



HAL
open science

Comparaisons, métaphores et images théâtrales : la complexité générique portée sur la scène poétique

Hélène Vial

► **To cite this version:**

Hélène Vial. Comparaisons, métaphores et images théâtrales : la complexité générique portée sur la scène poétique. La Théâtralité de l'œuvre ovidienne, 2009. hal-01816118

HAL Id: hal-01816118

<https://uca.hal.science/hal-01816118>

Submitted on 21 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.

COMPARAISONS, MÉTAPHORES ET IMAGES THÉÂTRALES : LA COMPLEXITÉ GÉNÉRIQUE PORTÉE SUR LA SCÈNE POÉTIQUE

Hélène VIAL

Nous nous proposons ici d'observer successivement quelques-uns — les plus remarquables selon nous — des points de contact entre deux traits particulièrement saillants de l'œuvre d'Ovide, tous deux soulignés largement, mais séparément par la critique : l'un d'ordre thématique, qui est la présence récurrente de l'univers théâtral, l'autre d'ordre formel, qui est l'usage ovidien des figures et, en particulier, des comparaisons et des métaphores. Le croisement dont nous allons parler est en effet, nous semble-t-il, tout sauf une rencontre fortuite : c'est une jonction délibérément ménagée entre deux chemins qui, au sein de la cartographie ovidienne du monde, sont des voies peut-être secondaires et, assurément, capricieuses, mais qui nous conduisent, à travers leurs tours et leurs détours discrets, au centre de la fabrique poétique. Dans cette fabrique se produisent constamment des croisements, au sens cette fois biologique du terme, et nous formons l'hypothèse qu'à travers l'alliance fugace qui s'opère parfois entre ces deux réalités poétiques de nature différente que sont le monde du théâtre et l'usage des figures, c'est l'hybridité fondamentale et revendiquée de l'œuvre ovidienne qui, symboliquement, s'offre à nous, nous permettant ainsi de comprendre mieux non seulement les rapports d'Ovide avec l'écriture théâtrale, mais aussi la part de théâtralité propre à sa conception de la création poétique, conception dans laquelle l'hybridation des thèmes et des formes est régulièrement exhibée à travers de frappantes cristallisations. Les figures que nous commenterons brièvement sont de ces cristallisations, où l'emprunt fugace du langage théâtral permet à la poétique ovidienne de mettre en scène sa propre élaboration et de le faire d'une manière d'autant plus frappante que ces images constituent aussi des télescopes verbaux inédits et novateurs.

I. Dans cet itinéraire volontairement oblique à travers la poésie ovidienne, une première étape peut être l'élégie II, 1 des *Amours*, où Ovide, s'adressant aux femmes sérieuses et austères, leur annonce d'emblée, dans les v. 3-4, que son livre n'est pas pour elles : *procul hinc, procul este seuerae ! / Non estis teneris apta theatra modis*. On ne saurait mieux dire que cette œuvre fondée sur des *teneris* [...] *modis* (c'est-à-dire « sur des modes tendres », ou encore « sur des structures métriques propres à dire la tendresse ») et où la *materia* convient donc, pour reprendre l'expression employée par Ovide dans la première élégie du livre I à propos de l'épopée d'abord entreprise, aux *modi*, est conçue comme un spectacle qui, fruit d'une exacte adéquation entre son sujet et sa forme, exige à son tour l'adaptation parfaite de son *theatrum*, c'est-à-dire de ses spectateurs. Or, ce *theatrum*, Ovide le convoque aussitôt sous nos yeux en un geste lui-même très théâtral, puisque, les sévères matrones ayant été chassées des gradins imaginaires où elles s'étaient indûment placées, il leur substitue une *in sponsi facie non frigida uirgo* puis un *rudis ignoto tactus amore puer* ; deux personnages — d'ailleurs récurrents dans la comédie romaine — dont l'innocence représente aussi une ouverture encore audacieusement illimitée du champ des possibles, tant en amour qu'en poésie, et qui se définissent ainsi comme un double *alter ego*, féminin et masculin, du jeune « poète-narrateur ». Ovide n'ajoute-t-il pas d'ailleurs, dans les v. 7 à 10 de la même élégie, que son ambition est que son lecteur se reconnaisse en lui ?

Les passages dans lesquels il emprunte le vocabulaire dramaturgique sont eux-mêmes souvent, comme celui-ci, marqués par une forte théâtralité. Le texte le plus significatif à cet égard est l'élégie

· « Éloignez-vous d'ici, éloignez-vous, femmes sérieuses [ou, si l'on préfère, « austères », « sévères »] ! Vous n'êtes pas le public qu'il faut pour les chants amoureux. »

· Citons ici les v. 1-2 : *Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis*. « J'allais chanter, sur le rythme héroïque, les armes, la fureur des combats ; le sujet était en accord avec le mètre. »

· « Une vierge que ne laisse pas froide la beauté de son fiancé », « un garçon inexpérimenté touché par l'amour dont il ignore tout » (nous citons ici les v. 5-6).

· Nous empruntons l'expression à G. Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain-Paris, Peeters, « Bibliothèque d'Études Classiques », 1998, p. 36.

