



**HAL**  
open science

**Savoir métamorphosé, savoir métamorphosant : le  
devenir des personnages tragiques dans les  
Métamorphoses d'Ovide**

Hélène Vial

► **To cite this version:**

Hélène Vial. Savoir métamorphosé, savoir métamorphosant : le devenir des personnages tragiques dans les Métamorphoses d'Ovide. Figures tragiques du savoir. Les Dangers de la connaissance dans la tragédie grecque et leur postérité, 2015. hal-01818237

**HAL Id: hal-01818237**

**<https://uca.hal.science/hal-01818237>**

Submitted on 18 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.

## **Savoir métamorphosé, savoir métamorphosant : le devenir des personnages tragiques dans les *Métamorphoses* d'Ovide**

Au sein de ce volume dont le projet repose sur l'importance fondamentale du savoir dans la tragédie grecque et romaine et qui s'est donné pour but d'explorer la relation, souvent constitutive du nouage dramatique, qui s'y instaure entre savoir et danger, ce qui m'intéresse ici est le regard porté par les *Métamorphoses* d'Ovide sur ce lien et, à travers lui, sur le genre tragique ; car c'est bien un regard, actif et créatif. D'une part, cette « épopée des formes<sup>1</sup> » dont les hexamètres dactyliques accueillent tous les genres littéraires, toutes les formes d'écriture et toutes les tonalités, au point que la critique récente a pu la définir, de manière selon moi discutable – mais tel n'est pas le sujet de cet article –, comme un « laboratoire d'expérimentation générique<sup>2</sup> » ou une œuvre « hors genre<sup>3</sup> », ce poème à la fois polymorphe et homogène est en de nombreux passages, dans sa matière mythologique et poétique même, organiquement lié avec l'écriture tragique<sup>4</sup>. D'autre part, les mythes du savoir dangereux ont dans l'économie narrative du poème une intensité particulière : constituant des temps forts de la pulsation générale qui l'anime, ils acquièrent l'étoffe de moments mythiques inoubliables auxquels Ovide est le premier à donner une telle puissance, le livre III étant à cet égard emblématique, lui qui réunit notamment les figures d'Actéon, de Tirésias, de Narcisse et de Penthée. Ce sont les points de convergence des deux éléments – lien avec la tragédie et motif des périls du savoir – qui font l'objet de la présente réflexion.

Certains des personnages dont il va être question sont, de fait, issus de la tragédie grecque et romaine, et il est intéressant d'étudier la transformation qu'ils connaissent dans les *Métamorphoses* ; mais nous verrons qu'inversement, une épaisseur tragique investit des personnages issus d'autres univers génériques, comme si le poète leur offrait, dans l'espace de son épopée, la scène qu'ils n'ont jamais eue auparavant. Tout se passe alors comme dans l'épisode de Cadmus, où Ovide décrit avec une comparaison empruntée au monde théâtral l'apparition des guerriers nés des dents de dragon semées par le héros :

*Inde, fide maius, glaebae coepere moueri  
primaque de sulcis acies apparuit hastae,  
tegmina mox capitum picto nutantia cono,  
mox umeri pectusque onerataque bracchia telis  
existunt crescitque seges clipeata uirorum ;                    110  
sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris,  
surgere signa solent primumque ostendere uultus,  
cetera paulatim ; placidoque educta tenore  
tota patent imoque pedes in margine ponunt<sup>5</sup>.*

---

<sup>1</sup> L'expression est de L. Alfonsi, « L'inquadramento filosofico delle metamorfosi ovidiane », N. I. Herescu (dir.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 265-272, p. 265.

<sup>2</sup> I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain - Paris - Sterling, Peeters, coll. « Bibliothèque d'Études Classiques », 2001.

<sup>3</sup> P. Fornaro emploie les expressions « quasi [...] fuori genere » et « extra genus » (*Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Saggi di Lettere Italiane, 1994, respectivement p. 62 et 84).

<sup>4</sup> S. Hinds parle d'une « inherent hospitality of Ovid's epic to intertextual dialogue with tragic poetry » et poursuit : « The *Metamorphoses* itself engages with many tragic models for its myths [...] ; and, more than that, [...] it includes many meta-tragic touches which display self awareness of the generic electricity capable of being generated between tragedy and epic. » (« Seneca's Ovidian *Loci* », *SIFC*, quarta serie 9, 2011, p. 5-63, p. 21).

