel dans la poétique d'une partie des lettres.

Lettre et coup de théâtre

Au-delà de la reconnaissance *stricto sensu*, le modèle du retournement de l'action sous forme de coup de théâtre par le moyen d'une lettre est sans conteste bien représenté dans la tragédie grecque.

Il suffit de penser à la lettre que Phèdre laisse à sa mort dans l'*Hippolyte* d'Euripide et dont la découverte pousse Thésée à exiler son fils²³. Il y a là à la fois l'instrument d'un retournement (c'est la lettre qui entraîne l'exil d'Hippolyte et le malheur de Thésée) et aussi une forme (mineure ?) de reconnaissance portant, non pas sur l'identité d'un personnage (cas privilégié par Aristote), mais sur le comportement d'un des protagonistes (ici, la malignité de Phèdre dont Hippolyte prend conscience)²⁴.

²² *Poet.* 1452 a 35-36.

²³ Euripide, *Hippolyte* 855 sqq.

²⁴ *Poet.* 1452 a 35-36. Voir l'annotation de Dupont-Roc et Lallot p. 233, note 3.

Cette utilisation de la lettre comme moyen de créer une situation étonnante est vraisemblablement l'un des éléments essentiels de la poétique des *Héroïdes*. C'est notamment le cas, en contexte épique, dans la première *Héroïde*, laquelle joue sur le lent processus de reconnaissance animant toute l'*Odyssée* qui, selon Aristote, est *reconnaissance* de bout en bout. Selon la fiction ovidienne, la lettre est, comme on le sait, remise entre les mains de son destinataire, Ulysse. Sans doute Ovide invite-t-il à replacer cette lettre dans la problématique générale de la reconnaissance quand il évoque les réponses aux lettres simples composées par son ami Sabinus : *Candida Penelope signum cognouit Vlixis*²⁵. La blanche (ou la candide) Pénélope a reconnu les signes d'Ulysse. Cette expression ne fait pas seulement allusion à la reconnaissance du cachet du correspondant héroïque apposé sur la lettre, mais également, plus généralement, à la question de l'*anagnorisis* : le suggère le rapprochement proposé par la critique avec l'*Odyssée* 19, 250 où Pénélope écoute le faux mendiant crétois lui parlant de son époux et reconnaissant les *sēmata*.

Mais, pour se cantonner strictement à la motivation de la remise de la lettre à Ulysse, il y a là un point commun avec l'*Iphigénie en Tauride*. Comme chez Euripide, Pénélope remet entre les mains du destinataire, qu'elle se doute ou non de l'identité du mendiant crétois, la lettre qui lui est destinée. En ceci, la première *Héroïde* fonctionne comme la lettre d'Iphigénie sur le principe de la vraisemblance (*di'eikoton*), car il est naturel que Pénélope veuille confier une lettre aux voyageurs de passage, et au mendiant crétois en particulier, de même qu'il est naturel qu'Iphigénie confie une lettre à Oreste :

*Quisquis ad haec vertit peregrinam litora puppim,
ille mihi de te multa rogatus abit,
quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam,
traditur huic digitis charta notata meis*²⁶.

« Quiconque fait aborder à nos rivages une nef étrangère ne repart qu'après avoir été longuement questionné par moi à ton sujet ; il se voit confier une lettre écrite de ma main, à te remettre au cas où il te verrait. »

Ce passage permet certes au lecteur de déterminer la remise de la lettre au destinataire incognito sous ses oripeaux de mendiant crétois,

²⁵ *Am.* 2, 18

²⁶ *Her.* 1, 59-61

mais il le fait de façon à satisfaire une certaine vraisemblance et installe un début de situation analogue à celle de l'*Iphigénie*, même si, pour le reste, la situation est plus complexe²⁷.