· Nous faisons ici allusion aux v. 7-10 : *Atque aliquis iuuenum quo nunc ego saucius arcu / agnoscat flammae conscia signa suae, / miratusque diu « quo » dicat « ab indice doctus / conposuit casus iste poeta meos ? »* « Qu'un jeune homme blessé par le même arc que moi reconnaisse les signes révélateurs du feu qui le dévore, et qu'après s'en être longuement étonné il dise : « Comment a-t-il été informé, ce poète qui raconte mon histoire ? » »

III, 1, sorte de pièce allégorique où Élégie et Tragédie viennent elles-mêmes plaider leur cause auprès du poète. Le poème est jalonné de figures : allégorie, mais aussi prosopopée, ou encore métonymie, puisque Tragédie se dresse sur des cothurnes peints, tout comme le poète lui-même, muni d'un sceptre et de cothurnes aux v. 63-64 et qui déjà, dans l'élégie II, 18, se montrait *aptus* pour l'écriture d'une tragédie, car revêtu de tout un accoutrement qui lui attirait l'hilarité du dieu Amour). Dans l'élégie III, 1, le théâtre n'est pas un vivier de mots et d'images employés pour parler d'autre chose, mais un constituant organique du sujet même du poème. Elle n'en constitue pas moins l'une des représentations les plus remarquables des tensions génériques fécondes qui traversent toute l'œuvre d'Ovide et de l'aimantation jamais démentie de son *ingenium* poétique vers l'univers théâtral, l'*animosa Tragoedia* étant définie à la fin du poème comme un *labor aeternus*, tout à la fois « labeur sans fin » et « entreprise vouée à l'éternité », et comme un *grandius [...] opus* dont la nécessité presse le jeune poète. Cette élégie met en scène de manière explicite un vrai-faux dilemme d'ordre littéraire auquel elle apporte une résolution ambiguë, sous la forme du délai malicieusement demandé par le poète aux accents sublimes de l'écriture tragique pour lui permettre d'explorer jusqu'au bout — mais ce ne sera pas long, dit-il — la séduisante claudication de l'élégie érotique. À travers cette scène où Tragédie s'exprime — et pour cause — en distiques élégiaques, comme le souligne ironiquement Élégie, et tente, telle une *puella* jalouse, d'arracher des bras d'une rivale un jeune homme prometteur, c'est une facette de la multiplicité générique de toute son entreprise poétique qu'Ovide met en lumière.

Les figures qu'il emprunte à l'univers théâtral posent toujours, mais en général d'une manière plus implicite et indirecte que nous ne venons de le voir, des questions poétiques centrales. D'ailleurs, le théâtre, comme édifice, est en soi, chez Ovide, une métaphore littéraire, comme le montre l'évocation, au livre I de l'*Art d'aimer*, du lieu de l'enlèvement des Sabines. La description est celle d'un théâtre dont le fond de scène est fait de branchages, les gradins de gazon et le velum de feuillage, où l'air joué par le *tibicen* et la danse du *ludius*

· Cf. en particulier les v. 5-38 et 61-70.

· Cf. les v. 14 et 31.

· Nous faisons allusion aux v. 13-16.

· L'expression se trouve au v. 35.

· Nous citons ici respectivement les v. 68 et 70.

· Il s'agit des v. 103-113.

sont grossières et les applaudissements spontanés ; d'un cadre rustique et rudimentaire, donc, où la seule forme de rapprochement possible entre les hommes et les femmes est celle, violente, du rapt. Cette vision s'oppose en tous points à celle des théâtres raffinés et opulents de la Rome augustéenne, où le spectacle est d'abord celui du voile tendu au-dessus des gradins, du marbre de l'édifice et du safran qui rougit le sol de la scène, où l'on applaudit sur commande et où, comme l'a montré le livre I de l'*Art d'aimer*, toutes les manœuvres de séduction sont possibles. L'attention du lecteur est en particulier attirée par la présence, aux v. 105 et 113, du mot *ars* : dans le théâtre des temps anciens, la *scaena* était *sine arte* et les applaudissements *arte carebant*. Ce sont donc aussi deux poétiques opposées qui nous sont ici décrites métaphoriquement, l'une totalement dépourvue d'*ars*, l'autre en regorgeant au contraire ostensiblement ; mais ni l'une, trop fruste, ni l'autre, trop ouvertement factice, ne correspondent à celle d'Ovide (même si la seconde, définie par la primauté de l'*ars* sur la *natura*, est évidemment plus proche de lui que la première). Or, une définition du bon usage de l'*ars* nous est offerte, au livre III de l'*Art d'aimer*, par la série de comparaisons qu'Ovide propose à ses lectrices afin de leur prouver qu'elles ne doivent pas se montrer à leur toilette. Le passage commence par ces mots : *Non tamen expositas mensa dependat amator / pyxidas ; ars faciem dissimulata iuuat*. Nous reconnaissons ici le motif déjà développé par Ovide au livre II sous la forme *si latet ars, prodest* et dont la variante la plus célèbre sera l'expression *ars [...] latet arte sua* qualifiant la statue de Pygmalion. Si une définition d'ordre poétique peut se lire dans toutes ces expressions, c'est celle d'une *ars* au moins autant exhibée que cachée, puisque la dissimulation devient ostentation dès lors qu'elle est ouvertement énoncée, cette mise en scène revenant à mettre le lecteur au défi de débusquer l'*ars* si bien cachée *arte sua*. L'ensemble du passage de l'*Art d'aimer* auquel nous nous référons ici développe l'idée selon laquelle *multa [...], dum fiunt turpia, facta placent*. Il le fait en particulier à travers une série de comparaisons empruntées au

« Le récit de celui-ci (v. 114-130) sera d'ailleurs traité par Ovide comme une pantomime, en une scène d'une très grande puissance visuelle procédant, tels certains récits de transformations collectives dans les *Métamorphoses*, par « arrêts sur image » successifs.

« « Mais que votre amant ne surprenne pas vos boîtes étalées sur la table : l'artifice n'est utile au visage que s'il se dissimule » (v. 209-210).

« « C'est quand l'art se cache qu'il est utile » (v. 313).

