Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

20 | 2018

Résonances d'Écho

Écho, l'intertextualité déformante et une poétique « féminine » chez Ovide et quelques autres

*Echo, Allusive Tendentiousness and a "Feminine" Poetics in Ovid and Some
Other Poets*

Florence Klein

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4420>

DOI : 10.4000/polysemes.4420

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Florence Klein, « Écho, l'intertextualité déformante et une poétique « féminine » chez Ovide et quelques autres », *Polysèmes* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 22 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4420> ; DOI : 10.4000/polysemes.4420

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Polysèmes

Écho, l'intertextualité déformante et une poétique « féminine » chez Ovide et quelques autres

Echo, Allusive Tendentiousness and a "Feminine" Poetics in Ovid and Some Other Poets

Florence Klein

- 1 Condamnée à répéter les mots d'autrui mais dotée de la capacité à leur donner un sens nouveau, locutrice seconde par définition, la nymphe Écho est une figure privilégiée pour désigner la relation intertextuelle par laquelle un texte convoque et reproduit un autre texte, non sans déformer le modèle qu'il semble citer parfois littéralement¹. Ovide en particulier s'est attaché à faire du personnage d'Écho, dont il conte la mésaventure amoureuse au livre III des *Métamorphoses*, un marqueur d'allusivité tout à fait adapté pour signaler au lecteur la présence d'échos intertextuels². Si ce rôle dévolu à la nymphe est bien attesté pour l'Antiquité et la poésie ovidienne en particulier, je voudrais proposer ici quelques réflexions supplémentaires sur la manière dont Ovide (et d'autres avant lui – comme le poète hellénistique Callimaque – ou après lui – comme l'auteur d'époque néronienne Perse) ont utilisé cette figure pour caractériser de manière plus précise la relation poétique associée à l'intertextualité, en me centrant sur deux aspects qu'illustre bien l'épisode ovidien : l'infidélité créatrice des reprises intertextuelles, d'une part, et la nature supposément féminine d'une telle posture poétique nécessairement conçue comme seconde, d'autre part.

Écho, l'intertextualité et la tradition déformante, de Callimaque à Ovide

- 2 En faisant d'Écho la figure de l'intertextualité, les poètes anciens nous disent quelque chose du fonctionnement de cette dernière. De fait, Écho ne répète pas les mots de manière passive et inerte : si elle reprend les termes qu'elle a entendus, elle les charge

d'un sens nouveau, voire les déforme pour leur faire dire tout autre chose, voire le contraire, de ce qu'ils signifiaient d'abord. Cet aspect est au cœur du « dialogue » ovidien entre Narcisse et Écho, sur lequel je reviendrai, mais avant cela je voudrais proposer une lecture d'un texte qui a pu servir de modèle pour cette déformation de l'écho. Il s'agit d'une épigramme composée par Callimaque, dont on ne cite souvent que les quatre premiers vers (exemple – assez ironique ! – d'une réception biaisée qui n'est pas tout à fait étrangère aux reprises déformantes d'Écho que le texte met lui-même en valeur) :

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει.
Μισῶ καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναιχὶ καλὸς καλός - ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
τοῦτο σαφῶς, Ἦχώ φησί τις· « ἄλλος ἔχει ».

Je hais le poème cyclique, et je n'aime pas le chemin où la foule porte ses pas en tous sens. Je déteste l'amant qui déambule partout, et la source commune, je n'y bois pas : ce qui est populaire me dégoûte. Toi, Lysanias, tu es beau, tu es beau – mais avant que j'aie pu le dire clairement, un écho se fait entendre : « un autre le possède ».³

- 3 Cette épigramme constitue une prise de position de Callimaque contre un type de poème qu'il méprise, « le poème cyclique ». Même s'il est difficile de définir exactement ce dernier, les diverses positions de la critique ne faisant pas consensus⁴, on constate en tout cas qu'il est assimilé à une poésie trop commune, divulguée et par là galvaudée, selon le jugement sévère d'un auteur qui se dit dégoûté par ce qui est populaire (τὰ δημόσια). Cette affirmation, qui se décline en une série d'images méta-poétiques – le chemin trop fréquenté, l'amant partagé avec d'autres, la source où tout le monde boit – fait écho à d'autres passages programmatiques où Callimaque revendique l'originalité de sa poésie, y compris – et à dessein – par des images que l'on peut difficilement considérer elles-mêmes comme originales (comme la préférence pour les chemins étroits qui n'ont pas été foulés par opposition à la route déjà fréquentée par de nombreux chars⁵). L'épigramme a largement contribué à la réputation de Callimaque comme poète élitiste et peu soucieux de succès populaire, et c'est en ce sens qu'elle a été souvent convoquée comme modèle dans la poésie romaine⁶, et ce dans des jeux intertextuels pour le moins partiels puisque ce sont surtout ses quatre premiers vers, explicitement méta-poétiques, qui sont généralement visés par ces références et ces reprises.
- 4 Mais si l'on tient compte des deux derniers vers de l'épigramme, on constate que celle-ci fait se superposer une *persona* de poète, élitiste et orgueilleux, qui prône son dédain pour les formes littéraires partagées, communes, et une *persona* d'amant, trompé et bafoué : celui qui, alors qu'il clame son amour pour le beau Lysanias, se voit répondre par l'écho qu'il doit partager avec un autre cet aimé, ce dernier apparaissant donc, d'une certaine manière, comme un περίφοιτος ἐρώμενος, un jeune garçon débauché, c'est-à-dire l'image d'une poésie livrée au tout venant dans les vers précédents. Or, si à un premier niveau, ces deux faces du « je », poète et amant, se répartissent entre les deux premiers distiques, d'une part, et le dernier, de l'autre, en un jeu de renversement et de contraste (la suffisance littéraire se changeant en aveu d'échec amoureux), il faut également observer

que ces deux domaines successivement évoqués – le domaine poétique et le domaine érotique – sont reliés entre eux par des liens métaphoriques.