Un autre cas intéressant d'*anagnorisis* est la lettre de Phèdre (4). Celle-ci est conçue par Ovide comme le moyen qui va faire passer Hippolyte de l'ignorance à la connaissance de l'amour que lui voue Phèdre. Aristote, on l'a vu, prend en compte une reconnaissance qui ne porte pas nécessairement sur l'identité d'un personnage²⁸ et qui trouve une valeur essentiellement si elle est liée à un coup de théâtre²⁹. Apparemment la lettre ne correspond pas au traitement euripidéen : dans le second *Hippolyte*, Phèdre n'avoue pas elle-même son amour au fils de Thésée — contrairement, semble-t-il, à ce qui se passait dans la première pièce, l'*Hippolyte Voilé*³⁰ —, mais c'est la nourrice qui tente de connaître quels sont les sentiments du héros en lui révélant l'amour de sa maîtresse³¹. On ne sait pas comment se faisait l'aveu dans la *Phèdre* de Sophocle³². Néanmoins, dans des documents iconographiques d'époque romaine, la nourrice est représentée portant un message écrit sur une tablette à Hippolyte. Dans d'autres cas, le héros est représenté en compagnie de Phèdre avec une tablette qu'il tient en main ou qu'il rejette³³. Eu égard à la disparition du premier *Hippolyte* d'Euripide et de la *Phèdre* de Sophocle, on ne sait pas exactement à quel traitement littéraire du mythe il faut rattacher ces documents. Mais l'intérêt est que les représentations figurées insistent sur ce moment de la reconnaissance accompagné de péripétie et de *métabolè* puisque l'aveu formulé dans la lettre entraîne le retournement de l'action et le passage du

²⁷ La première *Héroïde* joue d'une façon ou d'une autre sur le mécanisme de la reconnaissance, fondamental dans l'*Odyssée* selon l'analyse aristotélicienne. Je me contenterai de dire que la seule hypothèse plausible est, dans l'ordre de la fiction ovidienne, que la lecture de la lettre de Pénélope amène le mendiant crétois auquel la lettre est remise à manifester son émotion et à dévoiler ainsi son identité, sur le modèle du troisième type aristotélicien (*diamnèmès*, par le souvenir : 1454 b36) dont l'un des paradigmes est la scène de reconnaissance qui a lieu au palais d'Alcinoos : Ulysse ne peut retenir ses larmes en entendant Démodocos chanter la guerre de Troie et donne ainsi des soupçons à Alcinoos.

²⁸ *Poet.* 1452 a 35

²⁹ Dupont-Roc et Lallot, p. 233 n. 3.

³⁰ Barrett, pp. 11-12.

³¹ Voir v. 490 sqq. Il est, par ailleurs, notable que l'influence des deux pièces euripidiennes se fait grandement sentir dans la lettre de Phèdre. Voir Jacobson, pp. 142 sqq.

³² Barrett, pp. 11-12.

³³ Cf. Barrett, p. 37, n. 2. Ces représentations sont répertoriées dans le *LIMC* V, 1, article Hippolyte 1, pp. 449 sqq.

bonheur au malheur. Qu'il soit lié à l'existence ou non d'un traitement tragique, le choix de la lettre par Ovide permet donc d'exploiter au maximum le mécanisme de la reconnaissance avec coup de théâtre qui est contenu dans la trame dramatique de l'histoire de Phèdre et Hippolyte.

Le cas de la neuvième lettre, celle de Déjanire, mérite d'être analysé du point de vue de la théorie de la reconnaissance. Selon l'hypothèse que j'ai proposée ailleurs³⁴, l'*Héroïde* se greffe sur un épisode intervenant après la mort de l'héroïne, quand Hyllos découvre trop tard, en rentrant dans le palais après le suicide de l'héroïne, que sa mère n'a pas prémédité d'assassiner Hercule. La lettre ovidienne se veut l'objet de cette révélation, de cette prise de conscience, de cette forme seconde de reconnaissance à laquelle Aristote fait allusion à la fin du chapitre 11 de la *Poétique* : ce qu'a fait ou non tel ou tel personnage. Le théâtre euripidéen fournit au moins deux exemples de lettres rédigées par une héroïne avant son suicide : Canacé et Phèdre. C'est donc sur un paradigme tragique bien identifié que s'élabore la fiction épistolaire de la neuvième *Héroïde*³⁵. Là encore, la lettre est le moyen d'une *metabolè eis philian*, elle déclenche un processus de reconnaissance ne portant pas sur l'identité d'une personne, mais sur ce qu'elle a ou n'a pas fait³⁶ (Ici, Hyllos découvre que Déjanire n'a pas assassiné Hercule, car elle n'a pas agi avec préméditation)³⁷.

