



HAL
open science

Le rire dans le mythe ovidien de la métamorphose

Hélène Vial

► **To cite this version:**

| Hélène Vial. Le rire dans le mythe ovidien de la métamorphose. Humoresques, 2006. hal-01809626

HAL Id: hal-01809626

<https://uca.hal.science/hal-01809626>

Submitted on 6 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le rire dans le mythe ovidien de la métamorphose

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la narration, inlassablement recommencée et pourtant toujours différente, du moment où une *forma* se change en *nouum corpus*¹ n'est pas le lieu d'une fantaisie débridée, comme pourrait le faire supposer le caractère largement fantasmatique du sujet traité. L'« économie de la métamorphose »² repose au contraire sur une base narrative récurrente dans laquelle interviennent, séparément ou ensemble, trois moments-« clés » (glissement initial presque insensible de l'identité à l'altérité, déroulement plus ou moins détaillé du « sacrifice du corps »³, *coda* étiologique), base à laquelle s'ajoutent, occasionnellement et comme rituellement, divers motifs. Certains de ces motifs sont récurrents au point de devenir, au fil des textes, une sorte de scansion interne, tacitement reconnue comme nécessaire par le poète et son lecteur. D'autres, moins fréquents, sont d'autant plus remarquables qu'ils n'ont de rôle narratif que dans un certain type de métamorphose : c'est le cas du rire, qui, s'il est ordinairement considéré comme le propre de l'homme, n'intervient chez Ovide que dans les métamorphoses animales. Sans doute celles-ci, seules à maintenir l'être humain dans le règne auquel il appartient tout en l'arrachant à lui-même, posent-elles de la manière la plus cruciale qui soit la question de ce que devient, dans la métamorphose, l'humanité d'un être, c'est-à-dire, chez Ovide, sa conscience, emprisonnée, intacte, dans un corps qui n'est plus le même. Étudier la place et la fonction du rire est donc un moyen privilégié d'observer dans ces passages le devenir de l'humanité des personnages, qu'elle soit abolie par la métamorphose (quand celle-ci châtie le rire), caricaturée par elle (quand elle imprime sur le visage de l'être transformé un *riktus*, forme avilie du *risus*) ou, de manière plus étonnante, révélée par elle (quand elle fait naître le rire).

S'intéresser au rire dans les récits ovidiens de métamorphoses animales peut sembler paradoxal, car ces métamorphoses se déroulent souvent dans une atmosphère tragique, soit qu'elles résultent d'un paroxysme de douleur qui conduit un être à changer de nature, soit que, vécues comme un déchirement entre le corps et l'âme, elles constituent elles-mêmes ce paroxysme. C'est même ce qui définit la parenté entre ces récits aussi différents entre eux que le sont entre elles les espèces animales mises en scène : tous mettent en œuvre la lutte, presque toujours dramatique et violente, qu'implique le basculement dans l'animalité, et la possibilité,

¹ *In noua fert animus mutatas dicere formas / Corpora*, « Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux » (*Métamorphoses*, I, 1-2, trad. G. Lafaye, Les Belles Lettres, 1961, 1960 et 1962).

² R. Galvagno, *Le Fantasma et la Métamorphose chez Ovide*, thèse, Paris VII, 1989, p. 458.

³ R. Galvagno, *Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis, 1995.

ouverte par le travail poétique, d'entrevoir, dans l'instant de ce basculement, « cette frange douteuse, cette zone incertaine entre l'homme et l'animal »⁴ qui est peut-être le principal sujet du récit.

Dans cette perspective, le rire est souvent celui que la métamorphose vient interrompre et châtier parce qu'il a offensé une divinité. Ainsi, au livre V, la déesse Cérès transforme-t-elle en lézard un enfant effronté qui, la regardant boire, s'est moqué d'elle (*risit... auidamque uocauit*, « il se met à rire et l'appelle goulue »⁵). La réponse divine est immédiate : Cérès lance sur l'enfant ce qui reste de breuvage et ce geste magique d'aspersion signe le début d'une métamorphose dont le véritable déclencheur, sur le plan narratif, a été le rire du jeune garçon :

