

CANACÉ, UNE HÉROÏNE TRAGIQUE ? (OVIDE, *HÉR. XI*)

Hélène CASANOVA-ROBIN¹

Les diverses études² sur les sources des *Héroïdes* ont mis en lumière l'hypotexte de la lettre de Canacé : Ovide se serait inspiré de la tragédie *Éole* d'Euripide³, lorsqu'il rapporte, par la voix de la victime, l'histoire de ce roi, père de six filles et de six garçons, qui adresse une épée à sa fille Canacé, au moment où il apprend que celle-ci est enceinte des œuvres de son propre frère Macarée. L'importance du jeu intertextuel, toujours poussé à un degré extrême dans les *Héroïdes*, aboutit à produire une œuvre caractérisée par un mélange générique particulièrement complexe, comme l'ont montré la plupart des exégètes. Certes, la part accordée au tragique apparaît dans l'*Héroïde XI* relativement prépondérante et sans doute assez conforme à l'intérêt personnel d'Ovide pour ce genre littéraire, qui est manifeste dans la plupart de ses productions poétiques⁴. En effet, la lettre de Canacé, si

¹ Voir la notice finale sur les auteurs.

² H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton, 1974 ; M. Labate, « La Canace ovidiane e l'Eolo di Euripide », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 7, 1977, p. 583-593 ; F. Verducci, *Ovid's Toyshop of the Heart : « Epistulae Heroidum »*, Princeton 1985 ; G. Williams, « Ovid's Canace : Dramatic Irony in *Heroides* 11 », *Classical Quarterly* 42 (i), 1992, p. 201-209 ; J. Reeson, *Ovid Heroides 11, 13, and 14. A Commentary*, Leiden-Boston, Köln, Brill, 2001. J. Reeson recense toutes les occurrences antiques et montre que la source majeure d'Ovide était constituée par le texte d'Euripide. S. Casali, « Tragic Irony in Ovid *Heroides* 9 and 11 », *Classical Quarterly* 45, 1995, p. 505-511 et « Ovid's Canace and Euripides 'Aeolus: Two Notes on *Heroides* XI », *Mnemosyne* 51, p. 700-710. L. Fulkerson, *The Ovidian Heroine as an Author. Reading, Writing and Community in the Heroides*, Cambridge, 2005, p. 68-86.

³ Fr. 14-41 Nauck.

⁴ Outre Sénèque qui rappelle qu'Ovide écrivit une tragédie (*Suas.* 3, 7) et s'en inspire dans ses propres productions dramatiques, Quintilien mentionne la *Médée* d'Ovide (*I. O.* 10, 1, 98) ; voir les nombreuses études qui révèlent la composante tragique dans l'écriture d'Ovide (dont S. Casali, *Heroidum Epistula IX*, Firenze, 1995 ; F. Dupont, « Le *furor* de Myrrha », *Journées ovidiennes de Parménie*, dir. J.-M. Frécaut et D. Porte, Bruxelles, 1985, p. 83-92 ; I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris-Louvain, 2001,

elle possède, comme celle de Phèdre (Héroïde IV), de Didon (Héroïde VII), de Médée (Héroïde XII) ou d'Hypermestre (Héroïde XIV), des antécédents fameux dans le genre tragique, se révèle particulièrement marquée par cette empreinte, du fait de son sujet illustrant un inceste adelphique puni de mort par le père. L'intrigue met aux prises des personnages appartenant à un cercle familial étroit et qui entretiennent des relations transgressives à double titre : à la fois par l'amour incestueux qui unit un frère et une sœur ainsi que par l'infanticide, assumé par Éole, lorsque celui-ci intime à sa fille l'ordre de se tuer. L'intégration de Canacé dans le recueil n'allait donc pas de soi ou, du moins, offrait, pour la soumettre à la conversion élégiaque, une matière particulièrement résistante. En effet, à la différence de la plupart des autres héroïnes, cette épistolière n'exprime pas une déréliction, pas plus qu'elle ne cherche à persuader son amant de revenir auprès d'elle. La lettre, écrite au seuil de la mort, conserve majoritairement la forme d'un monologue, dans lequel la locutrice s'interroge sur son destin et, surtout, livre d'elle-même une ultime représentation.