- 5 De fait, comme on vient de le souligner, l'infidélité de Lysanias (l'aimé du poète qu'un autre possède : ἄλλος ἔχει), qui est le sujet du dernier distique, prolonge l'image métapoétique du περίφοιτος ἐρώμενος, le jeune éromène qui circule et se donne à plusieurs amants. En outre, ce lien est renforcé par des jeux intertextuels qui permettent de superposer images poétiques et érotiques. Ainsi, le refus callimachéen de boire à la source commune (v. 3-4, οὐδ' ἀπὸ κρήνης / πίνω) fait écho à l'image de la source que l'on trouve dans les vers du poète élégiaque Théognis :

ἔστε μὲν αὐτὸς ἔπινον ἀπὸ κρήνης μελανύδρου,
 ἡδὺ τί μοι ἐδόκει καὶ καλὸν εἶμεν ὕδωρ·
 νῦν δ' ἡδὴ τεθόλωται, ὕδωρ δ' ἀναμίσγεται οὐδὲι
 ἄλλης δὴ κρήνης πίομαι ἢ ποταμοῦ.

Tant que je buvais seul aux ondes noires de la source, l'eau m'en paraissait quelque peu agréable et bonne ; mais à présent qu'elle a été troublée, que ses flots sont mêlés de vase, je m'en vais boire à une autre fontaine, ou à un fleuve.⁷

- 6 Dans ce fragment de Théognis, la source à laquelle l'amant déplore de ne plus être le seul à boire (ἔστε μὲν αὐτὸς ἔπινον...) est une image érotique⁸ : en la reprenant, Callimaque l'a donc transformée en image métapoétique pour désigner un type de poésie trop facilement accessible au plus grand nombre. La présence intertextuelle de ce modèle érotique dans la première partie de l'épigramme annonce d'une certaine manière la thématique de l'échec amoureux qui constituera la pointe du poème.
- 7 D'autre part, dans le dernier distique la mésaventure érotique de l'amant trompé est inséparable d'une dimension verbale : l'infidélité de Lysanias implique une altération des mots du poète, puisque les paroles d'amour prononcées par ce dernier (ναὶ καλός) sont déformées par l'écho qui les renvoie pour signifier qu'il n'est plus seul à posséder l'aimé : celui-ci appartient désormais à un autre (ἄλλος ἔχει). La fin de l'épigramme fait alors pleinement coïncider dépossession érotique et dépossession poétique : le poète voit ses mots altérés en même temps qu'il perd l'exclusivité sur son amour.
- 8 Dès lors, le distique final permet peut-être de préciser le sens des déclarations métapoétiques qui ouvrent l'épigramme : comme il a perdu l'exclusivité sur l'aimé qu'un autre possède désormais, le poète craindrait, en divulguant ses mots, de les livrer à autrui, de perdre le contrôle sur eux et sur leur sens. La figure de l'écho est donc ici l'image d'une certaine réception qui s'empare des mots du poète pour leur faire dire tout autre chose ; elle traduirait alors la hantise qu'a le poète d'être dépossédé de son langage, une fois qu'un auditeur, ou un lecteur, peut s'en saisir et le déformer - un peu comme il l'a lui-même fait, d'ailleurs, en reprenant les mots et l'image de son prédécesseur Théognis et en leur conférant un sens renouvelé !
- 9 Si l'épigramme de Callimaque dit, avec complexité et nuance, cette hantise de la dépossession de la parole du poète, quand la réception peut s'emparer de ses mots, livrés à tous comme la source à laquelle chacun peut boire, comme l'amant qui se donne à n'importe qui, cette même déformation inséparable de la répétition par Écho est, comme nous allons le voir, au cœur de l'épisode des *Métamorphoses* qui met en scène la nymphe et fait d'elle, peut-être, la figure majeure de la poétique éminemment intertextuelle d'Ovide.

- 10 À cause de l'importance de ce passage et bien qu'il soit assez long et très connu, je cite intégralement le texte ovidien qui conte la rencontre entre Narcisse et Écho, en commençant par la malédiction infligée à la nymphe (jadis trop bavarde) par Junon :

“Huius” ait “linguae, qua sum delusa, potestas
parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus” :
reque minas firmat. Tamen haec in fine loquendi
ingeminat uoces auditaque uerba reportat.
Ergo ubi Narcissum per deuia rura uagantem
uidit et incaluit, sequitur uestigia furtim,
quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,
non aliter, quam cum summis circumlita taedis
admotas rapiunt uiuacia sulphura flammās.
O quotiens uoluit blandis accedere dictis
et molles adhibere preces: natura repugnat
nec sinit incipiat. Sed, quod sinit, illa parata est
expectare sonos, ad quos sua uerba remittat.
Forte puer comitum seductus ab agmine fido,
dixerat “ecquis adest?” et “adest!” responderat Echo.
Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes,
uoce “ueni!” magna clamat: uocat illa uocantem.
Respicit et rursus nullo ueniente “quid” inquit
“me fugis?” et totidem, quot dixit, uerba recepit.
Perstat et, alternae deceptus imagine uocis,
“huc coeamus!” ait: nullique libentius umquam
responsura sono “coeamus” rettulit Echo,
et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
ibat, ut iniceret sperato brachia collo.
Ille fugit fugiensque “manus complexibus aufer :
ante” ait “emoriā, quam sit tibi copia nostri.”
Rettulit illa nihil nisi “sit tibi copia nostri.”
Spreta latet siluis pudibundaque frondibus ora
protegit et solis ex illo uiuit in antris.
Sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae.
Extenuant uigiles corpus miserabile curae,
adducitque cutem macies et in aera sucus
corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt :
uox manet ; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
inde latet siluis nulloque in monte uidetur ;
omnibus auditur : sonus est, qui uiuit in illa.
« Cette langue qui m’a trompée, dit-elle, ne te servira plus guère et tu ne feras plus
de ta voix qu’un très bref usage ». L’effet confirme la menace ; Écho cependant peut
encore répéter les derniers sons émis par la voix et rapporter les mots qu’elle a
entendus.
Donc a peine a-t-elle vu Narcisse errant à travers les campagnes solitaires que,
brûlée de désir, elle suit furtivement ses traces ; plus elle le suit, plus elle se
rapproche du feu qui l’embrase ; le soufre vivace dont on enduit l’extrémité des
torches ne s’allume pas plus rapidement au contact de la flamme. Oh ! que de fois
elle voulut l’aborder avec des paroles caressantes et lui adresser de douces prières !
Sa nature s’y oppose et ne lui permet pas de commencer ; mais du moins,
puisque’elle en a la permission, elle est prête à guetter des sons auxquels elle pourra
répondre par des paroles.
Il advint que le jeune homme, séparé de la troupe de ses fidèles compagnons, cria :
« Y a-t-il quelqu’un près de moi ? » « Moi » répondit Écho. Plein de stupeur, il
promène de tous côtés ses regards. « Viens ! » crie-t-il à pleine voix ; à son appel,
elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne : « Pourquoi,

