

LA FONCTION DE LA RÉPÉTITION DANS LA POÉSIE OVIDIENNE DE L'EXIL

Cristina POPESCU*

Cuvinte-cheie: Ovidiu, elegiile din exil, figuri de stil (repetiția), rima interioară, simbolism fonetic.

Mots-clés: Ovide, élégies de l'exil, figures de répétition, rime intérieure, symbolisme phonétique.

Rezumat: Investigația noastră stilistică își propune să analizeze repetițiile prezentate în elegiile ovidiene din perioada exilului la nivel fonologic, lexical și sintactic pentru a evidenția relația lor cu temele poetice. Repetițiile – care pot consta din sunete, cuvinte, sintagme și motive –, sunt folosite cu intenție precisă: elementele care se repetă subliniază, pe de o parte, idei poetice, amplificându-le, pe de altă parte, ele creează o anumită armonie a versurilor, conferindu-le o mai mare muzicalitate.

Résumé: Notre recherche stylistique se propose d'analyser les figures de répétition présentes dans les élégies ovidiennes de l'exil au niveau phonologique, lexical et syntaxique, pour mettre en évidence leur relation avec les thèmes poétiques. Les figures de répétition, qui peuvent comprendre des sons, des mots, des syntagmes et des motifs, sont utilisées dans une intention précise, puisque les éléments répétés soulignent, d'une part, les idées poétiques, en les amplifiant, et, d'autre part, ils créent une certaine harmonie des vers, en leur donnant plus de musicalité.

Notre recherche stylistique se propose d'analyser les figures de répétition – au niveau phonologique, lexical et grammatical – dans l'œuvre ovidienne de l'exil, non pas pour simplement dresser une taxonomie, mais pour mettre en évidence leur relation avec les thèmes poétiques. L'image qui en résulte est celle d'une poésie soigneusement ciselée, caractérisée par des éléments de périodicité qui lui confèrent du relief, de la symétrie et de la mélodicité. Ainsi l'on peut parler d'une poésie qui confirme la thèse de Roman Jakobson, qui, dans son étude sur le parallélisme, disait qu' „il faut toujours tenir compte du fait irrécusable

* Cristina POPESCU: Le collègue „Spiru Haret”, Moinești/Bacău; e-mail: cristinpopescu@yahoo.com.

que, à tous les niveaux de la langue, l'essence de la technique artistique dans la poésie réside dans des reprises répétées"¹.

Le procédé de la répétition qui apparaît fréquemment dans les élégies de l'exil et peut comprendre des sons, des mots, des syntagmes et des motifs, nous semble essentiel pour l'art poétique d'Ovide. Intégrée aux éléments de périodicité – tellement importants dans le texte poétique – la répétition est utilisée d'une manière intentionnelle, vu que les éléments répétés soulignent, d'une part, les idées poétiques, en les amplifiant, et, d'autre part, ils créent une certaine harmonie des vers, en leur donnant un plus de musicalité.

En partant de l'idée qu'un message poétique se met en évidence par son organisation formelle et que la réception de la poésie représente, avant tout, la perception sensible de la forme, étant donné que la forme poétique sonore s'adresse directement aux sens du récepteur, nous avons essayé de montrer que le texte ovidien est organisé de telle manière que les figures verbales se trouvent, à des niveaux différents, dans une parfaite correspondance, qu'elles se répondent par des symétries, des répétitions, des équivalences et des parallélismes. On peut donc parler d'une „géométrie de la poésie", selon l'expression de Roman Jakobson, d'un système de relations particulières entre les éléments du message ou, en termes saussuriens, d'une „géométrie des figures jusqu'aux niveaux les plus profonds de son organisation", mais aussi d'une correspondance entre les figures de son et le sens².

La métamorphose du mot poétique en signe aux connotations multiples constitue le résultat d'une sélection opérée à tous les niveaux linguistiques. Le poète s'intéresse également à la structure phonétique du mot et à sa longueur, à la succession des mots et aux dominantes prépondérances sonores obtenues ainsi.

1. Au niveau phonologique, Ovide utilise surtout **l'homéotéleute** et **l'allitération**, auxquels s'ajoute la réitération de certains **sons pourvus de symbolisme phonétique** ou à **valeur onomatopéique**, la **rime intérieure** et, moins fréquemment, la **rime extérieure**.