Par un certain nombre d'aspects, l'action tragique ainsi que son principal protagoniste répondent aux critères définis par Aristote dans sa *Poétique*, comme j'essaierai de le montrer en m'attachant à considérer l'évidence tragique de l'Héroïde XI. Ovide n'a donc pas gommé cette dimension et, bien au contraire, il la rehausse en lui conférant un relief inattendu. Néanmoins l'écriture élégiaque du texte informe indubitablement la matière mythique : seule voix à s'exprimer, le discours de l'héroïne recompose l'intrigue, la recentre sur le personnage féminin et offre de l'ensemble des protagonistes une représentation inédite, les soumettant à un processus d'anamorphose, pour ainsi dire, qui excède le code tragique. Se révèle alors, en particulier, un auto-portrait de Canacé propre à offrir une réflexion fructueuse sur les vertus d'une écriture envisagée comme mode d'introspection du sujet.

deuxième partie chapitre 3 en particulier ; H. Casanova-Robin, *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe d'Ovide à la Renaissance et à l'Âge baroque*, Paris, 2003, deuxième partie chapitre 3 en particulier ; J.-C. Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes d'Ovide, recherches sur l'intertextualité ovidienne*, École française de Rome, 2001, chapitre III, B en particulier ; I. Gildenhard & A. Zissos, « 'Somatic Economies' : Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses* », *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, dir. P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, Cambridge, 1999, p. 163-181.

1. L'évidence tragique

Par nature, le genre tragique repose sur l'intertextualité puisqu'il fonctionne grâce à un dédoublement entre la connaissance que le lecteur/ spectateur possède de l'histoire d'après la tradition et la coloration nouvelle que lui confère l'auteur. L'infléchissement tragique dépend ainsi du remodelage élaboré par le poète qui vise à renouveler la perception émotionnelle du **lecteur/ spectateur**, grâce à une économie spécifique du langage et aux procédures de l'énonciation.

Dans l'Héroïde XI, le cadre tragique est posé dès l'ouverture du poème, avec l'imminence de la mort signifiée par l'héroïne elle-même, en un vers (v. 3) où sont réunies à la fois les images du calame et de l'épée de façon à rendre d'emblée indissociables les paroles proferées et le sort funeste attaché au personnage :

*dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum.*⁵

Dans sa main droite elle tient le calame, de l'autre, dégainée, l'épée⁶.

Le parallélisme étroit ainsi établi, renforcé par le chiasme (*dextra tenet... tenet altera*), constitue une armature rhétorique rigoureuse capable d'exprimer cette densité dramatique traduite également par l'abondance des coupes. La juxtaposition entre *calamum* et *strictum*, séparés seulement par la césure, exprime combien l'interstice ménagé entre la plume et le glaive est quasi imperceptible et traduit la précipitation des événements dans un intervalle de temps particulièrement bref. L'action apparaît qualifiée également par un vers d'une concision hautement expressive, **qui souligne l'appropriation de la situation à l'analyse telle que l'expose Aristote au chapitre XIV de la *Poétique* : les sentiments de « frayeur et pitié »,** attendus chez le spectateur, naissent ici d'une situation qui réunit, exactement comme le préconise le philosophe grec, des « personnes entre lesquelles existe une relation d'alliance, d'hostilité ou de neutralité (...) », de façon à ce que surgissent « des violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, ... voilà ce qu'il faut rechercher⁷ ». Ovide place ainsi au vers 5 le nœud tragique : *Haec est Aeolidos fratri scribentis imago*, « voici l'image de la fille d'Éole écrivant à son frère ».

⁵ J'utilise l'édition de G. Rosati, *Ovidio, Lettere di Eroine*, Milano, BUR, 1989.

⁶ Traduction personnelle, sauf indication contraire.

⁷ Aristote, *Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, 1980.

Là encore, l'ordre des mots appuie l'énoncé : *Aeolidos fratri*, juxtaposés de part et d'autre de la césure, suggèrent la discordance de la situation, telle que le lecteur doit l'appréhender, tandis que la succession des spondées sur les termes suivants souligne avec gravité l'image ainsi dessinée. Dans le vers, l'alternance régulière de spondées et de dactyles impose une cadence binaire propre à exprimer aussi le conflit à l'intérieur d'une famille où l'acte de Canacé a entraîné une dissension définitive. Dans le pentamètre, où se clôt la phrase, les allitérations de labiales sourdes martèlent le resserrement de l'hostilité autour de la figure paternelle exposé par l'ironie de la locutrice : *posse place-re patri* (v. 6).