dit-il, me fuis-tu ? » Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcé. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : « Ici ! reprend-il, réunissons-nous ! » Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : « Unissons-nous ! » répète-t-elle, et charmée elle-même de ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré. Narcisse fuit et, tout en fuyant, « Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il ; plutôt mourir que de m'abandonner à toi ! » Elle ne répéta que ces paroles : « m'abandonner à toi ! ». Méprisée, elle se cache dans les forêts ; elle abrite sous la feuillée son visage accablé de honte et depuis lors elle vit dans des antres solitaires ; mais son amour est resté gravé dans son cœur et le chagrin d'avoir été repoussée ne fait que l'accroître. Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os ; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. Depuis, cachée dans les forêts, elle ne se montre plus sur les montagnes ; mais tout le monde l'entend ; un son, voilà tout ce qui survit en elle.⁹

Celle dont on ne voit pas le corps mais dont on entend simplement la voix, quand elle se saisit du langage d'autrui, apparaît comme une image de l'auteur. En particulier, il est tentant de relever la proximité entre l'évocation finale d'Écho, et du son qui seul continue de vivre en elle après sa disparition physique – *sonus est, qui uiuit* – et la fameuse *sphragis* par laquelle Ovide conclut et signe l'ensemble des *Métamorphoses* en se présentant, après que la mort aura fait disparaître son corps terrestre, comme survivant par son œuvre poétique : c'est en effet sur la bouche des hommes, comme un son ou un souffle, que le poète vivra toujours – *uiuam*, « je vivrai » : ainsi s'achève l'œuvre tout entière¹⁰. Ainsi se superposent ces deux figures rendues éternelles par cette « survie vocale », celle d'Écho comme celle de l'auteur de l'œuvre. Or, si Ovide fait ainsi de la nymphe une image emblématique du poète et en quelque sorte son double, il est significatif qu'il donne cette importance à celle qui est éminemment liée à la citation des mots d'autrui, qui a du langage un usage second.

- 11 De fait, Écho ne peut jouir d'un usage premier, original (si tant est qu'il existe), de sa langue, la malédiction de la déesse qu'elle a outragée l'empêchant de parler la première (« *natura repugnat / nec sinit incipiat* », « sa nature s'y oppose et ne lui permet pas de commencer »). Tout ce que peut faire Écho, c'est répéter les paroles d'autrui en remotivant ou en renouvelant toutefois leur sens. Son dialogue amoureux avec Narcisse l'illustre parfaitement. On y voit comment, lorsque les sentiments des deux jeunes gens sont symétriques, Écho répète les mots « fidèlement » (à la demande de Narcisse « *ecquis adest ?* », Écho répond « *adest !* » ; à l'ordre « *ueni* », elle répond à l'identique, de même qu'à la question « *quid / me fugis ?* »). Dans un deuxième temps, Écho exploite la polysémie de la langue, lorsqu'à l'appel de Narcisse « *coeamus* », « réunissons-nous », elle répond par la même forme en jouant sur le fait que le verbe *coire* peut signifier « s'accoupler » autant que « se rejoindre, se réunir » : le terme répété à l'identique est alors chargé d'un sens nouveau, plus nettement érotique. En même temps, on peut se demander dans quelle mesure la réinterprétation d'Écho ne met pas en lumière les ambiguïtés des paroles de Narcisse lui-même¹¹ : donner un sens nouveau aux termes réemployés, ce serait aussi prétendre dire la vérité de leur signification première – de même qu'en intertextualité l'auteur citant peut rétrospectivement réécrire les modèles dont il prétend s'inspirer... Puis la rupture se produit quand Écho, sortant de sa cachette, se voit violemment repoussée par Narcisse : « *ante, ait, emoriar, quam sit tibi copia nostri* » (littéralement : « puisse-je mourir, dit-il, avant que tu puisses disposer de moi »). Ici, Écho choisit dans les mots de l'aimé qui la rejettent ce qui lui permet de dire l'exact contraire de ce rejet, une dernière parole amoureuse : « *sit tibi copia nostri* » (littéralement, « puisses-tu disposer de

moi »). Ce moment éminemment douloureux, où la nymphe en est réduite à puiser dans les paroles mêmes qui la repoussent le moyen de faire entendre son amour pour celui qui ne veut pas d'elle, est en même temps celui qui, sur le plan métapoétique, dit la créativité d'Écho, à l'instar du poète qui se saisit du langage dont il dispose pour lui donner un sens inédit. Écho est donc, comme dans l'épigramme de Callimaque, l'image d'une tradition « infidèle » qui déforme volontiers les mots qu'elle cite et reprend à son compte. Une formule, à première vue étonnante si l'on considère seulement le niveau premier de l'histoire, dit bien, à cet égard, la créativité sur laquelle repose ce dispositif intertextuel par lequel le poète se réapproprie, fait sien, et recharge d'un sens nouveau les mots d'autrui.