<sup>5</sup> « Alors (prodige incroyable) la glèbe commence à se mouvoir ; d'abord apparaissent des pointes de lances, ensuite des casques agités par des têtes qu'ils couvrent de leur cône aux vives couleurs ; puis des épaules, des poitrines, des bras chargés de traits sortent de terre et il pousse une moisson de soldats armés de boucliers ; ainsi, les jours de fête, quand on lève le rideau dans les théâtres, on voit surgir des figures, qui montrent d'abord leurs visages, puis peu à peu tout le reste, jusqu'à ce que, tirées par un mouvement lent et progressif, elles soient visibles tout entières et posent leurs pieds sur le bord de la scène. » (*Métamorphoses*, III, 106-114 ; traduction de G. Lafaye, dont j'utiliserai ici l'édition : Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2007 [1925] pour le t. I, 2008 [1928] pour le t. II, 2010 [1930] pour le t. III).

Ovide nous indique ici, par le biais d'une figure, que les *Métamorphoses* sont un théâtre<sup>6</sup> ; ses lecteurs ne s'y trompèrent d'ailleurs pas, puisque le poème fut, du vivant même de son auteur, porté sur scène sous forme de pantomimes<sup>7</sup> et que les tragédies de Sénèque peuvent se lire, même si elles ne sauraient évidemment se résumer à une telle analyse, comme un destin dramaturgique donné à l'œuvre ovidienne et en particulier aux *Métamorphoses*<sup>8</sup>.

Si le poète a conçu son unique épopée comme un théâtre, il l'a également nourrie d'une connaissance aiguë et passionnée de la littérature dramatique grecque. De nombreuses études de détail ont porté sur différents aspects spécifiques de cette question, mais deux ouvrages plus généraux sont récemment venus enrichir la réflexion critique : le volume *La Théâtralité de l'œuvre ovidienne*, coordonné par I. Jouteur<sup>9</sup>, et l'étude de D. Curley *Tragedy in Ovid*<sup>10</sup>, qui montre de manière passionnante la profondeur et la complexité de la relation du poète avec la tragédie, en particulier dans les *Héroïdes* et les *Métamorphoses*. Cette relation, Ovide lui-même la met en scène de manière emblématique dès le début de son itinéraire poétique : l'épigramme III, 1 des *Amours* conte le duel entre Tragédie et Épigramme, finalement tranché en faveur de la seconde par le poète-narrateur, qui se détourne – pour un temps, dit-il – du *labor aeternus*<sup>11</sup> que représente la première au profit d'un travail de moins longue haleine<sup>12</sup> mais susceptible, lui aussi, de lui procurer un *uicturum nomen*<sup>13</sup>.

La tentation de l'écriture dramatique, telle qu'elle apparaît dans ce poème de jeunesse, fut partiellement réalisée puisque Ovide composa, entre 13 et 8 avant J.-C.<sup>14</sup>, une *Médée* dont la qualité est évoquée dans le livre X de l'*Institution oratoire* de Quintilien et le succès dans le *Dialogue des orateurs* de Tacite<sup>15</sup>, et à laquelle font allusion les vers 13-14 de l'épigramme II, 18 des *Amours*<sup>16</sup> et les vers 553-554 du livre II des *Tristes*, d'ailleurs immédiatement suivis d'une évocation des *Métamorphoses*<sup>17</sup> – cette contiguïté étant en soi, me semble-t-il, parlante. Mais l'aptitude très consciente d'Ovide pour l'écriture tragique fut écartée au profit de la veine épigrammatique à laquelle il consacra, à une exception près qui m'intéresse justement ici, tout le reste de son œuvre. Cette vie vouée à l'épigramme charge rétrospectivement d'une certaine

---

<sup>6</sup> Cf. à ce sujet H. Vial, « Comparaisons, métaphores et images théâtrales chez Ovide : la complexité générique portée sur la scène poétique », I. Jouteur (dir.), *La Théâtralité de l'œuvre ovidienne*, Paris, ADRA, diff. de Boccard, coll. « Études anciennes », 2009, p. 249-264. À propos de cette comparaison, P. Hardie écrit que la généalogie thébaine est ici présentée comme « a stagey, tragic world » (« Ovid's Theban History : The First "Anti-Aeneid" », *CQ*, 40, 1990, p. 224-235).

<sup>7</sup> Cf. les v. 25-28 de l'épigramme V, 7 des *Tristes*.

<sup>8</sup> Cf. H. Vial, « Présence d'Ovide dans l'*Œdipe* de Sénèque : formes et significations », *REL*, à paraître.