Son visage s'imprègne de taches (*maculas*) ; ses bras font place à des pattes ; une queue s'ajoute à ses membres transformés ; son corps est réduit à de faibles proportions, pour qu'il ne puisse pas faire grand mal ; sa taille est inférieure à celle d'un petit lézard. La vieille femme étonnée pleure et cherche à toucher cet animal né d'un prodige ; mais il la fuit et court se cacher ; il porte un nom qui rappelle la couleur de son corps, constellé (*stellatus*) des gouttes (*guttis*) qu'il a reçues çà et là.⁶

L'enfant moqueur n'accomplit, par sa transformation, ni un destin mythologique implacable, ni un douloureux itinéraire intérieur : c'est le jeu poétique qui règne ici, comme si le poète affirmait dans la matière poétique même une fraternité rieuse avec l'enfant transformé. En effet, les gouttes de liquide, au contact du corps de l'enfant, deviennent les taches du gecko ; c'est du moins ce que nous comprenons, car Ovide, lui, dit exactement le contraire : ce sont les *maculae* qui donnent naissance aux *guttae*. Par cette étonnante inversion, Ovide souligne l'identité poétique entre le terme initial et le terme final de la métamorphose et rend presque naturel le récit de celle-ci ; surtout, il montre à l'œuvre l'alchimie poétique qui, d'un matériau vil et périssable (le breuvage de Cérès), fait, par absorption et transmutation, un signe indélébile et précieux (les marques qui constellent le corps du lézard). Comme pour couronner le processus, le lézard issu de la transformation du petit garçon aspergé par Cérès est dit *stellatus*, « constellé », et le poète laisse entendre qu'il tire de cette particularité son nom, *stellio*⁷. C'est alors le geste même du poète qui, tel le lézard, entre furtivement dans notre champ de vision pour en sortir aussitôt.

C'est aussi en riant, et pour avoir ri, que la servante d'Alcmène, Galanthis, au livre IX, est transformée par Lucine, déesse des accouchements, en belette. Ce rire est l'insolente manifestation d'une victoire qui est la plus subversive de toutes : la domination intellectuelle

⁴ J.-F. Peyret et A. Prochiantz, *La Génisse et le Pythagoricien*, O. Jacob, 2002, p. 10.

⁵ *Mét.*, V, 452.

⁶ *Ibid.*, V, 455-461.

⁷ Ovide est le premier à mentionner cette étymologie (cf. A. Michalopoulos, *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses : A Commented Lexicon*, Leeds, Francis Cairns, 2001).

d'une mortelle sur une déesse. En effet, la servante a compris que Lucine empêchait Alcène, enceinte de Jupiter, d'accoucher et prolongeait volontairement ses douleurs ; elle sort alors annoncer à Lucine, qui campe devant la porte en tenant ses doigts croisés, que l'accouchement a déjà eu lieu ; de surprise, Lucine décroise ses doigts et Alcène peut enfin mettre au monde Hercule. Galanthis se met alors à rire (*Numine decepto risisse Galanthis fama est*, « en voyant qu'elle avait trompé la déesse, Galanthis, dit-on, se mit à rire »⁸) et ce rire suscite, de la part de Lucine, une réaction de colère qui la conduit à métamorphoser la servante :

Elle riait encore (*Ridentem*) que déjà la cruelle déesse l'avait saisie et la traînait par ses beaux cheveux. Tandis qu'elle cherchait à se lever de terre, Lucine l'en empêcha et fit de ses bras des pieds de devant. Elle conserve son ancienne promptitude ; son dos n'a pas perdu sa couleur ; mais elle a changé de forme. Parce que sa bouche avait secouru par un mensonge une femme près d'enfanter, elle enfante par la bouche ; comme autrefois, elle fréquente nos demeures.⁹

La métamorphose de Galanthis, suscitée une fois encore (comme le suggère le polyptote *risisse... ridentem*) par un rire insupportable pour la divinité, s'ouvre sur une scène de cruauté physique : traînée par les cheveux, la servante insolente fait une chute brutale dont, malgré ses efforts, elle ne se relèvera littéralement pas. La métamorphose se fait alors par une sorte de contagion de l'animalité : ravalée au rang de bête par la brutalité de sa capture, Galanthis devient une bête. La transformation est si naturelle que la fin du récit souligne paradoxalement l'idée de permanence : la vivacité d'esprit et l'empressement de Galanthis sont devenus, chez la belette, vitesse physique ; et surtout, parce que sa bouche a menti pour aider sa maîtresse, elle enfante – étrange notation – par la bouche. Cet être à l'esprit alerte et à la bouche féconde, familier des demeures humaines et capable de surpasser, dans un éclat de rire, la divinité même, ne ressemble-t-il pas au poète ?