Par certains aspects, le destin de Canacé, tel que le rapporte ici Ovide, pourrait s'apparenter à celui d'Iphigénie : dans les deux cas, il s'agit d'une fille sacrifiée par son père, pour une cause « extérieure » ou sociale, de sorte que la mort vient se substituer au mariage attendu. Or, Canacé, au contraire de la fille d'Agamemnon que l'on dit docile et confiante, nourrit une rancœur funeste à l'égard d'Éole et, comme l'a montré Simone Viarre⁸, n'est pas loin de vouloir sa mort, aggravant d'un parricide virtuel sa propre faute qui pèse déjà considérablement, au regard de la morale, puisqu'elle comporte à la fois un inceste adelphique et un désir d'infanticide. Les sentiments de terreur et de pitié réclamés par Aristote sont ainsi particulièrement suscités par le seul personnage de Canacé : la *puella* se révèle à la fois effrayante par la violence manifestée à l'égard de son père⁹ et par le peu de place, de fait, qu'elle accorde à sa propre passion amoureuse, qui aurait été de nature à atténuer ces excès. En effet, le réquisitoire dressé contre le père, dans la majeure partie de la lettre, l'emporte largement sur sa dimension proprement affective : le couple se trouve pourtant définitivement séparé, de sorte que la « faute » (*crimen*) devient secondaire au regard de l'accusation d'infanticide formulée à l'encontre d'Éole. Ce recentrement qui permet une condensation dramatique sur une seule action — la mort de Canacé — paraît tout à fait réaliser l'unité recommandée dans la *Poétique* (Aristote, *Poétique*, V, 10) et il s'accompagne d'un resserrement spatial et temporel. En outre, pour

⁸ S. Viarre, « Canacé et Macarée, du cosmos à l'inceste », *Amor scribendi, Lectures des Héroïdes d'Ovide*, éd. H. Casanova-Robin, Grenoble, 2007, p. 81-91.

⁹ La plupart des commentateurs ont souligné ce conflit père/ fille qui occupe ici une place majeure et l'ont interprétée comme significatif d'une revendication affective. Je ne reviens pas sur ce point.

atteindre encore ce même objectif, Ovide néglige la possibilité offerte par la pièce d'Euripide d'atténuer le conflit familial, en envisageant qu'Éole puisse être, en soi, favorable à un mariage de l'héroïne avec l'un de ses frères, mais non pas Macarée. Le poète latin concentre de fait l'intrigue sur l'hostilité entre le père et la fille. Le lecteur d'Ovide, instruit des précédents littéraires du mythe, ne peut qu'apprécier à sa juste mesure cette amplification de la coloration tragique.

Par ailleurs, les quelques éléments dramaturgiques choisis par Ovide relèvent également de l'écriture tragique : la présence de la nourrice, en particulier, requise par le genre, permet à l'auteur de préciser les sentiments de l'héroïne, de leur conférer une fonction pathétique, et de confirmer son état passionnel grâce au regard extérieur qui est porté sur elle : les deux distiques 35-36 et 37-38 offrent une représentation explicite de cette situation topique de la tragédie et laissent apparaître la noblesse des caractères recommandée également par Aristote (*Poét.* VI + XV¹⁰).

Cet aspect conduit à considérer l'élément central et intrinsèque du genre tragique, la parole, qui bénéficie dans la lettre de Canacé d'une mise en scène pour le moins originale. L'économie de la parole directe, à l'intérieur même de la lettre, constitue en effet une véritable architecture dramatique accompagnant la gradation pathétique que l'épistolière restitue en évoquant les échanges verbaux, ou au contraire les silences, qui conduisent à révéler la faute et donc à la condamner. L'acte de naissance de la tragédie, si l'on peut dire, apparaît ici au v. 27, lors d'un aveu exprimé par le recours au langage du corps¹¹ :

Fugerat ore color, macies adduxerat artus,

Mon visage avait perdu ses couleurs, mon corps était amaigri.