<sup>9</sup> *Op. cit.*

<sup>10</sup> *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013. Le constat initial du livre, « Ovid, elegist and epicist, is a relatively recent invention » (*ibid.*, p. 2), conduit notamment l'auteur à relire et réinterpréter les *Métamorphoses* en prenant en compte leur « theatricality and performability » (*ibid.*, p. 3) et à les parcourir comme « a series of spectacles » (*ibid.*), conçue à la fois théâtralement – en particulier tragiquement – et métathéâtralement. Cf. aussi les articles d'I. Gildenhard et A. Zissos, « "Somatic Economies" : Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses* », P. Hardie, A. Barchiesi et S. Hinds (dir.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, p. 162-181, et d'A. Keith, « Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* », B. W. Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leyde, Brill, 2002, p. 235-269.

<sup>11</sup> « [...] un travail de toujours » (*Amours*, III, A, 68 ; je cite la traduction d'H. Bornecque dans son édition, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 [1930]).

<sup>12</sup> [...] *quod petit illa, breue est* (« ce que demande l'Épigramme dure peu de temps », *ibid.*).

<sup>13</sup> « [...] une immortelle renommée » (*ibid.*, v. 65).

<sup>14</sup> D. Curley a récemment proposé la date de 13 avant J.-C. (*Tragedy in Ovid, op. cit.*, p. 40, et plus largement les p. 37-49, consacrées à la *Médée* d'Ovide).

<sup>15</sup> *Métamorphoses*, respectivement X, 1, 98 et XII.

<sup>16</sup> Cf. *Amours*, II, 18, 13-14 : *Sceptra tamen sumpsit cura que tragoedia nostra / creuit et huic operi quamlibet aptus eram*. (« j'ai pris le sceptre ; à force de soins notre tragédie avançait ; d'ailleurs personne n'avait plus d'aptitude que moi pour ce genre. »)

<sup>17</sup> *Et dedimus tragicis scriptum regale cothurnis, / quaeque grauis debet uerba cothurnus habet, / dictaque sunt nobis, quamuis manus ultima coeptis / defuit, in facies corpora uersa nouas*. (« J'ai donné aussi au cothurne tragique un ouvrage sur les rois, dont l'expression a la gravité qui sied au cothurne, et j'ai conté, sans pouvoir mettre la dernière main à mon entreprise, les êtres qui changèrent de forme. » ; *Tristes*, II, 553-554, édition de J. André, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2008 [1968]).

« ironie de l'histoire » la réponse qu'à la fin de l'élégie III, 1 des *Amours* (v. 67-68) le poète fait à Tragédie et à Élégie, demandant à celle-là, « travail de toujours », de lui accorder un court délai pour lui permettre d'offrir à celle-ci le « peu de temps » qu'elle demande.

On peut cependant considérer que le don d'Ovide pour la tragédie fut indirectement réalisé par les *Métamorphoses*, dont la forme épique est en quelque sorte la solution – y compris au sens étymologique du terme – de l'alternative tragédie/élégie posée dans les *Amours* et plus généralement, du problème du choix entre les différents genres<sup>18</sup> : dans ce poème, les hexamètres dactyliques, signature nécessaire et suffisante de l'épopée, sont le lieu d'une intégration littéraire totale, hybridation harmonieuse dont le fruit est un texte unique et novateur ; et ce texte comporte naturellement, dans la multiplicité de ses ancrages génériques, des éléments tragiques qui, entrant en résonance tant avec les autres genres représentés dans le poème qu'avec les tragédies grecques et romaines antérieures, constituent un lieu particulièrement intéressant de la réflexion ovidienne sur l'écriture des *Métamorphoses* et l'écriture en général.

J'envisagerai ici ces éléments tragiques non en tant que tels, mais dans leur rapport, souvent étroit, avec la question du savoir dangereux. Car cette question joue, elle aussi, un rôle majeur dans le poème. C'est d'ailleurs le cas dans toute l'œuvre d'Ovide, des poèmes de jeunesse, où sans cesse est évoquée la puissance ambivalente du savoir en matière d'amour, aux élégies de la *relegatio*, où le poète-narrateur ne cesse de dire qu'il doit son bannissement au fait d'avoir vu, donc su, quelque chose qu'il ne fallait ni voir ni savoir<sup>19</sup>, et où, dans le *Contre Ibis*, il mobilise, pour dire sa rage d'être banni, le savoir mythologique accumulé pendant toute une vie ; en passant par l'*Art d'aimer* et les *Fastes*, qui mettent en scène l'un la transmission, l'autre la quête puis la diffusion, d'un savoir de nature amoureuse, étiologique et religieuse, toujours aussi poétique. Dans toutes ces œuvres, le savoir est souvent dangereux et ses conséquences sont parfois tragiques, au sens général du terme ; c'est particulièrement le cas dans les *Métamorphoses*, où l'articulation entre savoir et danger prend à de multiples reprises la forme d'un enchaînement de type tragique dont le nœud est le « sacrifice du corps<sup>20</sup> ».