**Sed, quod sinit, illa parata est
exspectare sonos, ad quos sua uerba remittat.**

mais du moins, puisqu'elle en a la permission, elle est prête à guetter *des sons* auxquels elle pourra répondre par *des paroles* (/ *ses paroles propres*).¹²

L'affirmation peut d'abord surprendre parce qu'elle inverse le processus naturel de l'écho, dans lequel des mots lancés par un locuteur vivant, et a priori doté d'intention, sont répétés par le paysage inanimé sous la forme de sons. Ici, c'est l'inverse : les paroles entendues sont devenues des « sons » (*sonos*), une matière sonore insignifiante, qu'Écho transforme pour sa part en *uerba*, en « paroles » significatives – et même plus, dont elle fait « ses propres paroles » (*sua uerba*).

- 12 Si Ovide se souvient du texte de Callimaque, s'il se rappelle la hantise qu'exprimait le poète alexandrin de la déformation que pouvaient subir ses mots dans le processus de réception de l'œuvre livrée au public, on voit qu'il se situe, pour sa part, de l'autre côté : du côté de l'auteur qui retravaille en intertextualité les mots d'autrui, le langage de ses prédécesseurs auquel il redonne un sens nouveau¹³. Par cette promotion de la figure d'Écho en double de lui-même, il nous fait comprendre que c'est ainsi qu'il conçoit son rôle de poète expert dans l'art allusif : il s'agit bien de se saisir des mots des autres et de leur donner un sens qu'ils n'avaient pas, ou alors de mettre en lumière un potentiel de sens latent dans les textes qu'il cite en prétendant les éclairer, sans que l'on sache si, ce faisant, il les déforme ou les révèle. Et c'est bien, de fait, ainsi que fonctionne l'intertextualité ovidienne, dans son rapport constant et toujours conscient avec ses prédécesseurs¹⁴. À ce titre, il est intéressant d'observer – comme un aveu – que cette relation intertextuelle, dans laquelle les mots d'autrui sont repris, déformés, malmenés, est avant tout, pour Écho (/ l'écho intertextuel) une relation amoureuse, et de fait, si Ovide se réapproprie et infléchit en permanence ses modèles, c'est évidemment une forme d'hommage qui se traduit ici métaphoriquement par l'image érotique¹⁵.

Écho, ou la nécessaire féminité de la poétique intertextuelle ?

- 13 On peut également souligner la dimension genrée de cette identification de la poétique intertextuelle prisée par Ovide à la figure d'Écho. Certes, dans le texte des *Métamorphoses*, cette figure d'Écho est liée à celle de Narcisse qui a été plus souvent mise en avant dans la réception de l'œuvre ovidienne (au point que l'on peut parler d'une tradition « narcisso-centrée »¹⁶). De fait, certains lecteurs ont vu en Narcisse le double du poète (y compris

peut-être des lecteurs anciens tel Quintilien reprochant à Ovide d'être « trop amoureux de son propre talent » (« *nimum amator ingenii sui* »), comme le jeune héros amoureux de son reflet¹⁷ ; mais on peut aussi constater qu'Ovide a avant tout choisi de faire de Narcisse pris au piège de son reflet une figure du lecteur de fiction qui, d'une certaine manière, croit à la réalité de visions trompeuses, tout en étant conscient de sa propre crédulité et profondément désireux de continuer à croire à ce qu'au fond il sait être une illusion¹⁸. Si donc dans cet épisode double, Ovide a confié à Narcisse le rôle du lecteur (lecteur naïf, ou qui feint de l'être pour mieux jouir de la fiction dont il est épris), il est intéressant de considérer, comme nous l'avons vu, que c'est Écho qui endosse le rôle du poète. Bien sûr, ce poète est un poète citant, un poète qui est en même temps un lecteur – mais le lecteur érudit d'une tradition littéraire qu'il récupère en la convoquant dans des jeux intertextuels par lesquels il se réapproprie ses modèles et les déforme, leur donnant un sens nouveau. Au sein du couple formé par les deux protagonistes de cet épisode si central pour la représentation que nous donne Ovide du fonctionnement littéraire, la véritable créativité poétique est donc du côté d'Écho plus que de Narcisse, du côté de la figure féminine plutôt que de la figure masculine.

- 14 Il ne s'agit certainement pas d'un hasard. Tout se passe comme si, pour Ovide, parce que le poète est un auteur nécessairement second, toujours « venu après » et qui ne peut faire autrement que s'inscrire dans une tradition tout en jouant avec elle, ce poète devait être représenté par une figure féminine. C'est du moins ce qui ressort d'un écho intratextuel qui convoque au souvenir du lecteur des *Métamorphoses* un passage de l'*Art d'aimer*, lorsqu'est décrite, au seuil de l'épisode, la malédiction d'Écho qui conditionnera désormais toutes ses prises de parole et sa relation à autrui :

O quotiens uoluit blandis accedere dictis
et molles adhibere preces : *natura repugnat*
nec sinit incipiat. Sed, quod sinit, illa parata est
expectare sonos, ad quos sua uerba remittat.

Oh ! que de fois elle voulut l'aborder avec des paroles caressantes et lui adresser de douces prières ! *Sa nature s'y oppose et ne lui permet pas de commencer* ; mais du moins, puisqu'elle en a la permission, elle est prête à guetter des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles.¹⁹

Cette nature qui interdit à la nymphe de prendre les devants, de même que le poète citant ne peut que s'appuyer sur les mots et les textes qui lui préexistent pour forger les siens propres, est liée, dans la fiction de l'épisode, au châtement de Junon. Mais le souvenir du premier livre de l'*Art d'aimer* suggère une autre explication, de nature explicitement genrée. Ovide, par les mots du *magister amoris*, le « professeur d'amour » qui enseigne successivement aux deux sexes les techniques qui permettent de séduire et de conserver l'objet de son amour, s'adresse ici à un lectorat supposé masculin, à qui il prescrit de ne pas attendre que la femme fasse « le premier pas » mais de prendre lui-même l'initiative de la séduction :

Scilicet ut pudor est quaedam coepisse priorem,
 Sic alio gratum est incipiente pati.
 A ! nimia est iuueni propriae fiducia formae,
 Expectat siquis, dum prior illa roget.
 Vir prior accedat, uir uerba precantia dicat :
 Excipiet blandas comiter illa preces.
 Vt potiare, roga : tantum cupit illa rogari.