« « L'art est caché par l'art même » (*Mét.*, X, 252).

« « Beaucoup de choses, désagréables à voir dans leur déroulement, plaisent une fois achevées » (v. 218).

monde de l'art : Ovide évoque les statues de Myron, tirées d'un *pondus iners* et d'une *dura massa*, un anneau issu du travail de l'or brut, des vêtements dont l'étoffe a d'abord été une laine malpropre, enfin une Vénus anadyomène qui, d'abord *lapis asper*, est devenue *nobile signum* grâce à l'intervention de l'artiste. Le retour du motif de la statuaire qui annonce d'ailleurs l'épisode de Pygmalion dans les *Métamorphoses* — signe la fin de l'énumération et Ovide revient, logiquement, à son idée première : un homme, dit-il, n'a pas à voir le *rude* [...] *opus* qu'est une femme en train de se préparer. La démonstration semble claire, si ce n'est que les comparants et le comparé ne se correspondent pas tout à fait : certes, dans les deux cas, un matériau brut devient, à force de travail, un bel objet ; mais le travail n'est pas le même, puisqu'il consiste d'un côté, dans les processus artistiques ou artisanaux évoqués, en une transformation physique affectant la matière même (le bloc de pierre rugueuse prend la forme gracieuse d'une Vénus), de l'autre, en ce qui concerne la femme, en l'ajout de substances (lie de vin, moelle de biche, etc.) destinées à masquer cette matière. Or, comme pour répondre à cette légère inadéquation, Ovide ajoute une dernière comparaison, suivie d'une nouvelle conclusion : *Aurea quae pendent ornato signa theatro, / inspice quam tenuis brattea ligna tegat ; / sed neque ad illa licet populo, nisi facta, uenire, / nec nisi summotis forma paranda uiris*. Il s'agit à nouveau de *signa*, mais transportés dans l'univers du théâtre, puisque Ovide évoque les statues dorées qui y servent d'ornements, ces statues qui, faites de bois, semblent d'or tant est délicatement posée la fine et précieuse feuille (*tenuis brattea*) qui les recouvre. Mise en relief par sa séparation d'avec les quatre autres, cette comparaison dit, en un sens, la même chose qu'elles — la nécessaire invisibilité du processus par lequel naît la beauté —, mais elle dit en même temps autre chose, car elle ne place pas sous nos yeux la révélation progressive de la noblesse dans une matière brute, mais la superposition, tout aussi difficile d'ailleurs, d'une matière noble à une matière brute, autrement dit une autre forme d'art, fondée sur la création d'une illusion. Une femme qui se fait belle opère bien évidemment plus un travail d'illusionniste qu'une transformation en profondeur (même si la lie de vin et la moelle de biche peuvent peut-

« Ce sont les v. 219-234.

« Les statues dorées que l'on dispose comme ornements au théâtre, regarde la minceur de feuille d'or qui les recouvre ; mais on ne permet pas au public de s'en approcher tant que l'ouvrage n'est pas achevé, et ce n'est qu'après avoir écarté les hommes qu'on procède aux préparatifs de la beauté » (231-234).

être, quotidiennement appliquées, avoir des effets durables) ; cette dernière comparaison est donc aussi la plus juste, dans sa manière de nous suggérer que la chambre d'une femme est elle-même un théâtre dont la beauté se nourrit d'illusions. Quant à l'écriture ovidienne, elle se définit comme résultant de la fusion des deux poétiques ici suggérées — celle de la révélation et celle de l'illusionnisme —, à cette réserve près que, chez Ovide, l'intérieur du laboratoire poétique nous est constamment désigné, que la beauté se conçoit à l'*infectum* et non au *perfectum* et que ce spectacle n'a rien de repoussant, bien au contraire. Ovide ne souligne-t-il pas lui-même, juste après le passage que nous venons de citer, le charme que peut avoir la vision d'une femme à sa coiffure ? Et, un peu plus loin, ne conseille-t-il pas aux femmes de se *montrer* dans Rome — en particulier dans les théâtres, d'ailleurs —, car, dit-il, *Quod latet, ignotum est ; ignoti nulla cupido*, cette déclaration étant suivie de considérations sur la gloire poétique qui montrent qu'il s'agit aussi, constamment, de littérature ?

II. C'est sans doute dans les *Métamorphoses* que sont mises en scène de la manière la plus constante et la plus explicite les deux tensions que je viens de définir, l'une entre deux conceptions de l'écriture, comme révélation d'une vérité et comme production d'illusions, l'autre entre deux nécessités également affirmées, celle de l'occultation de l'*ars* et celle de son exhibition. Et il est logique que l'univers théâtral, qui, dans toutes ses facettes, matérialise ces deux dialectiques (vérité/illusion et occultation/exhibition), soit convoqué, par figures interposées, dans des scènes d'une intensité visuelle particulièrement forte où peut se lire une réflexion d'ordre poétique ; c'est d'ailleurs le cas, plus globalement, de tout l'univers des jeux, qu'ils soient ceux du théâtre, de l'amphithéâtre ou du cirque, et cela n'a rien d'étonnant dans une œuvre conçue comme un *panoptikon* où tout relève, fondamentalement, du spectacle et où nous est constamment donnée à voir la plasticité des corps dans l'espace. Ainsi Orphée est-il attaqué par les femmes thraces comme le cerf qui, dans l'amphithéâtre, est condamné à être déchiré par les chiens ; ainsi Achille aux prises avec Cygnus est-il comparé au taureau furieux dans le cirque. Quant aux jeux scéniques, ils forment le matériau constitutif de trois figures — une métaphore et deux comparaisons — qui nous semblent particulièrement significatives. La métaphore, sur laquelle

» « Ce qui est caché, on ne le connaît pas, et ce qu'on ne connaît pas, on ne saurait le désirer » (397).