D'une part, donc, les *Métamorphoses* comportent des éléments tragiques qui mettent en jeu la question des dangers du savoir ; d'autre part, le motif du savoir dangereux y est souvent traité sur un mode qui peut être qualifié, selon les cas, de tragique, de para-tragique ou de pseudo-tragique ; à ce double titre, il me semble pertinent de proposer brièvement à la lecture quelques-uns de ces points de rencontre<sup>21</sup>, en faisant l'hypothèse qu'ils constituent des lieux particulièrement intéressants de la réflexion permanente d'Ovide sur son œuvre. Ces points de rencontre prennent deux formes principales : l'insertion dans la narration épique, qui s'en trouve altérée, d'éléments tragiques clairement reconnaissables, et les diverses déformations subies par les références tragiques au contact de la narration ovidienne. Je me propose d'observer successivement ces deux phénomènes aussi complémentaires que les deux parties d'un *symbolon* ; je le ferai en les entretenant de brèves réflexions sur des figures mythiques qui me semblent particulièrement significatives pour le sujet qui est le mien, et c'est l'une de ces figures, tragique à la fois par excellence et, en particulier, pour Ovide, qui ouvrira ce parcours volontairement sinueux destiné sinon à imiter, du moins à accompagner le

---

<sup>18</sup> Cf., sur l'appréhension critique de cette question, I. Gildenhard et A. Zissos, « "Somatic Economies" », art. cit., notamment p. 163 : « critics have by and large abandoned the sterile (and ultimately meaningless) quest for the generic essence of the *Metamorphoses*. Instead they now generally seek to elaborate how a multiplicity of generic patterns functions within the poem. »

<sup>19</sup> C'est le fameux *Cur aliquid uidi ?* (« Pourquoi ai-je vu ? ») des *Tristes* (II, 103).

<sup>20</sup> R. Galvagno, *Le Sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995.

<sup>21</sup> Quelques-uns seulement : il suffit de parcourir brièvement la bibliographie sur le sujet pour en trouver d'autres, tels les épisodes d'Ino et Athamas ou de Térée, Procné et Philomèle (*Métamorphoses*, respectivement IV, 416-562 et VI, 412-674), que j'ai laissés de côté et qui attirent au contraire l'attention d'I. Gildenhard et A. Zissos dans leur article « "Somatic Economies" », art. cit., p. 164-170 et 174-176.

tressage opéré par le poète entre les tragédies du savoir vécues par ses personnages et son propre savoir tragique<sup>22</sup>.

a. La forme la plus saillante de la réflexivité propre à la poésie ovidienne est la réécriture en *variatio*, qui, dans chaque recueil, s'exerce constamment à la fois sur les œuvres d'autrui, sur les autres poèmes d'Ovide et au sein même du recueil<sup>23</sup>. Le mythe de Médée est l'exemple le plus remarquable de cet art de la variation qui conduit le poète à mettre successivement en lumière différentes facettes d'un même objet littéraire pour interroger à la fois cet objet même et, à travers lui, la plasticité de l'écriture. Sujet de l'unique tragédie d'Ovide, Médée est aussi l'épistolière de la douzième *Héroïde*, l'objet de deux allusions dans les *Fastes* (II, 42 et 627), le centre d'un long récit au livre VII des *Métamorphoses* (v. 1-452) et le sujet de l'élégie III, 9 des *Tristes*. Personnage essentiellement tragique dans l'histoire littéraire précédant Ovide, Médée devient chez lui une figure kaléidoscopique dont le mythe, saisi à chaque fois dans l'un de ses fragments, prend dans chacune de ses incarnations le *color* propre au genre adopté<sup>24</sup> tout en nourrissant le poème en cours des autres œuvres ovidiennes dans lesquelles Médée est auparavant apparue, donc des autres genres auxquels son personnage s'est prêté. Ainsi la seule Médée tragique d'Ovide fut-elle sans doute l'héroïne éponyme de sa *Médée* : le tragique est quasiment absent des autres Médées ovidiennes.