La pudeur interdit à la femme de commencer certaines caresses, mais il lui est agréable de les recevoir quand un autre en prend l'initiative. Oui ! un homme compte trop sur ses avantages physiques, s'il attend que la femme commence à faire les avances. C'est à l'homme de commencer, à l'homme de dire les mots qui prient, à elle de bien accueillir les prières d'amour. Veux-tu la prendre ? demande. Elle ne désire que cette demande.²⁰

- 15 Selon la répartition des rôles que rappelle ici le professeur d'amour, la femme est, par les lois de son sexe, contrainte d'attendre passivement qu'on la sollicite (cf. le verbe *pati*, ou la forme au passif *rogari* en polyptote avec l'actif, *roget*, qui lui est dénié). C'est donc à l'homme de commencer (*uir prior...*), tandis qu'elle pourra au mieux accueillir favorablement les initiatives qu'elle n'aura pas pu prendre d'elle-même. On peut alors penser qu'Ovide rappelle ce passage lorsqu'il écrit que la nature d'Écho ne lui permet pas de prendre les devants, de dire les caressantes paroles, les prières qu'elle aurait envie d'adresser à Narcisse, comme au fond – et au-delà de la singularité du personnage – toutes les femmes, condamnées selon l'*Art d'Aimer* à attendre les sollicitations masculines avant de pouvoir y répondre. La femme, par essence, doit attendre qu'un autre commence, *alio incipiente*, comme Écho dont la nature (féminine ?) lui interdit de commencer, *nec sinit incipiat*.
- 16 La condition d'Écho, et précisément ce en quoi elle peut être l'image du poète citant, est donc essentiellement féminine – mais elle n'est pas pour autant passive. Le fait d'être nécessairement « seconde », de ne pouvoir que réagir aux mots des autres, ne l'empêche pas – et au contraire, lui permet – d'être éminemment créative, lorsqu'elle se saisit avec virtuosité des « sons » d'autrui pour en faire ses paroles propres, leur redonner un sens nouveau, et par là prétendre éclairer, en disant leur autre vérité, le sens même des mots qu'elle a cités en les infléchissant. Autrement dit, si Écho est une figure du poète allusif, il semble signifiant qu'elle soit ce personnage de jeune femme, comme si la poétique intertextuelle était structurellement, au fond, par essence féminine, du moins tel que l'on définit le féminin au sein de la répartition codifiée des rôles attribués à chaque genre qu'a rappelée Ovide lui-même dans l'*Art d'Aimer*.
- 17 Cette essentielle (ou supposée essentielle) féminité de la poétique intertextuelle pourrait être confirmée par un dernier exemple, datant de l'époque impériale, où il s'agit de critiquer les afféteries littéraires parmi lesquelles l'auteur range les jeux de l'intertextualité qui nourrissent une poésie qu'il juge inutilement précieuse et ludique. Il s'agit de la première satire de Perse, où ce dernier fustige violemment les poèmes hellénisants, excessivement sophistiqués et artificiels, qui semblaient alors être à la mode. Le texte prend la forme d'un dialogue opposant l'auteur à un interlocuteur fictif

qui se fait le défenseur de cette poésie nouvelle, expliquant par exemple la beauté de ses vers artistement composés :

- sed numeris decor est et iunctura addita crudis
claudere sic uersum didicit : « Bercynthus Attis »...
- mais les mètres indigents ont acquis de la beauté et gagné un liant qui a enseigné à clore un vers ainsi : « Attis le Bérécynthien »...²¹

- 18 Perse semble attaché à présenter cette poésie qu'il critique comme inspirée par le modèle d'Ovide : par exemple, la *iunctura* « Bercynthus Attis » vantée par l'interlocuteur qui admire la poésie nouvelle reprend et associe deux fins de vers ovidiennes : *Cybeleius Attis* (*Met.* X, 104) et *Bercynthus heros* (*Met.* XI, 106). La caricature se poursuit, tandis que le dialogue entre Perse et l'avocat de cette poésie précieuse continue :

Quidnam igitur tenerum et laxa ceruice legendum ?
« torua Mimalloneis implerunt cornua bombis, »
et « raptum uitulo caput ablatura superbo
Bassaridis, » et « lyncem Maenas flexura corymbis
euhion ingeminat, reparabilis adsonat Echo ! »
Haec fieret, si testiculi uena ulla paterni
uiuere in nobis ? Summa delumbe saluua
hoc natat in labris et in udo est Maenas et Attis,
nec pluteum caedit, nec demorsos sapit unguis.
Qu'y a-t-il donc de tendre que l'on puisse dire en gardant le cou souple ? « Elles ont rempli les courbes trompes de ronflements Mimallonien et la Bassaride va arracher la tête à un veau superbe et l'enlever et la Ménade, qui va diriger un lynx à l'aide de corymbes, répète "Evohé" et Écho qui renvoie les sons lui répond ». Écrirait-on de telles choses, si la moindre veine des testicules de nos aïeux subsistait en nous ? Cela flotte, éreinté, à fleur de salive, sur les lèvres, et la Ménade et Attis sont humides ; cela ne frappe pas le pupitre et n'a pas la saveur des ongles rongés.²²

Parmi les raffinements excessifs de cette poésie futile et vaine, on trouve la figure d'Écho qui reproduit les sons, *reparabilis adsonat Echo*. Or, là encore, cette parodie de poème se donne comme citant le texte d'Ovide : l'adjectif *reparabilis* ne se trouve, avant cet emploi chez Perse, que chez Ovide²³, tandis que la fin de vers *adsonat Echo* est une citation de la fin de l'épisode de Narcisse et Écho au livre III des *Métamorphoses*, lorsque la nymphe pleure la mort de Narcisse, en écho au paysage désolé.