» *Mét.*, XI, 25-27.

» *Mét.*, XII, 102-104.

nous ne nous attarderons pas, car elle nous semble impliquée par la nature même de la scène décrite, réside dans le mot *grex* employé, au livre III, par le roi Penthée à propos du cortège de Bacchus²⁶, cortège que son identité et sa fonction rendent par essence éminemment théâtral et que Penthée décrit comme une explosion visuelle et auditive pour lui incompréhensible, donc grotesque et cacophonique, avec ses bronzes qui s'entrechoquent, ses flûtes courbes, ses tambourins creux et les clameurs poussées par ses adeptes ivres et obscènes. L'emploi du mot *greges* dit le mépris mêlé de dégoût du roi pour ce qu'il considère à la fois comme un troupeau à l'impudeur animale, comme une bande de vauriens²⁷ et comme une troupe d'histrions, c'est-à-dire, à ses yeux, d'imposteurs. De cette troupe se détachera, au livre XI, le groupe des meurtrières d'Orphée, et c'est le vacarme des *tibiae*, des *tympana*, des *plausus* et des *ululatus* qui rendra inaudible la mélodie de la cithare, signant par là même l'arrêt de mort du chanteur et le départ du dieu, révolté contre les conséquences de la transe née de ses propres pouvoirs. Entre-temps, ces pouvoirs, intimement liés et à l'univers de la métamorphose et à celui du théâtre, auront montré leur ampleur ravageuse et donné tort à Penthée, déchiré par les mains de sa mère et de ses tantes. Le roi de Thèbes n'aura pas su écouter les multiples avertissements qui se seront présentés à lui. Il n'aura pas compris, en particulier, l'aventure des pirates tyrrhéniens, transformés en dauphins pour avoir enlevé le dieu. Le récit de cette métamorphose²⁸, qui est l'un des plus somptueusement et euphoriquement visuels de tout le poème, comporte, dans la *coda* descriptive formée par ses quatre derniers vers²⁹, une comparaison dont le terme-clé est emprunté au monde des jeux scéniques : dans la grâce de leurs *saltus*, les dauphins se livrent à un jeu capricieux mais harmonieux qui prend l'apparence, faite tout à la fois de fantaisie créatrice et d'ordre précisément réglé, d'une danse

²⁶ Il s'agit des v. 532-537 et en particulier de l'expression *obsceni [...] greges* du v. 537.

²⁷ Pensons, entre autres, à l'expression *ille grex Catilinae* employée par Cicéron dans sa lettre I, 14 à Atticus.

²⁸ *Mét.*, XI, 1-87.

²⁹ *Mét.*, III, 708-733.

³⁰ *Mét.*, III, 670-686.

³¹ *Mét.*, III, 683-686 : *Vndique dant saltus multaque aspergine rorant / emerguntque iterum redeuntque sub aequora rursus / inque chori ludunt speciem lasciuaque iactant / corpora et acceptum patulis mare naribus efflant.* « Ils bondissent de tous côtés avec de grands éclaboussements, émergent à nouveau, puis plongent encore sous les ondes ; dans leurs jeux, ils ressemblent à une troupe de danseurs ; leurs corps s'ébattent joyeusement et, de leurs narines bien ouvertes, ils aspirent puis soufflent l'eau de la mer. »

collective (*inque chori ludunt speciem*). Cette comparaison cristallise, dans sa brièveté, tous les principes qui régissent l'écriture du passage et, à travers lui, du poème entier : la part bachique de l'inspiration, la nature profondément ludique de l'*ingenium*, la théâtralité de la forme et, surplombant l'ensemble, la grande loi physique et poétique de la métamorphose, qui conduit ces dauphins, issus de la transformation de corps humains, à redevenir, par le miracle du regard neuf posé sur eux, des hommes, non plus brutaux et impies, mais unis en une gracieuse chorégraphie offerte à celui — le dieu, ou le poète — qui les a modelés. C'est donc l'abrégé d'une poétique qui, ici, s'offre à nous ; cette poétique conjugue la révélation et l'illusion (d'une *forma* mal dégrossie naît un *nouum corpus* parfaitement harmonieux qui est immédiatement intégré dans un monde d'images infiniment reflétées et réfractées) ; mais elle conjugue aussi la dissimulation et l'exhibition (l'*ars*, ici, se montre et se cache dans le même temps, tout comme les dauphins qui alternativement, et par pur jeu, émergent des ondes et y plongent à nouveau). Or, cet abrégé, nous le lisons aussi, sous une forme plus développée, dans une autre comparaison empruntée à l'univers théâtral, et cette comparaison se trouve une fois encore dans le livre III, celui d'Actéon, de Tirésias et de Narcisse, c'est-à-dire de la puissance transformatrice et souvent dévastatrice du regard, porteur de vérité et d'illusion, susceptible autant de cacher que de montrer. Le récit de la fondation de Thèbes culmine symboliquement sur la scène où Cadmus sème dans la terre les dents du dragon qu'il vient de tuer et où, de ces étranges semences, naissent des guerriers destinés, à l'exception de cinq d'entre eux qui deviendront les compagnons de Cadmus, à mourir aussitôt nés. Or, le surgissement de ces guerriers est comparé par Ovide à l'apparition progressive des figures peintes sur le rideau qui se lève au théâtre à la fin de la pièce. Ainsi, nous dit Ovide, quand le spectacle est terminé — ou quand on le croit terminé —, un autre spectacle commence : tout en masquant la scène désormais vide, le rideau déploie sous les yeux des spectateurs une seconde scène, en deux dimensions seulement, qui redouble la

» *Mét.*, III, 106-114.