En ce qui concerne **l'homéotéleute**, il résulte, dans la plupart des cas, de la coïncidence des désinences nominales et verbales. Les plus notables sont les homéotéleutes qui comprennent quatre ou cinq lexèmes occupant un vers presque entièrement, soit pour marquer l'état d'âme du poète (*torpuerant longa pectora nostra mora*; *Trist.* 1. 3. 8), soit pour souligner l'altérité de son exil, comme, par exemple, lorsqu'il décrit l'aspect physique des Gètes (*pellibus et longa corpora tecta coma*; *Trist.* 5. 10. 32) ou les occupations traditionnelles des leur femmes par rapport à celles des femmes romaines (*Femina pro lana Cerealia munera frangit*, *Pont.* 3. 8. 12).

Il arrive très souvent que l'homéotéleute contient des paires de lexèmes liés par la conjonction enclitique *-que*, en se supersposant, dans ce cas-ci, à un polysyndète, comme par exemple: *populisque locisque* (*Trist.* 3. 3. 13); *Graecosque*

¹ JAKOBSON 1973, p. 219-233; voir aussi MANCAȘ 1991, p. 85-*sqq*; CHELARU-MURĂRUȘ 2007, p. 65-*sqq*. Voir notamment l'anthologie des textes de poétique éditée par NASTA & ALEXANDRESCU 1972.

² MIHĂILĂ, 1980, p. 28.

Getasque (Trist. 5. 7. 11); *Bessique Getaeque* (Trist. 3. 10. 5); *nomenque locumque* (Trist. 3. 14. 43).

Le poète utilise ce moyen soit pour construire une énumération, soit pour suggérer une accumulation, soit pour créer des symétries, en liant deux hémistiches consécutifs: *En ego, cum caream patria uobisque domoque / ... / ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque* (Trist. 63. 7. 45 et 47).

Souvent Ovide réunit, sous la forme de structures sonores à la fin identique, des lexèmes différents qui portent sur le drame du poète ou sur le mode de vie des populations pontiques: *iussisti Ponti* (Trist. 5. 2b. 17); *scindere puppe* (Trist. 5. 2b 18); *ubi perueni nulli* (Pont. 3. 5. 49); *uiuere turpe* (Trist. 5. 10. 16).

On trouve de nombreux fois des homéotéleutes doubles, voir triples, souvent intercalés dans le même vers ou distique et combinés à la rime intérieure: *miscuit haec lacrimis tristia uerba meis* (Trist. 1. 3. 80); *sacra suo facio barbariora loco* (Pont. 3. 2. 78).

D'habitude l'homéotéleute se combine avec l'**allitération**, qu'Ovide affectionne particulièrement. Élément phonétique d'analogie interlexicale entre l'image poétique et la structure phonétique du vers ou du segment de vers, l'allitération crée une symétrie acoustique. Elle constitue l'un des moyens principaux de suggestion utilisés par le poète.

Tout comme dans le cas de l'homéotéleute, lorsqu'Ovide veut souligner certaines idées également du point de vue sonore, les mots impliqués dans l'allitération occupent le vers presque entièrement, qu'il s'agisse d'une seule allitération ou de deux allitérations consécutives:

Plurima sed pelago terraque pericula passum (Trist. 3. 2. 7); *non aliter stupui, quam qui Iouis ignibus ictus* (Trist. 1. 3. 11); et *Scythicum profuga scindre puppe fretum* (Trist. 5. 2b. 18).

Les allitérations les plus fréquentes sont celles consonantiques, mais il y a aussi beaucoup d'allitérations vocaliques. Les deux types sont souvent associés à d'autres figures de répétition, tels le polyptote (*exulis exul ero*; Trist. 1. 3. 82), l'anadiplose (*multa metu poenae poena qui pauca coercent*, Pont. 1. 2. 125) ou l'anaphore (*Hos habet haec calamos, hos haec habet ora libellos*, Pont. 3. 8. 21).

Souvent l'homéotéleute et l'allitération sont soutenus par **des accumulations de sonorités consonantiques et vocaliques**, qui augmentent l'harmonie des vers, mais peuvent aussi produire, par impression acoustique, des échos particuliers, qui ont une valeur onomatopéique ou renforcent la valeur sémantique des mots.