Planxere sorores
naides et sectos fratri posuere capillos
planxerunt dryades : plangentibus adsonat Echo
Ses sœurs, les Naïades, le pleurèrent et, ayant coupé leurs cheveux, les consacrèrent à leur frère ; les Dryades le pleurèrent aussi ; Écho répéta leurs gémissements.²⁴

- 19 Le jeu intertextuel est en outre ici particulièrement virtuose et réflexif – au point d'être artificiel et vain, dirait un contempteur de ce ludisme précieux comme Perse –, puisque tout en répétant « en écho » les vers d'Ovide qui mentionnent Écho, ce poème reprend également à Ovide le procédé par lequel celui-ci avait fait de la figure d'Écho le marqueur de la reprise intertextuelle que sa présence soulignait et, ce même, de manière plus resserrée (et vertigineuse) encore²⁵.
- 20 Or, la dénonciation par Perse de cette poésie fondée à l'excès sur les jeux raffinés de l'intertextualité incarnée par une Écho étroitement associée au souvenir ovidien est indissociable d'une dimension genrée, puisque c'est le caractère féminin, ou en l'occurrence efféminé, de cette poésie précieuse et vaine qui en fait la cible des attaques de Perse. Tout d'abord, on peut mentionner que le satiriste a décrit l'auteur récitant ses vers nouveaux comme un efféminé (*fractus*) aguichant et excitant sexuellement son public

masculin par la lecture de ce type de vers²⁶ ; quant au fragment que nous venons de lire, il est caractérisé comme *tenerum*, « tendre », et apte à être lu « *laxa ceruice* », en gardant le cou souple – la posture de l'efféminé sexuellement disponible. Surtout on constate que c'est juste après la mention d'Écho comme figuration métapoétique du jeu intertextuel, que cette mention même est précisément en train d'accomplir en reprenant à Ovide non seulement ses vers mais le procédé même de la thématization, par Écho, de la relation intertextuelle qui l'unit à son modèle, que le satiriste explose contre l'efféminement de cette poétique alambiquée qui a perdu toute trace de la puissance virile des Anciens : « *Haec fieret, si testiculi uena ulla paterni / uiueret in nobis ?* » (« Écrirait-on de telles choses, si la moindre veine des testicules de nos aïeux subsistait en nous ? »), de ce poème mou et é-reinté, *delumbis*, c'est-à-dire impuissant. Perse stigmatise ici une poésie efféminée, émasculée, à l'image d'Attis mutilé de son membre viril et changé en femme. Ce faisant, il semble confirmer – mais en adoptant pour sa part un point de vue éminemment critique – le caractère structurellement féminin de toute poétique fondée sur les jeux et les procédés de l'intertextualité, dont Écho serait la figure tutélaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Acosta-Hughes, Benjamin et Susan Stephens. "Rereading Callimachus' *Aetia* fragment 1". *CPh* 97 (2002): 238-255.
- Barchiesi, Alessandro. « Figure dell'intertestualità nell'epica romana ». *Lexis* 13 (1995) : 49-67.
- Bonadeo, Alessia. *Mito e natura allo specchio : L'eco nel pensiero greco e latino*. Pisa : Edizioni ETS, 2003.
- Bonadao, Alessia. Notice « Echo », à paraître dans le *Dictionnaire des Images du Poétique*. Jean-Philippe Guez, Florence Klein, Jocelyne Peigney et Évelyne Prioux (dir.). Paris : Éditions Garnier.
- Bramble, John C. *Persius and the Programmatic Satire: A Study in Form and Imagery*. Cambridge: CUP, 1974.
- Cairns, Francis. *Hellenistic Epigrams: Contexts of Exploration*. Cambridge: CUP, 2016.
- Cameron, Alan. *Callimachus and his Critics*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Conte, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Fabre-Serris, Jacqueline. *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonction et signification de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris : Klincksiek, 1995.
- Gély-Ghedira, Véronique. *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*. Paris : PUF, 2000.
- Hardie, Philip. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: CUP, 2002.
- Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: CUP, 1998.

Klein, Florence. « La publication des œuvres et l'élitisme littéraire : le rôle de l'épigramme 28 Pf. de Callimaque dans les constructions de *personae poetarum* chez Catulle et les poètes augustéens ». *Camenae* 7 (2009).

Klein, Florence. « Duplications : échos et répétitions, de Narcisse à Orphée ». *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 90 (2016) : 47-66.

Rimell, Victoria. *Ovid's Lovers: Desire, Difference, and the Poetic Imagination*, Cambridge: CUP, 2006.

Rosati, Gianpiero. *Narciso e Pigmalione : Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Firenze : Edizioni della Normale, 1983.

Thomas, Richard. "New Comedy, Callimachus, and Roman Poetry". *HSCP* 83 (1979): 179-206.

Wills, Jeffrey. *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NOTES

1. Pour Écho comme figure de l'intertextualité dans l'Antiquité, voir Barchiesi 1995 ; Bonadeo 2003, 69-75 et Bonadeo (à paraître).