» *Mét.*, III, 111-114 (remarquons d'ailleurs qu'il s'agit à nouveau des quatre derniers vers du récit) : *sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris, / surgere signa solent primumque ostendere uultus, / cetera paulatim ; placidoque educta tenore / tota patent imoque pedes in margine ponunt*, « ainsi, quand, les jours de fête, on lève le rideau au théâtre, surgissent d'ordinaire des figures qui montrent d'abord leurs visages, puis peu à peu tout le reste ; une fois remontées d'un mouvement lent et progressif, elles sont tout entières visibles et posent leurs pieds sur le bord de la scène ».

première puisqu'elle a à la fois la même nature (elle est un espace narratif) et le même *argumentum* (des histoires mythologiques). L'image est aussi joyeuse que celle de la danse marine des dauphins, car c'est dans une Rome en fête que nous sommes transportés ; c'est donc l'aspect le plus euphorique de la création poétique qui, à nouveau, nous est suggéré ici. Une lecture métaphorique du passage nous semble en effet rendue possible par le mot *signa* qui, désignant des figures produites par l'art du peintre, rappelle aussi les *Aurea* [...] *signa* évoqués dans l'*Art d'aimer* au sein du même cadre théâtral, mais qui contient aussi tous les autres *signa* des *Métamorphoses*, qu'ils soient statues, constellations, présages, indices ou empreintes laissées par le poète — telle Byblis manquant de place à la fin de sa lettre. — dans les marges : *imo* [...] *in margine*, expression que l'on pourrait presque traduire, littéralement, par « au bord du bord ». Le mouvement même qui conduit ces *signa* à se dévoiler peu à peu, *placido* [...] *educta tenore*, avant de venir se placer sur la frontière qui sépare la scène, monde de l'illusion, de l'espace de la vie réelle occupé par les spectateurs, contribue à définir cette comparaison comme un bref voyage dans la *fabrica* poétique ovidienne ; l'expression *educta tenore* rappelle en effet l'association *perpetuum deducite* employée par Ovide dans le *prooemium* des *Métamorphoses*, les deux composés de *duco* se répondant par nature, même s'ils n'ont évidemment pas la même signification, et le mot *tenor* étant porteur de la même idée de continuité que, dans le prologue, l'adjectif *perpetuum*. Ainsi les *Métamorphoses* se définissent-elles ici, plus que jamais, comme un théâtre où, dans un mouvement à la fois solennel et joyeux (c'est le double sens du terme *festis* employé au v. 111), se met en scène le surgissement d'une poétique capable de poser sur le monde un prisme coloré, révélateur et créateur.

III. La vie romaine d'Ovide fut elle-même, semble-t-il, un spectacle brillant sur lequel la *relegatio* fit brutalement se lever — à la manière romaine — le rideau, substituant à une *fabula* dotée d'une épaisseur charnelle et euphoriquement jouée une trame tragique d'une intolérable étroitesse, telle la surface plane du rideau de théâtre, qui

» Employé par Ovide au v. 112 (cf. note précédente).

» III, 231.

» *Mét.*, IX, 564-565.

» *Mét.*, III, 114 (pour la traduction, cf. *supra*, n. 29).

» *Mét.*, III, 113 (pour la traduction, cf. *supra*, n. 29).

» *Mét.*, I, 4 : *perpetuum deducite carmen*, « accompagnez ce poème continu » (mais on lit aussi dans *perpetuum* l'idée d'éternité).

fait succéder au spectacle de corps animés sur la scène par les passions un récit mythologique en deux dimensions, sans horizon, sans « après ». Les *Tristes* et les *Pontiques* mettent en scène non seulement l'arrachement à la première vie, riche et pleine, mais surtout la découverte effarée de la seconde, diminuée et appauvrie, puis l'évocation tantôt rageuse, tantôt désespérée de son morne déroulement. Nous sommes donc toujours au théâtre ; nous y sommes même plus que jamais, car Ovide opère dans les œuvres de la *relegatio* l'effacement de sa personne réelle au profit d'une *persona* littéraire., ce processus accompagnant l'émergence d'une poétique nouvelle où la fusion de l'élégiaque et de l'épique s'enrichit d'une constante dimension tragique. Mais le spectacle n'est absolument plus le même : de flamboyant protagoniste de la pièce, le « poète-narrateur » semble être devenu l'une des figures peintes sur le rideau, personnage prisonnier d'un décor et d'une histoire qu'il n'a pas choisis et dans lesquels tous ses repères sont abolis. Le tragique de la situation est ressenti de manière d'autant plus aiguë qu'Ovide reconnaît être l'auteur même de la pièce sinistre qu'il lui faut désormais jouer et qu'il ne sait pas jouer ; ainsi déclare-t-il, au v. 10 de l'élégie V, 1 des *Tristes*, *sum [...] argumenti conditor ipse mei* où le terme *argumentum*, qui a souvent chez Ovide le simple sens de « sujet », nous semble investi de toute sa dimension dramaturgique. Rattrapé puis happé par le monde de la fiction — ainsi déclare-t-il, dans l'élégie liminaire des *Tristes*, qu'il est devenu à son tour, par sa disgrâce, l'un des *mutata [...] corpora* des *Métamorphoses* —, il ne cesse de dire le décalage fatal qui l'empêche de jouer le rôle à lui désormais assigné. Incapable de reconnaître comme sien le cadre géographique dans lequel son corps se trouve enfermé, il s'en échappe par la pensée, et c'est Rome qu'il revisite inlassablement, comme dans

* Comme l'a montré, il y a quelques années, un article de G. Rosati sur l'élégie I, 3 des *Tristes* (« L'addio dell'esule morituro (*Trist.* 1, 3) : Ovidio come Protesilao », dans *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt et al., Studien zur klassischen Philologie, 1999, p. 787-796), article qu'est venue prolonger une étude récente de P. Fedeli sur ce même poème (« L'ultima notte romana di Ovidio, fra epos ed elegia : una rilettura di *Trist.* 1, 3 », dans *Ovidio : exílio e poesia. Leituras ovidianas no bimilenário da "relegatio"*, Actes du Colloque international de Lisbonne (21 juin 2007), éd. par A. A. Nascimento et M. C. de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2008, p. 83-112).