Si, dans ces deux exemples, la métamorphose animale intervient explicitement comme une interruption et un châtement du rire, il est plus fréquent qu'elle donne naissance à ce que l'on peut voir comme une forme caricaturale et douloureuse du rire : le *riktus*, signe de la sauvagerie du nouvel être¹⁰.

⁸ *Mét.*, IX, 316.

⁹ *Ibid.*, XI, 317-323.

¹⁰ Aucune association étymologique ne peut être établie entre *risus* (de *rideo*, « rire ») et *riktus* (de *ringor*, « montrer les dents ») ; cf. A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, 1994, p. 573-574. Cependant, il nous semble que, outre leur proximité phonique et métrique, ces mots peuvent être rapprochés dans la mesure où ils désignent tous deux un étirement, voire (pour le second au moins) une ouverture de la bouche. D'ailleurs, dans un passage de l'*Art d'aimer* (III, 281-290), Ovide conseille aux femmes de n'ouvrir que légèrement la bouche (*riktus*) pour laisser la place à un rire (*risus*) doux et agréable à l'œil comme à l'oreille, opposant à cet idéal l'évocation repoussante d'un *riktus* déformant hideusement la bouche ou ne

Quand, au livre I, la nymphe Io, transformée en génisse, reprend sa forme humaine, le signe le plus flagrant de son humanité retrouvée est la disparition du *riktus*¹¹ qui, déformant sa bouche, avait annoncé la terrifiante mutation de sa voix¹². Quand Callisto, métamorphosée en ourse par Junon au livre II, vit le tragique dédoublement d'un être dont l'âme, toujours humaine, se retrouve captive d'un corps de bête sauvage, c'est encore l'apparition du *riktus*, signe avant-coureur de la transformation de la voix, qui constitue le pivot narratif de la transformation :

La nymphe lui tendait ses bras suppliants ; ses bras commencent à se hérissier (*horrescere*) de poils noirs ; ses mains se courbent et, prolongées par des griffes crochues, lui font office de pieds ; sa bouche, naguère admirée de Jupiter, s'élargit sous la forme d'une gueule hideuse (*Ora... lato fieri deformia rictu*). Pour qu'elle ne puisse exciter la pitié par des prières et par des discours suppliants, le don de la parole lui est ravi (*eripitur*) ; de sa gorge rauque il ne sort plus qu'une voix irritée, menaçante, qui répand la terreur (*Plenaque terroris*). Cependant, devenue une ourse, elle est encore animée des mêmes sentiments qu'auparavant (*Mens antiqua manet (facta quoque mansit in ursa)*) ; un gémissement continu atteste sa douleur, elle lève vers le ciel et vers les astres ses mains (*manus*) telles quelles ; sans pouvoir parler, elle sent toute l'ingratitude de Jupiter.¹³

L'étape la plus traumatisante de la chute dans l'animalité est ici la perte de la beauté du visage, qu'un vers très dense met en scène jusque dans sa structure : entre *Ora* et *riktu*, origine et fin du vers, mais aussi de la métamorphose, tout le processus se trouve résumé par l'entrelacement *Ora... deformia... lato... rictu* et par la place centrale, entre deux coupes, du verbe par excellence de la métamorphose : *fieri*. Une fois le visage remplacé par un hideux *riktus*, c'est aussi la voix qui, d'implorante, se fait menaçante. La violence tragique de ce processus est omniprésente, dans l'infinitif *horrescere* (qui, bien qu'employé dans son sens physique, suggère aussi l'épouvante de Callisto), l'adjectif *deformia*, le verbe *eripitur* et le nom *terroris* (dont on ne sait s'il désigne la terreur suscitée par la voix nouvelle de l'ourse ou celle qu'elle éprouve elle-même). Le tragique de la nouvelle condition de Callisto est contenu dans l'expression *Mens antiqua manet*, reprise en *uariatio* – comme pour souligner le caractère prodigieux de l'événement – par la parenthèse *facta quoque mansit in ursa*, dont la construction montre la permanence (*mansit*) insérée au cœur même du changement (*facta... in ursa*). Ce vers, qui pourrait être la formule matricielle de bien d'autres récits ovidiens, révèle

s'ouvrant que sur des sons rauques qu'il compare au braiment d'un âne. C'est surtout ce second *riktus* que nous rencontrerons ici, variante animale, souvent agressive et sinistre, du mouvement du visage qui caractérise le *risus*.