Néanmoins, le participe *fatentis* confirme peu après, sans ambiguïté, la puissance expressive du geste et confère à l'héroïne sa stature tragique :

¹⁰ On lit dans ces chapitres de telles recommandations d'Aristote : « cohérence, propriété, capable de susciter émotions chez le spectateur, ressort fondamental de l'action, vraisemblance psychologique : reconnaissance, qui se fonde chez le personnage par la sensation, le souvenir, le raisonnement ».

¹¹ Sur le langage du corps dans les *Héroïdes* d'Ovide : H. Casanova-Robin, « Poétique du corps et représentation de soi dans les *Héroïdes* d'Ovide », *Amor scribendi. Lectures des Héroïdes d'Ovide*, op. cit. p. 53-79.

Haec satis tacita signa fatentis erant. (v. 36)

C'étaient là des signes suffisamment éloquents dans mon silence.

Cet élément est confirmé aussitôt par les propos de la nourrice qui sanctionnent une parole mal contrôlée : *tua crimina prodīs*. (« tu révéles ta faute » v. 49). L'accident se reproduit, à propos du nouveau-né, qui trahit sa présence précisément par des pleurs qu'il ne peut réprimer et le même verbe, *proditur*, souligne la réitération de la situation et confirme sa fonction dramatique. Puis, c'est encore une parole contenue qui retarde le dénouement tragique :

Sed timor et nutrix et pudor ipse uetant. (v. 52)

mais la crainte, la nourrice et la honte même m'en empêchent.

Dans le pentamètre sont ici rassemblés les trois éléments qui résument l'interdit social de l'acte commis par Canacé : le rythme ternaire appuyé par l'anaphore de la conjonction de coordination, la prépondérance des termes dissyllabiques dans le vers participent d'une rhétorique du *pathos*, qui tend à représenter l'isolement toujours croissant du personnage tragique. L'évolution de l'héroïne dans ce processus s'accompagne ainsi d'un désordre verbal toujours accentué ; le vers 53, où le poète réunit les deux verbes antithétiques *contineo* (« je retiens ») et *elapsa* (« j'ai laissé échapper ») traduit cette confusion qui touche aussi la forme même de la parole, dissociée en *gemitus* et *uerba* (v. 53).

Enfin, la colère d'Éole, lorsqu'il apprend la naissance de l'enfant, le porte à divulguer la nouvelle et à condamner publiquement l'acte de Canacé :

Inruit et nostrum uulgat clamore pudorem (v. 79)

Il se précipite pour divulguer en criant ma honte.

Ultime variation sur les virtualités pathétiques du langage, les vagissements du nouveau-né qui ne parvient pas à communiquer avec son grand-père sont encore décrits comme une communication insuffisamment maîtrisée. Ce thème fondamental de la parole empêchée constituera l'un des éléments majeurs de la représentation de l'être hybride, après sa transformation, dans les *Métamorphoses* d'Ovide : les larmes d'Actéon qui coulent sur sa face de cerf et sa posture de

suppliant feront ainsi l'objet d'un tableau empreint d'une extrême puissance émotionnelle¹².

2. L'éclatement du code tragique : une anamorphose ?

En dépit de cette adéquation affirmée, dès le début du poème, à la conception aristotélicienne de l'écriture tragique, la lettre de Canacé semble bien vite dévier du cadre strict défini par le Stagirite : en effet, d'une part le portrait des protagonistes ménage une place à la thématique du monstrueux, d'autre part le poète choisit d'éluder la culpabilité de l'héroïne, transgressant ainsi le code dramatique. Ces deux déviations relèvent de l'espace dévolu à la subjectivité et à la *phantasia*, propre à l'écriture épistolaire. La locutrice cherche des modèles mythologiques pour dépeindre son père ou pour se peindre elle-même. Excédant le mode tragique, la parole poétique projette une représentation fantasmatique, des *imagines* informées par l'émotion et l'imagination de l'héroïne.