* « Je suis moi-même l'auteur de ma propre histoire [ou : de la pièce que je joue] ».

* Ce sont les v. 119-120 : *His mando dicas inter mutata referri / fortunae uultum corpora posse meae*, « je te charge de leur dire qu'on peut ajouter au nombre de ces corps métamorphosés le visage de ma fortune ».

l'élégie I, 8 des *Pontiques* où, en une très belle hypotypose, il fait revivre la Ville entière, avec ses forums, ses temples, ses portiques, ses jardins, mais aussi ses théâtres revêtus de marbre., retrouvant ainsi l'espace d'un instant, par la grâce d'un souvenir infiniment précieux, l'énergie communicative de l'*Vrbs*, mais se condamnant par là même à revivre une fois encore la brutalité cruelle de la chute. Déjà, dans l'élégie III, 1 des *Tristes*, Ovide se transportait en pensée à Rome, mais par l'intermédiaire de son livre qui, endossant le temps d'un poème le « je » élégiaque, évoquait plusieurs hauts lieux de la Ville — les forums, la via Sacra, le palais d'Auguste ou encore le temple d'Apollon — et passait, dans sa quête d'un lieu susceptible de l'accueillir, près du théâtre de Marcellus. Le livre était, bien sûr, porteur d'un message et, dans les v. 75 à 78, il implorait la clémence du Prince. À travers la personnification et la prosopopée du *liber* mises en œuvre dans ce passage, la poésie de la *relegatio* se définit, bien au-delà de la seule écriture de la plainte, comme une inlassable exploration des issues possibles, issues qui, significativement, s'expriment toutes au moins une fois en figures empruntées à l'univers théâtral. La première, celle qui représente le plus grand espoir, c'est, bien sûr, de revenir en grâce et d'être rappelé à Rome, ou du moins d'obtenir d'être assigné à résidence dans des lieux moins inhospitaliers que Tomes, soit par l'effet de sa poésie — c'est le rôle assigné aux *Tristes* et aux *Pontiques* dans leur ensemble, et nous venons de voir qu'Ovide allait parfois jusqu'à représenter son livre comme un intercesseur susceptible de fléchir le Prince —, soit par l'intervention d'un tiers. Or, ce tiers, c'est, dans l'élégie III, 1 des *Pontiques*, l'épouse d'Ovide, à qui celui-ci demande d'intervenir pour lui auprès de Livie, et c'est une scène de théâtre qu'il lui demande de jouer. Le contexte temporel soigneusement choisi pour cette scène ressemble beaucoup à celui des *dies festi* évoqués par Ovide dans l'épisode des dents de dragon semées par Cadmus : ce sont ces jours de paix, protégés par la bienveillance divine, où le peuple de Rome, libre de tout chagrin, peut se livrer au plaisir des jeux scéniques. Le décor — le palais de la famille régnante — est, par excellence, celui d'une tragédie, mais une tragédie qui, telle l'*Alceste* d'Euripide,

» Il s'agit des v. 33-39.

- Cf. la constatation du v. 39 : *Vrbis misero est erepta uoluptas*, « les plaisirs de la Ville m'ont été arrachés, malheureux que je suis ».

» Nous faisons allusion au v. 69.

» Il s'agit des v. 133-138 et 159-166.

» Cf. *supra*, n. 29.

pourrait connaître une fin heureuse. Les deux femmes, protagonistes de la scène imaginée, sont elles-mêmes des personnages de théâtre : d'un côté, Livie, cette souveraine qu'Ovide dit ne pas pouvoir comparer — ce qui revient en fait, bien sûr, à l'y comparer — à toute une série de personnages mythologiques terrifiants (Procné, Médée, les Danaïdes, Clytemnestre, Scylla, Circé, Méduse) qui forment un ambigu répertoire de rôles, Livie qu'Ovide comparera plus loin à Vénus et surtout à Junon ; de l'autre surtout, l'épouse, Fabia, qui devra jouer sans défaillance ni oubli un rôle bien précis : *fac sis personae quam tuere memor*. On voit ici que, si le « poète-narrateur » est devenu une *persona*, il entraîne aussi son épouse dans cette métamorphose et que tous deux, même s'ils sont physiquement aussi séparés qu'il est possible de l'être, jouent dans la même pièce. Et ce n'est pas seulement lors de sa rencontre avec Livie, mais en permanence que Fabia doit *personam tueri*, c'est-à-dire tenir un rôle ou porter un masque ; car, comme le lui rappelle son époux dans les v. 43-46., la représentation qu'il a donnée d'elle dans ses poèmes, faisant d'elle un *coniugis exemplum [...] bonae*, l'a investie — honneur ou malédiction — d'une *magna persona* désormais impossible à abandonner, tel un masque qu'elle ne pourrait plus ôter de son visage désormais confondu avec lui. À travers cette métaphore, Ovide définit toute l'ambivalence du pouvoir de sa poésie, qui n'a pas réussi à le sauver, qui peut-être même l'a précipité dans le malheur où il se trouve — c'est du moins ce qu'il suggère à plusieurs reprises —, et qui, parce qu'elle a audacieusement dépeint le monde comme un vaste théâtre des passions, a condamné le poète lui-même et, avec lui, tous ceux qu'il aimait, à devenir à leur tour des personnages de ce théâtre. La métaphore est filée et, plus loin, nous voyons Fabia, frêle silhouette, placée sur une scène trop grande pour elle et scrutée par une foule de regards curieux guettant la faute, regards dont le moins redoutable n'est pas celui de son époux : *Quicquid ages igitur, scena*

- Ovide fait d'ailleurs allusion à Alceste dans ce même poème (v. 105-106).