De nombreux linguistes ont parlé de la valeur expressive des sons, non pas sans préciser qu'il existe toujours une certaine subjectivité dans cette interprétation: le même son peut produire des impressions différentes, en fonction du contexte³.

Ovide sait tirer profit des valeurs stylistiques du symbolisme sonore, surtout de celui des consonnes *s*, *r*, *l* et *t* dans certaines ambiances acoustiques et des voyelles *i* et *o*.

La sifflante *s* enregistre le plus grand nombre d'occurrences. Parfois, on la retrouve dans chaque mot d'un vers. Ainsi dans le vers *Solus ad egressus missus septemplex Histri* (Trist., II, v. 189), la consonne *s* apparaît onze fois, en renforçant

³ GRAMMONT 1933, p. 414-415; IORDAN 1975, p. 81.

l'homéotéleute *solus [...] egressus missus*, pour souligner la singularité de l'exil d'Ovide – du point de vue de l'austerité – par rapport à celui des autres exilés.

Dans un autre poème, l'accumulation de la sifflante *s* soutient les allitérations du vers et suggère le bruit des piques Bistonniennes et des javelots Sarmates: [...] *Bistonias pars est sensura sarisas/ [...] Sarmatica spicula missa manu* (*Pont.* 1. 3. 59-60).

Associée à la liquide *r*, la sifflante *s* peut suggérer le brûlement, le bruit des flammes qui consomment les poèmes rédigés en exil, que leur auteur considère non réussis: *misit in arsueros carmina nostra rogos* (*Trist.* 4. 1. 102); *scribimus et scriptos absumimus [igne] libellos* (*Trist.* 5. 12. 61).

L'accumulation de la liquide *r* dans certaines ambiances, telles les groupes *mbr*, *fr* ou *tr* combinés aux voyelles explosives *a* et *o* et à la sifflante *s*, produit des effets sonores qui évoquent la rupture, le déchirement, comme dans le vers *membra soror fratris consecuisse sui* (*Trist.* 3. 9. 34), qui renvoie à l'épisode de la déchiqueture d'Absyrte par sa propre sœur.

Dans d'autres contextes, la récurrence de la liquide *r* souligne, par sa sonorité vibrante, des états d'esprit différents. Ainsi, dans le vers *carminibus quaero miserarum obliuia rerum* (*Trist.* 5. 7. 67) l'alternance des séquences sonores *ar/er* met en relief le malheur que le poète essaie de surpasser à l'aide de la poésie, tandis que, dans une autre élégie, elle souligne la fierté d'avoir gagné l'éternité grâce à son oeuvre: *protinus ut moriar non ero terra tuus* (*Trist.* 4. 10. 130).

Lorsqu'elle s'associe aux consonnes nasales *m* et *n*, la liquide *r* peut développer un thème sonore à valeur onomatopéique, comme par exemple pour suggérer le hurlement des vagues et des vents qui ressemble à un gémissement de la nature faisant écho au malheur du poète: *inter utrumque fremunt inmani murmure uenti* (*Trist.* 1. 2. 25).

L'accumulation de la liquide *l*, qui évoque d'habitude l'écoulement, le glissement, peut suggérer les larmes du poète qui tombent sur la lettre envoyée à Rome (*littera [...] maculosa lituras/ Laesit [...] lacrimis*; *Trist.* 3. 1. 15-16), le flot continu des flèches ennemies (*pollens longeque uolante*; *Trist.* 3. 10. 55) ou bien la potion létale dans laquelle celles-ci sont trempées (*telaque [...] lurida felle*, *Trist.* 5. 7. 16).

La dentale *t* compte aussi bon nombre d'occurrences. On la trouve souvent dans des groupes sonores tels *ta/ti/tu/te*, qui suggèrent des bruits spécifiques, d'habitude répétés et saccadés, évoquant la violence des vents pontiques ou le brisement des vagues: *tantaque commoti uis est Aquilonis, ut altas/ aequet humo turres tectaue rapta ferat* (*Trist.* 3. 10. 17-18); [...] *tacturas Tartara nigra putes* (*Trist.* 1. 2. 22). L'alternance à valeur onomatopéique de ces séquences sonores crée un parallélisme phonologique à côté de celui syntaxique.