Ainsi, dans le portrait d'Éole, brossé aux vers 11-19, le poète dénonce la démesure et la férocité du personnage grâce à un procédé de gradation fondé, au vers 11, sur une succession de qualificatifs, allant de *ferus* à *truculentior*. Le second adjectif, intensifié par le comparatif, est encore amplifié par une expansion nominale composée de trois termes (*multoque suis truculentior Euris*, « beaucoup plus féroce que les vents soumis à son empire »). Toute humanité semble être ôtée au souverain lorsque l'héroïne rappelle le pouvoir d'Éole sur les vents¹³ ailés, créatures inconsistantes par nature : le syntagme *imperat et pennis*...clôt l'énumération des souffles soumis au roi, puis le verbe *imperat* est repris dans l'hexamètre suivant, pour signifier cette fois l'indignité d'un prince qui ne sait maîtriser sa colère :

Imperat, heu ! uentis, tumidae non imperat irae (v. 15)

Il commande, hélas, aux vents, mais il ne commande pas à son courroux violent.

Ironie du poète ? Le pouvoir d'Éole sur les vents en devient alors illusoire, comme le suggèrent les assonances au vers 13 qui associent,

¹² Voir H. Casanova-Robin, *Diane et Actéon : éclats et reflets d'un mythe d'Ovide à la Renaissance et à l'Âge baroque*, op. cit.

¹³ H. Jacobson précise que cette présentation d'Éole est propre à Ovide, aucune trace n'apparaît dans d'autres textes. Op. cit. p. 164.

dans un souffle quasi imitatif, *saeuis uiuere uentis*, si bien que le personnage lui-même paraît alors dépourvu de toute consistance, dénué de toute forme fixe et dès lors, impossible à contenir, à l'image du peuple sur lequel il règne (*ingenio populi conuenit ille sui*, « il correspond à la nature de son peuple », v. 12). La coloration éthique du discours s'est ici substituée à l'exposé de la situation tragique. À la rupture ainsi produite, s'ajoute une autre digression, venue compléter le portrait du père de Canacé, en accentuant un trait particulier et chargé de symbolisme : sa sécheresse. En effet, au vers 12, rehaussée par un chiasme, la mention des « joues sèches » (*siccis genis*) qui encadre celle des « blessures » de l'épistolière (*uulnera nostra*), en plus d'exprimer l'insensibilité du père, tend à suggérer la nature aérienne du dieu du vent qui dessèche tout sur son passage. Placés en guise de clausules des vers 11 et 13, les termes *Euris* et *uentis* qui désignent tous deux des vents, fournissent un environnement sémantique qui atténue l'acception charnelle du terme *genis* et contribuent à déposséder le personnage de toute humanité. Par une telle évocation, l'action se trouve alors décentrée et le personnage de Canacé, qui condensait initialement les composantes tragiques, paraît sortir du champ.

Au contraire, Canacé livre d'elle-même une peinture qui exclut tout jugement moral. À la différence d'un héros euripidéen en proie aux affres de la culpabilité ou bien déchiré entre le devoir et la passion¹⁴, en tout cas de nature à maintenir un suspens chez le lecteur/spectateur, la fille d'Éole n'expose ni remords ni justification de ses sentiments ou de ses actes. Seules quelques notations éparses, comme en sourdine, signalent l'amour excessif qu'elle éprouve envers son frère Macarée. Dans le distique 23-24, l'héroïne recourt à une forme de litote pour évoquer le degré d'affection inconvenant qui la lie à Macarée :

*cur umquam plus me, frater, quam frater amasti
et tibi, non debet quod soror esse, fui?*

Pourquoi, mon frère, m'as-tu aimée d'un amour plus que fraternel ? Et pourquoi n'ai-je été, pour toi, ce qu'une sœur doit être ?

L'épistolière mentionne ici sa transgression en gommant toute implication active de sa part, en choisissant plutôt d'accorder un certain

¹⁴ Telle Médée (*uideo meliora, proboque/ deteriora sequor*, *Métamorphoses*, VII, 20-21), ou Myrrha (*Métamorphoses*, X, 320-355).

relief aux sentiments de son frère dans l'hexamètre (*plus me quam frater amasti*), puis en exprimant l'amour qu'elle ressent par un simple verbe d'état (*fui*), à la consistance sonore d'autant moins marquée que le terme est placé en fin de vers. Enfin, dans l'avant-dernier vers du poème, on retrouve l'expression, tout aussi atténuée, d'un attachement empreint de quelque excès : *dilectae nimium*.