- Ce sont les v. 119-124.

- Cf. les v. 117 et 145.

- « Veille à te souvenir du rôle que tu dois tenir » (v. 146). Ce rôle n'est surtout pas, soulignait-il, de défendre le *factum* dont il s'est rendu coupable (v. 147), mais de prier humblement Junon-Livie, souveraine des dieux et des hommes (v. 148-150).

- *Magna tibi inposita est nostris persona libellis : / coniugis exemplum diceris esse bonae. / Hanc caue degeneres, ut sint praeconia nostra / uera ; uide Famae quod tuearis opus.* « C'est un grand rôle qui t'a été assigné par mes écrits : tu y es citée comme un modèle de bonne épouse. Prends garde de ne pas avoir de comportement indigne, afin que mes éloges correspondent à la vérité ; veille à protéger l'ouvrage de la Renommée. »

spectabere magna / et pia non paucis testibus uxor eris. Plus loin encore., le destin terrible assigné à l'épouse se déclinera en comparaisons avec des personnages mythologiques (Alceste, Pénélope, Laodamie, Évadné) dont l'histoire effleure la tragédie ou y plonge totalement.

On perçoit dans cette élégie la part fondamentale de mise en scène des poèmes de la *relegatio*, où la transformation des personnages réels en figures mythologiques confère à l'écriture élégiaque une très forte théâtralité, une distanciation s'instaurant en permanence entre les êtres et leur *persona*, parfois jusqu'à produire des effets d'ironie, voire d'humour. Mais ce qui est remarquable est que cette théâtralisation n'affaiblit en rien la violence de la détresse qui s'exprime dans ces poèmes, le sentiment d'urgence vitale qui les caractérise ; bien au contraire, parce qu'elle adopte le langage des grands mythes, ce « langage prestigieux, seul capable, comme l'écrivait P. Grimal à propos des élégies propertiennes, de commuter le passager, le périssable en une "chose pour toujours" », elle donne aux souffrances et aux espoirs chantés dans les *Tristes* et les *Pontiques* une résonance universelle et à celui qui dit les éprouver l'envergure d'un héros mythique. Elle constitue aussi la clé d'une expérience littéraire nouvelle, car non seulement elle porte à nouveau sur la scène poétique, notamment par le biais des figures, la complexité générique propre à toute l'œuvre antérieure, mais elle greffe sur cette substance déjà hybride le déchirement de la *relegatio*, motif élégiaque par excellence en tant que source d'une plainte potentiellement infinie, mais également susceptible d'accueillir en lui les motifs propres à l'épopée — pensons par exemple, dans les *Tristes*, à la tempête dans les élégies I, 2 et I, 4 ou aux adieux déchirants du poème I, 3 — et d'enrichir l'écriture élégiaque d'une dimension tragique. Ainsi Ovide affirme-t-il sa volonté de rester poète malgré tout et avant tout, et même de convertir sa souffrance en une poétique nouvelle ; telle est l'autre issue possible, en attendant la libération espérée ou, faute de mieux, l'allègement de la peine. Mais que faire si le retour en grâce ne se produit pas ? Que faire quand on a compris que rien ne se

* « Ainsi, quoi que tu fasses [ou, pour donner à *ages* son sens théâtral : quel que soit le rôle que tu joueras], c'est sur une grande scène que tu le feras ; les yeux seront braqués sur toi et ils ne seront pas en petit nombre, ceux qui pourront témoigner de ta fidélité conjugale » (v. 59-60).

* Dans les v. 105-112.

* *Le Lyrisme à Rome*, Paris, PUF, 1978, p. 126-127.

produirait ? Écrire, oui, mais pour qui ? Aucun texte ne dit mieux que le poème IV, 2 des *Pontiques* que la poésie est, aux yeux d'Ovide, faite pour être représentée devant un public, autrement dit qu'être poète est pour lui une manière fondamentalement théâtrale d'être au monde. En effet, écrit-il dans les v. 33-34, écrire un poème quand on n'a personne à qui le lire est aussi vain que de danser dans les ténèbres : *in tenebris numerosos ponere gestus / quodque legas nulli scribere carmen idem est*. Cette comparaison nous transporte à nouveau sur la scène, mais c'est celle d'un théâtre de l'absurde où un acteur vieillissant, épuisé, se refuse à continuer à jouer sans public ce qui n'est plus pour lui qu'une vaine pantomime ; le passage fait d'ailleurs écho à celui de l'élégie V, 10 des *Tristes* où Ovide se représente contraint de se faire comprendre par gestes (*per gestum res est significanda mihi*) à ces hommes qui, parlant ensemble une langue inconnue de lui et se moquant de ses mots latins, font de lui, tragique paradoxe, un Barbare (*Barbarus hic ego sum*) seul et vulnérable, car privé des mots qui faisaient sa force. Face à l'impossibilité de continuer à danser dans les ténèbres cette pantomime macabre, faut-il laisser se tarir la veine poétique, cesser de former des *numerosos* [...] *gestus* et appeler de ses vœux une troisième issue, qui interromprait pour toujours une vie devenue fantomatique ? Les *Tristes* et les *Pontiques* réitèrent à de nombreuses reprises l'appel à la mort ; or, les figures qui se présentent alors, si elles sont toujours puisées dans l'univers des jeux, ne se réfèrent pas à l'univers, fondamentalement narratif, de la scène, mais au spectacle sans paroles des jeux du cirque ; le « poète-narrateur » devient alors le cheval qui meurt d'épuisement pour avoir participé à toutes les courses ou le taureau menaçant dans le cirque encore vide, ce taureau qui est prêt à mourir sans doute, mais aussi, d'abord, à tuer. Mais la mort même est, dans les œuvres de la *relegatio*, une mort de théâtre, indéfiniment mise en scène et, par là même, toujours repoussée ; même quand il n'y a, pour