2. On peut se reporter à l'analyse qu'offre Stephen Hinds de la reprise ovidienne, par la bouche d'Écho, d'un hémistiche virgilien dans les *Métamorphoses* III, 501 (Hinds 1998, 5-8). Lorsque Narcisse meurt de chagrin, Écho répète les ultimes paroles du jeune homme et notamment l'adieu qu'il adresse à son reflet : « Vltima uox solitam fuit haec spectantis in undam, / "heu frustra dilecte puer!" totidemque remisit / uerba locens, dictoque uale "uale!" inquit et Echo », « Les dernières paroles qu'il prononça, en jetant, selon sa coutume, un regard dans l'onde, furent : "Hélas ! enfant que j'ai vainement chéri !" ». Les lieux d'alentour retentirent des mêmes mots en nombre égal ; il avait dit : "Adieu !" – "Adieu !" répliqua Écho » (Ovide, *Mét.* III, 499-501, trad. G. Lafaye, C.U.F., comme pour tous les passages des *Métamorphoses* ci-dessous). Le dernier hémistiche imite un hémistiche de la troisième bucolique de Virgile : « et longum "formose, uale, uale", inquit, "Iolla" », « et (elle a) prolongé son "Adieu ! Adieu ! bel Iollas" » (Virgile, *Buc.* III, 39, texte et traduction, E. de Saint-Denis, C.U.F.). La répétition par Écho des paroles prononcées par Narcisse se superpose donc à la répétition par Ovide des mots écrits par Virgile. Comme l'écrit Hinds, « as a character in Ovid's story, the nymph in *Met.* 3.501 echoes the uale uttered by Narcissus; but the further reverberation which exists between these two uales and the two uales uttered in the Virgilian poem casts Echo in another role: through her name she becomes the annotator, precisely, of an intertextual "echo" ». À propos de ce passage, voir Wills : « Ovid imitates Virgil's repetition in the same position, but marks it as an imitation by transforming it into an explicit, as well as implicit, echo » (347).

3. Callimaque, *Ep.* 28 Pf. Comme la plupart des traducteurs du passage, je ne cherche pas ici à transposer l'effet d'écho entre $\nu\alpha\iota\chi\lambda\iota$ $\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma$ et $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ $\acute{\epsilon}\chi\chi\epsilon\iota$.

4. Thomas y voit une référence à la Comédie Nouvelle dont les clichés seraient repris dans l'épigramme ; selon Cameron, Callimaque ferait référence aux épopées post-homériques décrites comme cycliques par les scholies anciennes (394-399). Pour un bref bilan récent et un aperçu de la bibliographie sur cette épigramme, voir Cairns (196-198).

5. Callimaque, *Aitia* fr. 1, 25-28 Pf. (Apollon s'adresse au poète) : « $\pi\rho\omicron\varsigma$ δέ σε] $\kappa\alpha\iota$ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι / τὰ στεῖβε]ιν, ἐτέρων ἵχνια μὴ καθ' ὁμά / δίφρον ἐλᾶ]ν μηδ' οἶμον ἄνᾶ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους / ἄτρίπτο]υς, εἰ $\kappa\alpha\iota$ στε[ι]νοτέρην ἐλάσεις », « Je t'ordonne aussi ceci : les lieux que ne foulent pas les chariots, voilà ceux que tu dois parcourir ; ne mène pas ton char dans les traces toujours identiques des autres, ni sur une large route mais sur des chemins non battus, si étroite soit la voie que tu suivras ». Sur cette image, empruntée à Pindare, et les

nombreuses autres reprises intertextuelles dans le prologue des *Aitia*, voir Acosta-Hugues et Stephens, spécialement 246 sq « A map of Callimachus' misreading ».

6. Voir par exemple Catulle, C. 95, 9-10 ; Horace, *Sat.* I, 4, 71-75 ; C. III, 1, 1... Pour l'étude des reprises romaines de cette épigramme, voir Klein 2009.

7. Théognis, 959-962 (trad. J. Carrière, CUF). Pour le texte, voir T.W. Allen, « Miscellanea – IX », *CQ* 27 (1933): 51-53.

8. Pour le sens de l'épigramme, et en particulier de l'image du fleuve plutôt que la source, voir A.W. Gomme, « Theognis 959-662 », *The Classical Review* 39 (1925): 101 : « "I will find me another mistress or pick up a girl from anywhere, the market-place or a brothel" ».

9. Ovide, *Mét.* III, 366-401.

10. *Ibid.*, XV, 879.

11. À cet égard, la double traduction de *coeamus* en « réunissons-nous » dans la bouche de Narcisse et « unissons-nous » dans celle d'Écho, si elle a l'avantage de faire très bien ressortir le jeu d'écho tout en montrant bien la polysémie du terme latin, élimine cette possible ambiguïté des paroles de Narcisse illustrée par la réponse d'Écho.

12. Ovide, *Mét.* III, 377-378.

13. Souvenons-nous toutefois que Callimaque déjà, tout en exprimant – selon notre hypothèse – la hantise de voir ses paroles poétiques déformées par l'écho/la relecture intertextuelle qui en sera faite, pratiquait évidemment lui-même cette déformation par rapport à ses propres hypotextes.

14. Sur cette pratique ovidienne de l'allusion tendancieuse, on pourra se reporter à Hinds (104-122), avec l'exemple de la façon dont Ovide « reconstruit » Virgile pour en faire, de manière biaisée, un poète pré-ovidien.

15. Que l'hommage rendu aux poètes dans ce jeu littéraire qu'est l'intertextualité prenne la forme de la relation amoureuse n'a rien de très surprenant, si l'on songe par exemple aux poèmes 50 et 51 de Catulle qui disent la relation littéraire du poète avec (respectivement) son contemporain Calvus ou la poétesse archaïque Sappho dont il transpose un poème, de manière éminemment érotique (par les métaphores employées dans le premier texte, ou le jeu d'identification de la poétesse de Lesbos à l'aimée, *Lesbia*, dans le second).

16. Voir, par exemple, sur cette tradition critique qui a privilégié la figure de Narcisse chez Ovide, l'introduction de Rimell.

17. Quintilien, *IO*, X, 1, 88.

18. En particulier, l'identification de Narcisse au lecteur est manifeste en *Mét.* III, 432-436, lorsque le poète/narrateur interrompt son récit à la troisième personne pour interpeler brusquement son personnage et lui reprocher de croire à ce qui n'existe pas hors de sa propre imagination (pour l'analyse de ce passage, voir Rosati 1983) : tout est alors fait pour que le lecteur se sente lui-même visé par cette adresse à la deuxième personne. Sur Narcisse comme image du lecteur désirant, voir Hardie (147).