Dans d'autres contextes, l'accumulation des sonorités *te/ti/te*, au-delà de cette impression de mouvement répété, suggère métaphoriquement l'intensité de la séparation du poète de sa maison et de sa patrie, comme dans le vers où il fait ses adieux aux dieux Lares: *este salutati tempus in omne mihi* (*Trist.* 1. 3. 34).

On doit signaler aussi la réitération de la labio-vélaire *qu-* dans beaucoup de vers, occupant parfois tout un distique pour évoquer, par sa sonorité grave et morne, un état d'esprit pesant, dû à l'isolement de l'exil: *Saepe aliquod quaero*

uerbum nomenque locumque, / necquisquam est a quo certior esse queam (Trist. 3. 14 43-44); *duc age, namque sequar, quamuis terraque marique/longiquo...* (Trist. 3. 1. 25-26).

L'accumulation des groupes *ci/ge/ce* pourrait suggérer les sonorités âpres, gutturales, dysharmoniques de la langue des barbares, comme dans les vers: *nam didici Getice Sarmaticeque loqui* (Trist. 5. 12. 58) et *Threicio Scythicoque fere circumsonor ore* (Trist. 3. 14. 47), où l'impression est renforcée par la reprise de la séquence finale *or* du verbe *circumsonor* dans le lexème suivant, *ore*.

Cette reprise de la dernière syllabe d'un mot au début du mot suivant est une technique que le poète utilise souvent: *circumsonor ore* (Trist. 3. 14. 47); *uerissima Martis imago* (Trist. 5. 7 17); *rarus rus* (Trist. 5. 10. 26); *lacrimis miscuit* (Pont. 1. 9. 20); *pudet et Getico* (Pont. 4. 13. 19); *miser esse recuso* (Trist. 5. 2b. 77). Les syllabes homophones sont intégrées dans un réseau de répétitions de sons, savamment réparties, pour produire une accumulation des effets sonores donnant une expresivité particulière au vers.

Il y a des situations où les mêmes lexèmes créent en même temps une allitération et un homéotéleute, comme dans la séquence *me Messaline repone* (Pont. 1. 7. 67), où les syllabes homophones initiales et finales génèrent une impression très forte de continuité et de fluidité et, par conséquence, un effet musical très intense.

Parmi les sonorités vocaliques, on doit mentionner la valeur expressive des timbres *i* et *o*, comme l'on peut constater dans le célèbre distique *Donec eris felix multos numerabis amicos / Tempora si fuerint nubila solus eris* (Trist. 1. 9. 5-6), où la voyelle *i* évoque une douleur aiguë, doublée de la sonorité grave de la voyelle *o*. Il faut aussi remarquer une distribution symétrique dans les deux vers des voyelles accentuées, d'où il résulte une musicalité particulière.

L'accumulation de la voyelle *i* peut suggérer la douleur du poète qui devient le protagoniste de sa propre poésie: *Ut cecidi, subiti perago praeconia casus / Sumque argumendi conditor ipse mei* (Trist. 5. 1. 9-10).

La voyelle *o* imprime en général aux vers des accents graves et sombres, comme dans les vers: *cum foret in misero pectore mortis amor* (Trist. 1. 5. 6) et *sed non fit fato mollior ille meo* (Pont. 1. 5. 13); elle confère un ton solennel à la mélancolie d'Ovide, en soulignant le tragisme de sa condition d'exilé.

Une forme systématique de répétition des sons c'est la **rime intérieure** du pentamètre et parfois du hexamètre, qui ajoute de la musicalité aux vers.

La plupart des rimes intérieures qu'on rencontre dans la poésie de l'exil sont nominales, celles verbales sont beaucoup moins représentées. Les plus fréquentes sont les rimes grammaticales, tandis que les désinences participantes à la rime les plus fréquentes sont *-is/ -ol/ -ael/ -os/ -al/ -um*.

D'habitude la rime intérieure coexiste dans un vers ou dans un distique avec d'autres figures de répétition phonétiques ou lexicales, comme par exemple l'allitération (*digna minus misero, non meliore uiro*, Trist. 1. 6. 4) ou l'allitération et l'homéotéleute en même temps (*quoque qui feci, iudice digna lini*, Pont. 1. 5. 16).