¹¹ *Mét.*, I, 741.

¹² *Ibid.*, I, 636-637 : *Et conata queri mugitus edidit ore / Pertimuitque sonos propriaque exterrita uoce est.* (« Elle tenta de se plaindre ; mais il ne sortit de sa bouche que des mugissements ; leur son lui fit horreur et sa propre voix l'épouvanta. »). Une fois redevenue femme, Io n'osera d'abord pas parler, de peur d'émettre encore des sons animaux (*ibid.*, I, 745-746) : *metuitque loqui, ne more iuuencae / Mugiat, et timide uerba intermissa retemptat.* (« mais elle évite de parler, dans la crainte de mugir comme une génisse ; elle essaie timidement de retrouver le langage qui lui a été si longtemps interdit »).

¹³ *Ibid.*, II, 477-488.

que l'âme peut survivre au corps sacrifié, et même marquer de son empreinte le nouveau corps : Callisto conserve la capacité de souffrir, mais aussi de manifester sa douleur, à défaut de paroles, par des gémissements et surtout par le geste de supplication dans lequel sa métamorphose l'a surprise. L'emploi du mot *manus*, désignant « humainement » ce qui n'a plus rien d'humain, ne fait que souligner le drame vécu par Callisto, qui, l'âme enterrée vivante dans le corps effrayant de l'ourse, subit « la dislocation complète de sa personnalité, provoquée par une métamorphose incomplète avilissant le corps sans altérer l'esprit. »¹⁴.

Passons rapidement sur la métamorphose d'Hécube, la reine de Troie, en chienne, au livre XIII¹⁵, dans laquelle l'apparition du *rictus*¹⁶, qui s'ouvre sur un aboiement au lieu de paroles humaines, signe l'invasion irréversible de l'humanité par l'animalité et dessine l'image effrayante d'un visage autrefois humain éternellement figé dans une grimace d'angoisse et de détresse ou un rire dément. Au livre XIV, la métamorphose de Scylla, effet de la jalousie de la magicienne Circé, représente, elle aussi, l'irruption monstrueuse du chien, et de son *rictus*, dans l'humain, mais cette irruption est d'autant plus terrifiante qu'elle n'est que partielle :

Scylla arrive ; à peine est-elle descendue dans l'eau jusqu'à la taille qu'elle aperçoit autour de ses deux aines une hideuse ceinture de monstres aboyants. D'abord, ne pouvant croire qu'ils font partie de son corps, elle veut fuir. Elle repousse ces chiens menaçants dont les crocs l'épouvantent ; mais elle a beau fuir ; elle les entraîne avec elle. Elle examine sa personne, cherchant ses cuisses, ses jambes, ses pieds, elle ne trouve à leur place que les gueules béantes d'une meute de Cerbères (*Cerbereos rictus*) ; elle ne reste debout que grâce à ces chiens furieux. Et elle voit au-dessous d'elle les croupes de ces animaux sauvages qu'elle retient assemblés par ses aines mutilées et son buste les domine (*Statque canum rabie subiectaque terga ferarum / Inguinibus truncis uteroque extante coerces*).¹⁷

L'horreur de Scylla devant les chiens qui envahissent le bas de son corps renforce la brutalité de cette métamorphose décrite comme un viol suivi d'un monstrueux accouchement. La métamorphose est plus que jamais, ici, une forme de mort, comme en témoignent les *Cerbereos rictus*, gueules béantes et sardoniques de chiens infernaux. Placée, comme Cerbère, sur un seuil entre la vie et la mort, entre l'humanité et l'animalité, Scylla est par là même l'emblème de tous les personnages métamorphosés. Les deux derniers vers offrent, dans un paroxysme de violence, un emblème de ce statut oxymorique : les chiens qui mutilent Scylla sont aussi, pour elle, le seul moyen de rester debout, c'est-à-dire de vivre. Comme dans la légende d'Hécube, la métamorphose, si elle représente une dévorante abolition de l'être

¹⁴ J.-M. Frécaut, « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : II, 485) », in *Journées ovidiennes de Parménie*, éd. J.-M. Frécaut et D. Porte, Bruxelles, « Latomus », n° 189, 1985 (p. 115-143), p. 135.

¹⁵ *Mét.*, XIII, 567-571.