« On comparera sur ce point les deux voyages à Rome, celui, encore plein d'un espoir tenace et craintif, du livre dans l'élégie III, 1 des *Tristes*, que nous avons évoqué plus haut, et celui, animé d'une ferveur désespérée, du « poète-narrateur » dans l'élégie I, 8 des *Pontiques*.

« En particulier les v. 25-40.

« Donnons une traduction plus littérale de ces deux vers : « danser dans les ténèbres et écrire de la poésie sans avoir personne à qui la lire, c'est la même chose ».

« Les deux passages cités figurent respectivement dans les v. 36 et 37.

« Cf. *Pontiques*, I, 4, 15-16 et 19-22.

« Cf. *Tristes*, IV, 9, 27-30. On pense ici au *Contre Ibis*, où Ovide souhaitera à son mystérieux ennemi toutes sortes de morts atroces qu'il comparera d'ailleurs à celles de héros tragiques et même (v. 531, 591 et 595) à celles de tel ou tel auteur de comédies ou de tragédies.

repandre l'expression de Rimbaud dans *Une saison en enfer*, « plus de mots », c'est en mots que se dit cette désertion. Et quand devient insoutenable l'impuissance des termes latins à toucher ceux qui ne les comprennent pas, alors une dernière issue demeure. Même Homère, s'il avait été relégué à Tomes, serait devenu Gète, écrit Ovide dans l'épigramme IV, 2 des *Pontiques* ; qu'à cela ne tienne : si toutes les autres issues sont fermées et s'il faut vivre, c'est-à-dire rester poète, et pour cela retrouver un public, alors il faut devenir Gète, c'est-à-dire annuler en soi cette forme de barbarie qu'est paradoxalement la romanité, et, comme l'écrit Ovide dans l'épigramme I, 5 des *Pontiques* avec une très belle figure d'inclusion, *inter inhumanos esse poeta Getas*. Cela revient à inverser ses propres repères symboliques et à faire que ce soit Rome qui soit reléguée à l'autre bout du monde (*diuersum [...] in orbem*) et que le lieu barbare de la *relegatio* devienne Rome (*Roma sit ille locus*). Quand Ovide dit *Roma*, il désigne par ce terme un lieu avant tout symbolique qu'il puisse enfin reconnaître comme sien, un théâtre sur lequel il puisse jouer à nouveau sa vie, c'est-à-dire sa poésie, non pas en marge de la scène, comme les personnages peints sur le rideau du théâtre, mais sur la scène, en pleine lumière, devant un public, même s'il faut créer ce public et, pour cela, trouver la force pratiquement surhumaine, à la fois insensée et sublime, de repartir de zéro et de reconstruire son itinéraire poétique dans la langue de l'autre. *Hoc mea contenta est infelix Musa teatro*, écrit Ovide au v. 68 de ce même passage : « ma malheureuse Muse se contente de ce théâtre », mais aussi « de ce public ». Avec cette très belle métaphore, la métamorphose est accomplie : Rome, avec la splendeur de ses théâtres raffinés, est magiquement éclipsée par le théâtre *sine arte* qu'est Tomes, tout simplement parce que c'est dans celui-là que se trouve désormais le poète ; un poète capable de réinventer constamment sa propre conception de l'écriture, d'approfondir inlassablement la complexité générique et la densité symbolique de son œuvre, et, ce faisant, de transporter Rome avec lui jusqu'aux

* *Si quis in hac ipsum terra posuisset Homerum, / esset, crede mihi, factus et ille Getes*. « Si l'on avait établi Homère en personne sur cette terre, crois-moi, même lui serait devenu Gète » (21-22).

* Citons ici les v. 65-69 : *Hoc ubi uiuendum est, satis est, si consequor aruo, / inter inhumanos esse poeta Getas. / Quo mihi diuersum fama contendere in orbem ? / Quem fortuna dedit, Roma sit ille locus. / Hoc mea contenta est infelix Musa teatro*. « Sur cette terre où il me faut vivre, il me suffit, si j'y parviens, d'être un poète au milieu des Gètes sauvages. Pourquoi lutter pour être célèbre à l'autre bout du monde ? Ce lieu que le destin m'a assigné, qu'il soit Rome. Ma Muse infortunée se contente de ce théâtre [ou : de ce public]. »

* Nous citons ici respectivement les v. 67 et 68 (pour la traduction, cf. la note précédente).

confins de la barbarie. C'est, nous semble-t-il, l'un des enseignements — et non le moindre — d'un réseau formé dans l'itinéraire poétique ovidien par les figures empruntées à l'univers théâtral, réseau très cohérent d'images fortes qui, d'une œuvre à l'autre, dessine peu à peu l'histoire complète d'une vocation.