Souvent la rime intérieure est doublée de la rime extérieure, pour créer une rime plus ample: *me miserum! Quantis increscunt aequora uentis / erutaque ex imis feruet harena fretis* (Trist. 1. 4. 5-6). Ainsi, les rimes intérieures *quantis-uentis* et *imis-fretis*, qui soulignent le contraste entre la profondeur de la mer et la hauteur

des vagues, sont amplifiées par la rime extérieure *uentis-fretis* évoquant la violence des vents et des vagues, qui est en parfaite consonance avec l'état d'âme du poète.

Il faut aussi noter l'existence d'une relation très intéressante entre l'instrumentation sonore⁴ et la rime, puisque souvent celle-ci est liée du point de vue euphonique à d'autres mots du vers ou du distique, par des concordances et des identités sonores: *Pinea texta sonant pulsi stridore rudentes/ Ingemit et nostris ipsa carina malis* (*Trist.* 1. 4. 9-10).

Certains paires de mots qui riment se répètent d'une manière identique, ainsi qu'ils deviennent des véritables leitmotivs qui trahissent les pensées obsessionnelles du poète: *funesti-mali, media-barbaria, extremis-locis, durum-solum* etc.

Généralement, la paire de rimes constitue un syntagme (déterminant-déterminé ou déterminé-déterminant) dans lequel apparaît fréquemment l'adjectif pronominal *meus* en différentes formes casuelles (*meo, meis, meum, meae*), qui devient ainsi un mot-clé: *exilii-mei; fortunae-meae; poenam-meam; lacrimis-meis; oculis-meis* etc.

La rime intérieure est utilisée surtout lorsque le poète cherche à mettre en évidence certaines sonorités, comme par exemple pour suggérer les pleurs de ses proches au moment de son départ en exil (*Trist.* 1. 3), pour souligner le déferlement de la nature pendant la tempête sur la mer (*Trist.* 1. 4) ou pour décrire un paysage hivernal habituel de Tomis (*Trist.* 3. 10).

On trouve un plus grand nombre de rimes intérieures dans les élégies dans lesquelles le poète décrit le pays de son exil et ses habitants, renforçant leur étrangeté et l'absence d'une vie civilisée (*Trist.* 5. 7) ou il passe en revue toute une série d'inconvénients (*incommoda*) de l'exil: le froid terrible des hivers, l'absence de la végétation, le milieu guerrier de la nouvelle location (*Pont.* 1. 2 et 1. 8). Les rimes intérieures sont aussi fréquentes dans les élégies dédiées aux amis ou aux ennemis, où Ovide parle de l'erreur qui lui a valu la relégation (*Trist.* 3. 11; *Trist.* 4. 4; *Pont.* 2. 4; 6; 7), mais aussi de son talent, qui le rendra immortel (*Trist.* 2. 118; *Trist.* 3. 7; *Pont.* 2. 1).

2. Dans la plupart des cas, les figures homophoniques ou phonétiques sont subordonnées aux figures de répétition lexicales et syntaxiques, c'est-à-dire aux **figures de construction**. De cette catégorie, on trouve le plus souvent l'**anaphore** et le **polyptote**. L'**épiphore**, l'**anadiplose**, l'**épanadiplose**, le **parigmenon** et le **chiasme** sont moins présents. Pourtant, il faut préciser que l'importance de ces figures dans l'économie du texte poétique est donnée non pas par leur fréquence, mais par l'effet stylistique créé.

L'**anaphore**, figure de l'intensification par insistance, crée une symétrie bien marquée, un parallélisme syntaxique, par la répétition d'un lexème, d'un syntagme ou même d'un segment de vers.

La structure de l'anaphore chez Ovide est le plus souvent binaire et ternaire, mais on peut trouver aussi l'anaphore multiple. La plupart des anaphores ont une valeur surtout rhétorique, de mise en évidence par insistance.

⁴ HRABÁK 1983, p. 221.

Les termes anaphoriques appartiennent aux classes morphologiques diverses: ils peuvent être des adverbes, notamment temporels (*nunc, tum, iam, saepe*), auxquels s'ajoute l'adverbe de négation *non*, des conjonctions (*nec, et, siue, seu, si, ut, cum*), des prépositions (*sine, cum, per*), des pronoms (*me, tu, ipse, ille, hic, haec*), des adjectifs (*dignus, omnia*), des verbes (*parcite, uidet, nescit, paenitet*).