¹⁶ *Ibid.*, XIII, 568.

¹⁷ *Ibid.*, XIV, 59-67.

matérialisée par l'apparition du *rictus*, est aussi la condition d'une accession à l'éternité (que vient d'ailleurs garantir, dans les deux cas, l'emploi d'un verbe étonnamment triomphant : *stare, extare*¹⁸).

Cette ambivalence de la métamorphose, mort *et* renaissance à soi-même, nous la retrouvons dans d'autres récits où le *rictus* n'est plus ni une hideuse déformation, ni un sinistre simulacre de rire, mais un rire véritable, explicitement associé à une explosion de joie. Pensons, par exemple, aux matelots tyrrhéniens transformés en dauphins, au livre III, pour avoir enlevé Bacchus :

Les matelots se sont jetés à la mer (*Exsiluere*), sous l'empire de la folie ou de la terreur ; le premier, Médon, est devenu tout noir et son dos, se soulevant, s'est plié en forme d'arc. Alors Lycabas se met à lui dire : « Par quel miracle es-tu ainsi transfiguré ? » (*In quae miracula... / Verteris ?*) Tandis qu'il parlait (*loquenti*), sa bouche s'élargit (*lati rictus*), son nez se courbe, sa peau durcie se couvre d'écailles. Libys voulait retourner les rames qui résistaient ; il a vu ses mains se contracter (*resilire*) et se rétrécir ; ce ne sont plus des mains ; on ne peut plus que les appeler des nageoires. Un autre cherchait à tendre les bras vers les câbles, où le lierre s'était enlacé ; il n'avait plus de bras ; son corps tronqué, qui se cambre, saute (*desiluit*) dans les flots ; il se termine par une queue en faucille, qui rappelle les cornes sinueuses de la demi-lune. Ils bondissent (*Dant saltus*) de tous côtés et font jaillir autour d'eux une abondante rosée ; ils émergent de nouveau, puis ils plongent encore sous la plaine liquide ; on dirait qu'ils se livrent à de fougueux ébats (*ludunt*) ; ils aspirent l'eau de la mer et la rejettent en soufflant de leurs larges narines.¹⁹

Le dynamisme du saut, première manifestation de la métamorphose (*Exsiluere*) réapparaît plusieurs fois dans le récit (*resilire, desiluit, saltus*), et l'ensemble du passage tire de ce jalonnement son principe, comme si l'écriture voulait imiter, dans sa construction acrobatique et fragmentaire, le mouvement joyeux et gracieux des dauphins. Le pivot narratif de la métamorphose est le moment où, alors même que l'un des hommes s'étonne de la transformation d'un autre (« *In quae miracula... / Verteris ?* »), sa propre bouche s'élargit en *lati rictus*. Or, il ne s'agit pas ici d'une grimace, mais, de toute évidence, d'un sourire ; c'est du moins ce que nous suggère la fin du texte, véritable scène de jeu culminant sur le verbe *ludunt*. Créés par Bacchus, recréés poétiquement et euphoriquement par Ovide, les dauphins forment un chœur joyeux dont on ne sait s'il célèbre davantage la divinité ou la poésie. Le *rictus* donne ici naissance à un rire qui est celui des dauphins, mais aussi de la divinité²⁰, du poète et, finalement, du lecteur.

Contrairement aux bonds gracieux des dauphins, les sauts des paysans lyciens, transformés par Latone en grenouilles, au livre VI, pour lui avoir refusé l'eau de leur étang,

¹⁸ *Ibid.*, XIII, 569 et XIV, 66 et 67.

¹⁹ *Ibid.*, III, 670-686.

²⁰ Qui, chez Philostrate, rit d'avoir métamorphosé les pirates en dauphins (*Imagines*, I, 19).

sont grotesques, et leur joie est une joie mauvaise. Cette métamorphose illustre, elle aussi, le lien entre le *rictus* et l'écriture ovidienne de la métamorphose :