Ovide écarte ainsi l'intrigue centrée sur une relation affective transgressive, qui aurait pourtant nourri avec profit une action tragique. Cependant, la peinture du personnage de Canacé n'est pas pour autant dépourvue de traits effrayants et, bien au contraire, révèle une évolution du personnage qui conduit progressivement cette princesse vers le dépassement de toute mesure et vers le rejet des valeurs éthiques fondamentales de la société ; là encore, la perspective n'est plus celle de la tragédie mais elle rejoint plutôt celle d'une épopée mythologique riche de héros marqués par une propension à la monstruosité comme les *Métamorphoses* l'illustreront. Dès le début de la lettre, un premier indice est donné lorsque Canacé exprime son désir d'imposer à son père la vision de sa propre mort, lui offrant une représentation d'un être tronqué, dont ne subsistent que des éléments épars (mains, giron), qui apparaissent comme greffés autour de la lettre. Les taches de sang signalent la déliquescence : *lituris... a caede...*¹⁵. Le portrait que la locutrice livre d'elle par la suite révèle également une évolution vers la sauvagerie : son corps, décrit avec distance, n'est que tumescence, fait d'une excroissance décrite comme pathologique (« mon corps souillé » *membra aegra* ; « le fardeau alourdissait » *grauabat onus*, v. 38) et qu'elle n'assimile jamais à l'enfant à venir. L'analyse de Jacobson qui voit ici un trait de la naïveté du personnage¹⁶ ne me paraît pas convaincante, — j'y reviendrai. Le désir que cette grossesse ne parvienne pas à son terme exprime l'hostilité première de Canacé envers cet enfant qui incarne sa faute, de sorte que les termes *nimum uiuax ... restitit infans* (« débordant de vie... l'enfant résista », v. 43) sonnent comme la marque d'une étrangeté ou d'une altérité irréductible pour l'héroïne. Quelques vers plus loin, l'enfant est évoqué par

¹⁵ Dans une étude récente, S. Viarre, faisant état des variantes de l'histoire de Canacé présentées par les sources, a montré la place originale tenue par la version ovidienne et elle a souligné combien le point de vue développé par le poète latin dépeint, avec l'importance de la part sociale dans la prohibition de l'inceste, les relations psychologiques complexes d'une fille et de son père. (S. Viarre, *op. cit.*).

¹⁶ Jacobson, *op. cit.*

l'hypallage significatif *crimen onusque mei* (« le fardeau de ma faute » v. 64), puis par la périphrase *crimina subripienda* (« les marques du crime qu'il faut enlever » v. 66), la locutrice révélant avec insistance à quel point cet être n'a d'autre existence pour elle que de symboliser sa propre transgression. De même, les qualificatifs et les métaphores que Canacé utilise pour se dépeindre traduisent une progressive aliénation, ou plutôt une transformation en un être régressif, voire asexué et manifestement dépourvu de sentiment maternel : v. 48 *rudis... noua miles eram* (« ignorante, ... j'étais tel un soldat novice »). De fait, l'absence de maîtrise de la parole qui lui est imputée procède également de cette régression animale : *nec tenui uocem* (« je ne me retins pas de crier », v. 49). L'ultime phase de la dégradation du personnage est révélée dans la perte du langage qui l'assimile à une statue de glace et confirme son entrée dans la mort qui résulterait d'une métamorphose :

Torpuerat gelido lingua retenta metu. (v. 82)

Ma langue était paralysée, immobilisée par une crainte qui me glaçait.

Le langage du corps, qu'Ovide manie avec une exceptionnelle dextérité¹⁷ en général, se trouve particulièrement prééminent dans les *Héroïdes* où il est requis par la situation épistolaire. En effet, les locuteurs recourent régulièrement à l'hypotypose pour fournir d'eux-mêmes une peinture visuelle, propre à susciter chez leurs destinataires des images mentales. Dans la lettre de Canacé, cette forme d'évocation de soi-même apparaît de façon ponctuelle, sans pour autant perdre de sa puissance d'expressivité, montrant plutôt combien le personnage ovidien excède la représentation tragique : l'héroïne, déjà bannie de l'humanité, se réduit ici à un morcellement symbolique.