Souvent on trouve l'anaphore multiple de l'adverbe *nunc*, repris trois, cinq ou même six fois, comme par exemple lorsque le poète insiste sur les vents déchaînés du Pont (*Trist.* 1. 2. 27-30), lorsqu'il se rappelle les monuments architecturaux romains (*Pont.* 1. 8. 35-38) ou encore lorsqu'il énumère les sports et les loisirs de la société mondaine de Rome (*Trist.* 3. 12. 17-22). Dans toutes ces situations, Ovide crée un parallélisme énumératif par lequel il veut souligner le contraste entre la Rome et Tomis, entre deux cultures et deux modes de vie complètement différents.

Si, dans la plupart des cas, le poète reprend en anaphore un seul lexème, il y a des situations dans lesquelles il reprend des segments de vers dont la dimension est variable: *ipse uides* (*Pont.* 4. 7. 7-9), *dignus es* (*Pont.* 2. 6. 30-31), *me miserum* (*Trist.* 4. 3. 49-52). Lorsque le poète répète des segments plus amples de vers, les éléments répétés, tout en s'accommodant au nouveau contexte, produisent une condensation et ressemble à une sorte d'incantation: *iam iam tacturos/ iam iam tacturas* (*Trist.* 1. 2. 20 et 22); *hoc habet haec/ hoc haec habet* (*Pont.* 3. 8. 21); *ille ego sum* (*Pont.* 1. 2. 33-34); *ille ego qui* (*Pont.* 1. 2. 129-131).

L'association de l'anaphore à la rime intérieure ou au polyptote constitue l'un des procédés préférés du poète, par lequel il crée un espace ample de réverbération souvent incantatrice.

Parmi les figures lexico-syntaxiques, le **polyptote** est aussi bien représenté. Ovide utilise également le polyptote nominal et verbal, en combinaison avec d'autres figures de répétition – des figures de son, telles l'allitération et la rime intérieure (*scribimus et scriptos absumimus igne libellos*, *Trist.* 5. 12. 61), et des figures lexico-syntaxiques, telles l'anaphore, l'épiphore, l'anadiplose et le chiasme.

On remarque les distiques à double polyptote, disposé soit en chiasme, soit en anadiplose: *Sic excusari crimina posse puto/ qua potes, excusa, nec amici desere causam* (*Trist.* 1. 9. 64-65); *quam dubia timeo mente timensque precor/ attigero portum, portu terrebor ab ipso* (*Trist.* 1. 11. 24-25). Dans ce cas, le polyptote permet au poète une plus grande liberté du jeu textuel, par lequel il peut transmettre des connotations émotionnelles reflexives graves, comme lorsqu'il demande des circonstances atténuantes pour son erreur ou quand il confesse la peur de la mort ou du port pontique où il doit arriver.

Les mots repris en polyptote sont des mots-clés, certains d'entre eux étant des véritables leitmotivs. Ils font partie soit de la catégorie du nom: *exilio-exiliique* (*Trist.* 3. 11. 36), *carmina-carminibus* (*Trist.* 1. 1. 39-44), *carmen-carmine* (*Trist.* 4. 1. 30), *carmine-carmen* (*Trist.* 1. 2. 51), *flens-flentem* (*Trist.* 1. 3. 17), *flebilis-flebile* (*Trist.* 5. 1. 5), *tristia-tristis* (*Pont.* 3. 9. 35), *laboris-labor-laborem* (*Pont.* 3. 9. 25-26), soit de la catégorie du verbe: *periit-periisse*; *timeo-timens* (*Trist.* 1. 11. 24); *excusari-excusa* (*Trist.* 1. 9. 64-65); *paenituisset-paenitet* (*Pont.* 1. 1. 58-59). Le plus souvent ces lexèmes

se trouvent dans le même vers ou distique, mais parfois ils lient deux ou trois distiques consécutifs.

En ce qui concerne le **parigmenon**, il est moins fréquent que le polyptote et son effet est assez limité. D'habitude il apparaît à l'intérieur des vers affirmatifs-négatifs à valeur oxymoronique et on le trouve associé à d'autres figures de répétition – l'allitération et la rime intérieure – comme lorsque le poète veut souligner l'équivalence entre la vie en exil et la mort: *uiuit et est uitae nescius ipse suae* (Trist. 1. 1. 12); *uiuere, si uita est mortis habenda genus* (Pont. 1. 7. 10). Dans d'autres cas, le parigmenon est utilisé pour créer une répétition antonimique, qui en combinaison avec l'anadiplose, révèle les états contradictoires que l'exil fait surgir dans l'âme du poète: *Saepe precor mortem mortem quoque deprecor idem* (Pont. 1. 2. 57).