Le souhait de la déesse est exaucé : ils trouvent un plaisir à rester dans les ondes (*iuuat esse sub undis*) ; tantôt ils plongent tout leur corps au fond de l'eau dormante ; tantôt ils montrent la tête, parfois ils nagent à la surface ; souvent ils se posent sur la rive de l'étang ; souvent ils rentrent d'un bond dans leurs humides et froides retraites. Mais ils fatiguent encore leurs vilaines langues à quereller et, quoique cachés sous les eaux, effrontément, jusque sous les eaux, ils essaient de l'outrager. Leur voix est devenue rauque, leur gorge est enflée par l'effort de leur souffle et les injures qu'ils lancent distendent leur large bouche béante (*Ipsaque dilatant patulos conuicia rictus*). Leur tête rejoint leurs épaules et leur cou disparaît ; leur échine se colore de vert ; leur ventre, la plus grosse partie de leur corps, est désormais tout blanc ; ce sont de nouveaux êtres, qui sautent (*saliunt*) dans les profondeurs bourbeuses, des grenouilles.²¹

Encore un châtement qui ressemble à une récompense : le caractère euphorique du récit s'affirme d'emblée, puisque c'est le plaisir des paysans lyciens à être sous l'eau (*iuuat esse sub undis*) qui entraîne toute la transformation. Là encore, le dynamisme du récit se fonde sur l'image du saut, du *salto (...)* *maligno* des paysans²², destiné à rendre l'eau boueuse, donc imbuvable, au *resilire* et au *saliunt* de notre passage. Avec leurs bonds et leur bavardage bête et méchant, les paysans lyciens étaient déjà potentiellement des grenouilles ; la métamorphose consiste ici, comme souvent, à forcer légèrement le trait et à mettre en scène le passage insensible de la métaphore à la métamorphose. Les grenouilles porteront sur leur apparence physique les marques de la dégradation morale des paysans : voix rendue rauque par la méchanceté, cou enflé par une vanité stupide, le point extrême de cette détermination métaphorique étant l'image des insultes (*Ipsaque... conuicia*) qui élargissent (*dilatant*) la bouche des paysans en gueule béante (*patulos... rictus*). Ovide fait ici, en une formule concentrée et inversée, une allusion ironique aux bouches élargies (*lati rictus*) et aux larges narines (*patulis naribus*) des dauphins, dont le chœur gracieux a laissé place à une grossière cacophonie (et l'on pense aux « Brékékékex, coax, coax » des grenouilles de l'Achéron dans les *Grenouilles* d'Aristophane). Le plaisir pris par les grenouilles à leurs ébats aquatiques préside aussi, visiblement, à l'écriture, qui orchestre dans ses entrelacements verbaux les épousailles cocasses entre l'eau et ces corps encore ambigus. Le remplacement de la parole humaine par le ricanement animal est dit au moyen d'une écriture ludique qui, en suscitant le rire chez le lecteur, établit la souveraineté du rire poétique.

²¹ *Mét.*, VI, 370-381.

²² *Ibid.*, VI, 365 : *imoque e gurgite mollem / Huc illuc limum saltu mouere maligno* (« et, du fond de son lit, par méchanceté, ils soulèvent la vase molle en sautant de-ci de-là. »).

Dans ces deux derniers récits, la métamorphose apparaît avec sa fonction libératrice : réconciliant un être avec son identité profonde, elle représente un basculement salvateur et euphorique dans l'univers de la pulsion pure. La métamorphose animale, chez Ovide, fait donc parfois naître le rire, et pas seulement chez ceux qui la subissent. Le poète apparaît alors comme un démiurge rieur, pratiquant le ludisme poétique comme antidote à la brutalité du monde. Ce rire du poète est parfois masqué derrière celui du dieu qui opère la métamorphose – même si, chez Ovide, les dieux ne rient guère ouvertement. Pensons, par exemple, à la métamorphose grotesque et effrayante des oreilles de Midas, transformées en oreilles d'âne par Apollon, dont l'harmonieuse musique n'a pas séduit le roi, plus sensible au *Barbarico* (...) / *Carmine*²³ de Pan :

Le dieu de Délos ne veut pas que des oreilles si grossières conservent la forme humaine ; il les allonge, les remplit de poils gris ; il en rend la racine flexible et leur donne la faculté de se mouvoir en tous sens ; Midas a tout le reste d'un homme ; il n'est puni que dans cette partie de son corps ; il est coiffé des oreilles de l'âne aux pas lents.²⁴