Les catégories aristotéliennes de la péripétie et de la reconnaissance qui sont deux des trois parties constitutives du *muthos*, la troisième étant l'événement pathétique, apparaissent donc comme des éléments essentiels dans la réflexion ovidienne et particulièrement en ce qui concerne la *fabula* dans laquelle s'insèrent certaines *Héroïdes*. Ceci permet de formuler des hypothèses de lecture et d'affiner certains

³⁴ Jolivet, 2001.

³⁵ Même situation pour la lettre de Didon (VII).

³⁶ *Poet.* 1452 a 35.

³⁷ Il est difficile de préciser si c'est selon le même principe que fonctionne la onzième lettre, écrite par Canacé à Macareus et qui prend place dans l'*Éole* d'Euripide, avec une péripétie qui fait passer son destinataire du bonheur au malheur : les amours interdites du frère et de la soeur ont été découvertes par leur père Éole, qui les condamne ; Macarée ayant obtenu le pardon d'Éole se précipite auprès de sa soeur dont il découvre le corps sans vie. Il découvre aussi près de ce corps la onzième *Héroïde*, et se suicide après l'avoir lu. Pour savoir si cette lettre est un moyen de reconnaissance, il faudrait en connaître davantage sur la pièce. On se reportera à l'article de Williams 1992.

aspects fondamentaux de la poétique de ces lettres. Le recours aux catégories aristotéliennes permet de dépasser une analyse qui reposait essentiellement jusqu'à présent sur des concepts comme l'ironie tragique (les paroles et les actions d'un personnage sont en désaccord avec une situation que le personnage connaît), ou l'ironie dramatique qui se définit par la supériorité du point de vue du spectateur/lecteur/auditeur par rapport à celui du personnage. Ces concepts décrivent des situations. En revanche, les concepts aristotéliens de *coup de théâtre* et de *reconnaissance* permettent, eux, de penser une véritable dramaturgie.

BIBLIOGRAPHIE

- Barchiesi A. 1987 : « Narratività e convenzione nelle Heroides », *MD* 19, 1987, pp. 63-90.
- Barchiesi A. 1992, : *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, éd. avec introduction et notes, Florence, Felice Le Monnier, 1992.
- Barrett W. S. 1992 (1964) : *Euripides Hippolytos. Edited with Introduction and Commentary by...*, Oxford.
- Brink C. O. 1963 : *Horace on Poetry*, Cambridge.
- Dupont-Roc R. et Lallot J. 1980 : *Aristote, La Poétique. Texte, traduction, notes*, Paris.
- Hardy J. 1932 : *Aristote, Poétique. Texte établi et traduit par J. Hardy*, Paris.
- Jolivet J.-C. 2001 : *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*. École française de Rome, Rome, 356 pp.
- Jolivet J.-C. 2007 : « *Penelope Polutropos ? La philologie homérique dans la première Héroïde* », dans *Amor Scribendi. Lectures des Héroïdes d'Ovide*, édité par H. Casanova-Robin, Grenoble, 2007, pp. 121-137.
- Kennedy D.F. 1984 : « The epistolary mode and the first of Ovid's Heroides », *CQ* 34, pp. 415-422.
- Kennedy G. A. 1989 : *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I : Classical Criticism*, Cambridge.
- Williams G. 1992 : « Ovid's Canace : Dramatic Irony in Heroides 11 », *CQ* 42 (i), pp. 201-209.

LA THÉÂTRALITÉ DE L'ŒUVRE OVIDIENNE

Textes réunis et présentés par Isabelle Jouteur

Ouvrage publié avec le concours du CNRS, de l'Université de Paris IV-Sorbonne, de l'UFR de Lettres et Langues et du laboratoire Forell de l'Université de Poitiers.

A.D.R.A. - NANCY

Diffusion : DE BOCCARD - 11, Rue de Médicis - 75006 PARIS
2009