Par rapport à l'anaphore, l'**épiphore** reste beaucoup moins utilisée dans sa forme indépendante. Un lexème qui se répète souvent dans la position de l'épiphore et qui constitue, d'ailleurs, l'un des leitmotivs ovidiens, est *hiems*: *et quod iners hiemi continuatur hiems* [...]/ *cumque meo fato quarta fatigat hiems* (Pont. 1. 2. 24. 26). Sa reprise dans les deux pentamètres consécutifs, en association au polyptote, produit une symétrie inversée par rapport à l'anaphore.

L'**anadiplose** et l'**épanadiplose** – qui sont des combinaisons entre l'anaphore et l'épiphore – ont un effet stylistique similaire et une connotation affective généralement très forte, d'insistance. L'**anadiplose** apparaît plus souvent que l'épanadiplose et résulte de la répétition d'un lexème qui peut ainsi se constituer en leitmotiv ou peut créer une opposition sémantique ou une valeur superlative.

L'emplacement symétrique du terme repris d'habitude à la césure renforce sa valeur sémantique, surtout en association avec l'allitération ou l'homéotéleute, comme par exemple dans les vers qui évoquent la mer déferlante pendant la tempête ou lorsque le poète veut mettre en évidence son déracinement ou insister sur les souffrances qui le comblent: *Qui uenit hic, fluctus, fluctus supereminet omnes* (Trist. 1. 2. 49); *ultimus, a terra, terra remota mea* (Trist. 1. 1. 128); *elige nostrorum minimum minimumque malorum* (Trist. 5. 6. 35). Parfois, l'anadiplose se constitue en polyptote: *Uxor amans flentem flens acrius ipsa tenebat* (Trist. 1. 3. 17).

L'**épanadiplose** est beaucoup moins présente dans la poésie de l'exil et, dans la plupart des cas, on la trouve en combinaison avec d'autres figures de répétition, telles le polyptote: *Urbis abest facies, absunt, mea cura, sodales,/ Et, qua nulla mihi carior, uxor abest* (Trist. 4. 6. 45-46); *Et domus et fidae dulcia membra domus* (Trist. 1. 3. 64). Ainsi, l'épanadiplose résulte de la répétition du verbe *abest* dans le premier distique et du substantif *domus* dans le deuxième distique souligne, une fois de plus, l'absence de la patrie, l'éloignement de la maison et des proches qui sont restés à Rome.

Ovide utilise aussi le **chiasme** associé parfois à l'anadiplose et à l'épanadiplose, parfois au polyptote ou au parigmenon, ce qui confère au texte poétique – au niveau de l'expression – un équilibre et une concentration très proche de l'aphorisme: *Nec tamen hunc sua mors nec mors sua terruit illum* (Trist. 4. 4. 75); *quod petimus poena est: neque enim miser esse recurso,/ sed precor ut possim tutius esse miser* (Trist. 5, 2b. 77-78).

En conclusion, on peut remarquer que presque tous les exemples que nous avons donné présentent des associations de plusieurs figures de répétition qui interfèrent à l'intérieur d'un vers, dans un distique ou dans des distiques consécutifs, et tout cela c'est pour mieux mettre en exergue le message poétique.

3. La habileté dont Ovide fait preuve dans l'utilisation des figures homophoniques, des valeurs expressives des sons, de la symétrie, de l'analogie et de l'euphonie pour soutenir, souligner et amplifier les idées, tant au niveau phonétique, qu'au niveau lexical et syntaxique, fait de lui un véritable maître du vers latin. Cette virtuosité, que le poète confesse dans l'une de ses élégies – *et quod tentabam scribere uersus erat* (*Trist.* 4. 10. 26) – on la retrouvera, des millénaires plus tard, dans les créations des poètes symbolistes, qui ont aussi donné une importance particulière à l'aspect formel des vers, en mettant l'accent sur leur musicalité («de la musique avant tout», comme disait Verlaine⁵ et en faisant valoir, dans ce but, des ressources linguistiques et métriques diverses.