Un plaisir cruel transparait ici, inscrit dans la nature même de la métamorphose : non seulement celle-ci représente un arrachement partiel à l'humain par une déformation monstrueuse qui mêle brutalité et ridicule, mais c'est aussi, par l'expansion et surtout par l'apparition d'une souplesse nouvelle, une manière, pour Apollon, de donner métaphoriquement à Midas une capacité d'écoute augmentée, compensation symbolique et féroce ironie d'une réceptivité insuffisante à une certaine forme de chant. L'humiliation infligée au roi est ici renforcée, dans son tragique et sa drôlerie, par le soin minutieux qu'apportent conjointement le dieu et le poète à détailler le processus de la métamorphose. Une minutie comparable, aux effets similaires, caractérise le récit de la métamorphose des Cercopes, que Jupiter, au livre XIV, transforme en singes²⁵ en opérant sur leurs corps une série de légères retouches, à la fois cocasses et cruelles, qui, les rendant à la fois dissemblables et semblables à eux-mêmes, leur font rejoindre, sur le plan physique, ce qu'ils étaient déjà intérieurement. Derrière le travail – décrit comme celui du sculpteur et du laboureur – accompli par le dieu et le plaisir qu'il y prend, c'est l'entreprise poétique que nous apercevons, s'emparant du corps du langage et le remodelant en y creusant le sillon du *uersus*. Ici, comme dans le récit précédent, il y a quelque chose de sinistre dans la jouissance manifeste que prennent les dieux à orchestrer jusque dans ses moindres détails une transformation

²³ « La sauvage harmonie » (*Ibid.*, XI, 162-163).

²⁴ *Ibid.*, XI, 174-179.

²⁵ *Ibid.*, XIV, 91-100.

soigneusement proportionnée à la faute commise envers eux ; mais, derrière la férocité du châtiment et le sourire mauvais de la divinité, se devine le rire du poète.

Ce parcours à travers les différentes formes du rire dans la métamorphose ovidienne montre que, s'il n'apparaît que ponctuellement dans le traitement d'un phénomène plus souvent tragique que comique, il tire de cette rareté même une force toute particulière et constitue un outil narratif très précis dans la mise en scène du passage de l'humain à l'animal : dernière manifestation d'humanité avant le basculement, image grotesque d'une humanité suppliciée par la métamorphose ou, au contraire, expression d'une joie purement animale quand toute humanité a été oubliée, ou encore rire, très humain, de celui (divinité, poète) qui métamorphose. Cette efficacité narrative et poétique suggère que le rire a quelque chose à voir non seulement avec la métamorphose (tous deux libèrent les pulsions et révèlent les identités), mais avec la poésie telle qu'Ovide la conçoit : une poésie caractérisée par une pratique constante de l'esprit et de l'humour, ludique, fortement métapoétique, fondée sur le procédé privilégié de la *uariatio*, imitation distanciée des sources grecques et romaines, mais aussi et surtout de soi-même, dont le plaisir n'est jamais aussi palpable que quand la métamorphose de l'écriture permet de dire celle des corps. Le mythe de la métamorphose, parce qu'il conjugue souvent la violence et la dérision, est un terrain privilégié pour l'exercice d'un rire qui n'est pas seulement la posture d'un poète porté à l'ironie, mais un véritable principe d'écriture, destiné à explorer et à domestiquer dans les mots la sauvagerie des passions humaines. N'est-ce pas ce qu'énoncent implicitement, dans leur audace provocatrice, l'ouverture du poème, où le poète affirme que c'est son esprit seul qui le conduit à dire les métamorphoses²⁶, et son épilogue où, dans un dernier éclat de rire, il brave le roi des dieux, le feu, le fer et le temps lui-même et s'accorde, pour avoir su conter les transformations des corps, une immortalité que matérialise ce mot final : *uiuam*²⁷ ?

Hélène Vial

Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand II)

²⁶ *In noua fert animus mutatas dicere formas / Corpora* signifie littéralement « mon esprit me porte à dire les formes changées en corps nouveaux » (*ibid.*, I, 1-2).

²⁷ *Ibid.*, XV, 871-879 : « Et maintenant j'ai achevé un ouvrage que ne pourront détruire ni la colère de Jupiter, ni la flamme, ni le temps vorace. Que le jour fatal qui n'a de droits que sur mon corps mette, quand il le voudra, un terme au cours incertain de ma vie : la plus noble partie de moi-même s'élancera, immortelle, au-dessus de la haute région des astres et mon nom sera impérissable. Aussi loin que la puissance romaine s'étend sur la terre domptée, les peuples me liront et, désormais fameux, pendant toute la durée des siècles, s'il y a quelque vérité dans les pressentiments des poètes, je vivrai (*uiuam*). »