Dès l'ouverture du poème, Canacé a transposé sa propre image en une figuration métonymique qui a signalé d'emblée son mode de communication indirect : ici les taches, le sang, les larmes font office de langage tout en attestant d'une parole déficiente dans le cours de l'action. Au contraire, la lettre pallie ce déficit, convertissant précisément la teneur tragique en un discours d'adieu, pour lequel la forme épistolaire paraît plus adaptée.

¹⁷ Voir H. Casanova-Robin, « Poétique du corps et représentation de soi... », *op. cit.*

3. Au-delà du tragique : l'écriture de soi comme mode paradoxal d'effacement du sujet

La posture énonciative adoptée par l'épistolière impose non seulement une distance propice à une auto-figuration, mais elle permet également l'exploration d'une intériorité sur un mode inédit, qui ne relève plus de la codification tragique mais qui participe plutôt d'un discours d'introspection analytique. En effet, la récurrence de figures de la fusion dans l'évocation de l'épisode amoureux semble inciter à lire dans la passion de Canacé le désir d'un retour à l'unité primordiale, telle que l'illustre le mythe d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon. Anticipant sur les représentations de Byblis¹⁸, autre personnage animé d'une passion incestueuse — ou sur celles de Salmacis et Hermaphrodite, présentées dans les *Métamorphoses*, le poète rend compte de cette union entre deux êtres en gommant toute manifestation de leur singularité. L'écriture vise ainsi à traduire au plus près la projection d'une *imago* fantasmatique suscitée par l'état passionnel de l'héroïne.

Le mode épistolaire¹⁹ permet à Canacé d'adopter la distance nécessaire pour envisager une mise en scène personnelle de sa propre mort, puis, progressivement, de substituer à cela une nouvelle modalité spectaculaire, qu'elle orchestrerait elle-même, comme le suggèrent les termes *spectator*, *auctoris*, *opus* dans les vers suivants :

Ipse necis cuperem nostrae spectator adesset (v. 7-8)

Auctorisque oculis exigeretur opus.

J'aurais voulu qu'il soit spectateur de ma mort

et que l'acte soit accompli sous les yeux de son instigateur.

En outre, la mention de l'opacité de l'écriture, obscurcie par les traces des larmes, semble inviter métaphoriquement au décryptage du langage poétique, en particulier lorsque celui-ci touche à l'expression personnelle (v. 1 *si qua tamen caecis errabunt scripta lituris*, « si toutefois quelques mots tracés se perdent, sous les taches qui les rendent opaques »). En effet, la *compositio uerborum* du v. 4 *in gremio charta soluta meo* (« la lettre déroulée dans mon giron ») paraît exprimer la fonction herméneutique d'une écriture destinée à explorer

¹⁸ Ovide, *Métamorphoses*, IX, 418-665.

¹⁹ Voir B. Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris, 2002 ; M. Foucault, « L'écriture de soi », *Corps écrits* n°5, 1983.

puis à révéler l'intériorité de l'être. La figure d'encadrement, qui enserme le nom de la lettre, *charta*, à l'intérieur du syntagme *in gremio suo*, traduit visuellement la revendication d'une recomposition personnelle des faits, qui échappe à toute norme extérieure ou à la logique des événements, mais qui correspond seulement à l'exigence du « je » souffrant. L'affirmation d'une écriture de l'intime par excellence se détache alors de la dimension tragique en ce qu'elle s'autorise le débordement et la *phantasia*.

La méditation inhérente à cette lettre conçue par Canacé comme un message ultime, mais tout autant destinée à dresser un bilan personnel qu'à informer Macarée, aboutit, lorsque la jeune femme exprime son amour pour son frère, à gommer tout élément d'altérité : l'épistolière exhale un désir de fusion manifeste au v. 58 *Prensa refouisti pectora nostra tuis*, (« tu réchauffais ma poitrine en la serrant contre la tienne ») en un énoncé qui pérennise l'étreinte grâce à une mise en œuvre poétique éloquente. Par ailleurs, puisque l'enfant à naître concrétise précisément la faute commise, l'épistolière le rejette, le reconnaît seulement comme un objet sacrificiel (v. 69-76), puis envisage la rencontre avec l'aimé sous une autre forme qui serait dépourvue de tout contact physique, peut-être même purement spirituelle. Le regret exprimé aux vers 21-22 traduit cette aspiration qui n'est pas dénuée de paradoxe et qui relève d'une appropriation de l'autre dans l'ordre du fantasmatique :

*O utinam, Macareu, quae nos commisit in unum,
Venisset leto serior hora meo !*

Oh, Macarée, ce moment qui nous a unis physiquement,
Si seulement il était venu plus tard que ma mort !