Ainsi, on trouve chez les symbolistes une prédilection pour l'exploitation des valeurs musicales des mots et de leur force incantatrice et suggestive, mais aussi pour une orchestration savante de la versification. D'ailleurs, ce sont les poètes symbolistes qui ont apporté des innovations au niveau formel, ont joué avec les formes poétiques fixes et ciselé bon nombre de figures de répétition. Ce jeu aux formes (sons, rythme, rime, structure strophique) est étroitement lié à la conception symboliste selon laquelle la poésie est en essence musique et elle agit sur le récepteur d'une manière intuitive, irrationnelle. Le côté matériel du langage est mis en valeur surtout par la répétition de certains sons: ceux-ci peuvent créer parfois un effet onomatopéique, autre fois, un effet euphonique, harmonique; ils peuvent aussi entraîner des associations de sens diverses, des sentiments flous de mélancolie et de tristesse; dans d'autres circonstances ils peuvent tenir la place d'une image évocatrice ou de la compléter, en faisant surgir, par synesthésie, certaines sensations ou en suggérant des idées indéfinies. Chez certains symbolistes on trouve également la rime intérieure, qui confère une musicalité supplémentaire aux vers, en créant des parallélismes, des symétries ou des oppositions.

Ce ne sont pas seulement les aspects formels de la poésie, c'est-à-dire la versification, les figures de répétition, le symbolisme sonore, qui rapproche Ovide des symbolistes, mais également les thèmes poétiques. Pour les symbolistes ce qui est essentiel c'est le monde intérieur dominé par l'amour, la mélancolie, les nostalgies, les obsessions, la maladie, la névrose. De ce point de vue, Ovide, en tant que poète exilé, semble le mieux résonner, parmi les poètes symbolistes roumains, avec George Bacovia, dont l'œuvre réunit les thèmes majeures du symbolisme. L'élégie autobiographique d'Ovide, qui constitue un véritable journal du drame de l'exil, avec tout ce qui comprend celui-ci – la solitude, le désespoir, la mélancolie, la nostalgie, l'angoisse, la peur, l'ennui, la désolation – trouve un écho dans la création de Bacovia, qui porte aussi l'empreinte de l'élément autobiographique et constitue l'expression poétique d'une solitude

⁵ *De la musique avant toute chose.../ De la musique encore et toujours!* (*Art poétique*, 1874).

profonde, d'un drame existentiel, d'une tristesse inexorable, comme l'on peut constater en mettant quelques vers en miroir:

*Non domus apta satis, non hic cibus utilis aegro,
nullus Apollinea qui leuet arte malum,
non qui soletur, non qui labentia tarde
tempora narrando fallat, amicus adest.*
(Trist. 3. 3. 9-12)

*Personne, personne, personne [...]
Et depuis si longtemps
Personne ne sait de moi
Personne, personne, personne...*
(G. Bacovia, Rarement)

Pourrait-on parler, donc, d'Ovide comme d'un possible précurseur du symbolisme littéraire?

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires:

P. Ovidii Nasonis, *Tristia, Ibis, Ex Ponto libri, Fasti* ediderunt R. Merkel, R. Ehwald, W. Lewy, Teubner, Leipzig, 1922.

Publio, Ovidio Nasone, *Tristia*, Garzanti Editore, Milano, 1991.

Publio, Ovidio Nasone, *Epistulae ex Ponto*, Arnoldo Mondadori editore, S.p.A., Milano 2008.

Auteurs:

CHELARU-MURĂRUȘ 2007 – O. Chelaru-Murăruș, *Stereotipie și expresivitate*, București, 2007.

GRAMMONT – M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, 1933.

HRABÁK 1983 – J. Hrabák, *Introducere în teoria versificației* (trad. roum. Anca Irina Ionescu), București, 1983.

IODAN 1975 – I. Iordan, *Simbolismul fonetic în: Stilistica limbii române*, București, 1975.

JAKOBSON – R. Jakobson, *Le parallélisme grammatical et ses aspects russes*, dans : *Questions de poétique*, Paris, 1973.

MANCAȘ 1991 – M. Mancaș, *Limbaajul artistic românesc în secolul XX*, București, 1991.

MIHĂILĂ 1980 – E. Mihăilă, *Receptarea poetică*, București, 1980.

NASTA & ALEXANDRESCU 1972 – M. Nasta, S. Alexandrescu (éds), *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și anthologie*, București, 1972.