19. Ovide, *Mét.* III, 375-378.

20. Ovide, *AA* I, 703-709 (trad. H. Bornecque, C.U.F.).

21. Perse, *Sat.* I, 91-92 (trad. L. Herrmann, *Perse, Satires*, *Latomus* 59 (1962), Bruxelles-Berchem).

22. *Ibid.*, 97-105.

23. Par exemple, en *Am.* I, 14, 55.

24. Ovide, *Mét.* III, 505-507.

25. Voir l'analyse de Hinds sur les vers 499-501, qui précèdent tout juste ceux-ci (*supra*, n. 2). En outre, ces vers 505-507, comme l'ensemble du passage ovidien, résonnent eux-mêmes d'échos intertextuels complexes. En particulier, la reprise ternaire du polyptote (*planxere* / *planxerunt* / *plangentibus*) est à la fois une reprise intertextuelle des plaintes d'Orphée à la mort d'Eurydice dans les *Géorgiques* de Virgile (Virgile, *Gé.* IV, 525-527) et une annonce de la reprise de ce dernier passage dans l'épisode ovidien de la mort d'Orphée en *Mét.* X, 52-53. Comme je l'ai montré

ailleurs, le jeu ovidien est particulièrement virtuose en ce qu'il fait, par le jeu de l'intratextualité, de la répétition d'Écho dans ce passage du livre III le marqueur de la reprise *intertextuelle* du modèle virgilien dans l'épisode d'Orphée au livre X. Si, donc, Perse a repéré ces jeux virtuoses par lesquels Ovide faisait, dans ce passage, de la figure d'Écho le signal de l'intertextualité qu'il y met en œuvre, on peut penser que c'est aussi ce rôle métapoétique, et non seulement la présence de la nymphe qui répète les sons, qu'il vise et reprend (en le condamnant, pour sa part), en répétant la fin de vers ovidienne *adsonat Echo*.

26. Perse, *Sat.* I, 17-21. Sur ce passage, voir Bramble (75-79).

RÉSUMÉS

Cet article se propose de revenir sur l'utilisation de la figure d'Écho comme marqueur d'intertextualité dans trois textes antiques : l'épigramme 28 Pf de Callimaque (III^e siècle av. J.-C.), l'épisode d'Écho et Narcisse que l'on trouve au livre III des *Métamorphoses* d'Ovide (I^{er} siècle av. J.-C.) et la première satire de Perse (I^{er} siècle ap. J.-C.). En particulier, il se concentre sur deux aspects du fonctionnement de la citation poétique que mettent en lumière ces textes. Le premier est le caractère créatif et nécessairement "infidèle" de toute relation intertextuelle : on propose alors une analyse de l'épigramme de Callimaque qui dit la hantise ressentie par le poète de la perte de contrôle que représente la réception de son œuvre par ceux qui la liront, répèteront ses mots et la déformeront ; quant au texte d'Ovide, il se place du point de vue de l'auteur citant (et infléchissant) ses modèles, en nous proposant, avec l'histoire d'Écho un véritable art poétique de l'intertextualité déformante et créatrice. Par ailleurs, et c'est le second aspect de la relation intertextuelle qui y est mis en lumière, Ovide semble assigner à cette poétique intertextuelle, en ce qu'elle est nécessairement seconde, un caractère supposément féminin, comme on peut le voir en confrontant le texte des *Métamorphoses* aux préceptes de l'*Art d'Aimer*. Ce caractère "féminin", ou plutôt efféminé, des jeux virtuoses de l'allusion poétique est confirmé, en même temps que vivement dénoncé, par un lecteur critique d'Ovide, le poète Perse.

The use of Echo as a figure of allusion is well established in classical literature. This article reconsiders three classical texts: an epigram from Callimachus (3rd century BC), the Echo and Narcissus narrative from Ovid's *Metamorphoses* (1st century BC) and Persius' first satire (1st century AD). More specifically, it focuses on two aspects of the poetics of intertextuality that are emphasized in those texts. The first of these aspects is the creative misreading attached to any intertextual relationship. We thus read Callimachus' epigram as highlighting the threatened poet's fear of losing control over the reception of his work as it will be read, rewritten and misrepresented; as for Ovid's text, it shows the point of view of the author who re-uses (and distorts) his models, thus making Echo's story a programmatic lesson on poetic intertextuality as creative misreading. Furthermore—and that is the second aspect of the intertextual relation that is at stake—, Ovid seems to characterize this allusive poetics as (supposedly) feminine, as can be seen by confronting the text of the *Metamorphoses* with the erotic lessons of the *Ars Amatoria*. This feminine—or rather effeminate—aspect of the complex games of poetic allusion is confirmed (as it is criticized) by Persius.

INDEX

oeuvre citée Métamorphoses (Les)

Keywords : allusion, Echo, feminine, gender, intertextuality, reception

Mots-clés : allusion, Écho, féminin, genre, intertextualité, réception

AUTEURS

FLORENCE KLEIN

Florence Klein est maître de conférences de langue et littérature latines au Département des Langues et Cultures Antiques de l'université de Lille. Son domaine de recherche est la poésie d'époque augustéenne, et plus particulièrement l'œuvre d'Ovide. Elle s'intéresse également à la poésie hellénistique et à sa réception à Rome, de l'époque tardo-républicaine au début de l'époque impériale. Elle s'intéresse aux questions de poétique, et notamment au fonctionnement et aux enjeux de l'intertextualité gréco-latine, ainsi qu'aux études de genre. Elle a écrit une trentaine d'articles et a organisé plusieurs colloques sur ces sujets. Elle est également directrice adjointe de rédaction de la revue de poétique latine *Dictynna*. Elle est l'auteur, avec Séverine Clément-Tarantino, d'un volume collectif intitulé *La Réception du couple Virgile-Ovide dans la culture, de l'Antiquité à nos jours*. Elle achève actuellement une monographie sur la dynamique intertextuelle de la réception/reconstruction du programme poétique de l'auteur alexandrin Callimaque chez Ovide et les autres poètes augustéens.