Le thème de l'union des âmes des amants au-delà de la mort est déjà apparu à plusieurs reprises chez Properce²⁰. Mais chez Ovide, il implique plutôt un effacement de la corporéité qui n'est acceptable, dans cet univers où prime la dimension charnelle et matérielle des protagonistes, qu'à condition de trouver une compensation par l'écriture. Le phénomène s'opère progressivement, conduisant également à un repli sur soi qui se manifeste par exemple lorsque l'héroïne absorbe ses propres larmes (*et cogor lacrimas conbibere ipsa meas* v. 54 « et je

²⁰ Properce II, 28 B, 5-6 par exemple.

suis forcée moi-même de boire mes larmes »), au terme d'une confusion extrême dans la pratique et dans la maîtrise du langage.

Procédant par effets de circularité, par jeux de miroir et de répétition, l'écriture de Canacé dévoile la dimension narcissique que comporte son amour pour son frère (v. 23 *cur umquam plus me frater quam frater amasti*, « pourquoi m'as-tu aimée plus qu'un frère ? ») et qui tend à reproduire ce fantasme d'une passion unificatrice. Or, la *puella*, qui affirmait, d'emblée, à l'ouverture du poème (XI, 5 ou 7 selon les éditions : *Haec est Aeolidos fratri scribentis imago*) sa *persona* d'épistolière, adopte ici un point de vue posthume, choisissant, grâce à une énonciation distanciée, de donner la primauté au regard du destinataire. Elle traduit à la fin son effacement volontaire, récusant cette fois toute mise en scène de sa présence physique au profit d'une prééminence accordée à l'aimé survivant :

*Viue memor nostri lacrimasque in uulnera funde,
neue reformida corpus amantis amans.
tu, rogo, dilectae nimium mandata sororis
perfer ! mandatum persequar ipsa patris.*
(XI, 125-128²¹)

Vis avec notre souvenir, répands des larmes sur mes blessures
et ne crains pas, puisque tu m'aimes, le corps de celle qui t'aime.
Honore, je t'en prie, les vœux de ta sœur chérie ;
tandis que moi j'accomplirai les ordres de notre père.

Le caractère formulaire des vers s'accorde avec les gestes rituels invoqués et reprend le thème cher à l'épigramme funéraire de la parole prononcée *post-mortem*. La distension temporelle née de cette projection dans le futur, l'appel à la mémoire enfin, invitent alors à considérer l'espace ainsi dessiné comme une « aire transitionnelle énonciative » — selon les termes de L. Jenny²² — propice à figer dans l'éternité le dialogue du couple interdit par les circonstances. La parole est libérée de la contingence, gommant le moi pour mieux le sublimer. La fusion avec l'autre se trouve enfin réalisée, dans un ailleurs fantasmé concédé par l'écriture poétique.

²¹ ou 127-130 selon les éditions.

²² L. Jenny, « Fictions du moi et figuration du moi », *Figures du sujet lyrique*, textes édités par D. Rabaté, Paris, PUF, 2005 (1996), p. 99-111, ici 108-109.

Quel que soit le mode de réécriture adopté, la dimension tragique originelle de la légende de Canacé perdure et l'action, comme l'évolution, du personnage enfermé dans un destin inéluctable inscrivent définitivement ce récit d'un inceste adelphique avec ses conséquences funestes, dans le répertoire dramatique. Pourtant, l'écriture élégiaque, loin d'être inappropriée, dote le personnage d'une stature nouvelle, lui procurant cette liberté d'exhiber librement son intériorité et de recomposer à son gré sa propre destinée. La prééminence accordée à la *phantasia* devient la marque spécifique d'une mise en scène de soi qui n'a de fin que celle d'une perpétuelle métamorphose de l'écriture.

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