Celle des *Métamorphoses*, plus proche d'Apollonios de Rhodes que des tragiques – une Médée épique avait déjà existé avant Ovide –, est avant tout une femme amoureuse (Ovide lui fait presque d'emblée prononcer dans les v. 11-71 un long monologue mettant en balance sa passion pour Jason et son sens de l'honneur) et une magicienne, dont les enchantements occupent une grande partie du récit. Elle appartient donc davantage au monde même des *Métamorphoses*, gouverné par les passions et les métamorphoses qu'elles suscitent, qu'à la sphère tragique, surtout que l'infanticide ne fait l'objet que d'une brève allusion finale (v. 394-398). Le tragique n'est pourtant pas absent de ce long développement, mais il s'y lit sous forme allusive, dans le fait que le savoir magique de Médée, qui se présente fièrement comme dotée d'une puissance supra-humaine par sa possession de l'*ars magorum*<sup>25</sup>, fait d'elle un personnage foncièrement dangereux non seulement pour autrui – elle sauve Jason et son père Éson, mais un long passage est consacré à la mort de Pélias, tué sur les instructions de Médée par ses filles espérant le faire rajeunir, et Ovide évoque la mort de Créüse et des enfants, puis la tentative d'empoisonnement de Thésée –, mais pour elle-même, puisqu'elle est incapable de faire durer l'amour de Jason et ne cesse de fuir, chassée de terre en terre par l'horreur de ses crimes. C'est d'ailleurs dans la fuite que se révèle le mieux la nature de la Médée des *Métamorphoses* : les v. 351-393, qui décrivent son itinéraire aérien après la mort de Pélias et le font en associant tous les lieux survolés à des histoires de métamorphoses, montrent que le savoir de Médée est aussi une mise en abyme du savoir d'Ovide lui-même. Cette dimension métapoétique conférée au savoir ambivalent de la magicienne, associée à une forte propension à l'atrocité, signalent l'immanence de la tragédie dans l'épopée ; c'est, selon moi, ce qui explique que Sénèque, dans sa propre *Médée*, s'inspire, plus que de toute autre, de la Médée des *Métamorphoses*.

Celle-ci se trouve dans l'œuvre ovidienne, par sa démultiplication et la réfraction réciproque qu'elle engendre, à la fois morcelée et enrichie ; et la réflexion d'Ovide sur

---

<sup>22</sup> Les développements concernant les personnages seront indiqués par des lettres, ceux qui portent sur les deux phénomènes définis ci-dessus des chiffres. Le plan sera donc le suivant : a, 1, b, 2, c.

<sup>23</sup> Cf. H. Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Études anciennes », 2010.

<sup>24</sup> J'emprunte cette idée, et l'emploi du terme *color*, à I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 63.

<sup>25</sup> L'expression *artisique magorum* (« l'art des magiciens ») se trouve au v. 195, au sein d'un second long monologue (v. 192-219) où Médée dit avec orgueil les pouvoirs que lui confère son don.

l'écriture, elle aussi, s'atomise et s'approfondit constamment par ce jeu de la réécriture et de la variation. Ce n'est alors pas seulement le sens du mythe qui se transforme au contact d'un autre genre, mais le genre qui, investi par un mythe largement venu d'ailleurs littérairement parlant, se trouve transformé, une dimension tragique venant parcourir souterrainement sa trame épique.

1. La forme épique des *Métamorphoses* est donc constamment infléchie de l'intérieur par les éléments non épiques qui s'y trouvent intégrés et y instillent une réflexion sur ce qu'est, et n'est pas, l'épopée ; et la figure à la fois tragique et épique de Médée est à ce titre particulièrement intéressante, avec ce savoir multiforme, potentiellement porteur du meilleur et du pire, qui fait d'elle une interface entre les mondes, y compris génériques. Plusieurs passages du poème, puisant leurs sujets dans la tragédie, témoignent de l'amour ancien d'Ovide pour l'écriture tragique. Nombreux sont les personnages qui, comme l'écrit I. Jouteur dans *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, « déploient dans le paysage des *Métamorphoses* une parcelle de l'atmosphère des tragédies grecques<sup>26</sup> », qu'ils incarnent l'ὄβρις, comme Phaéthon, Arachné, Niobé ou Icare, représentent le monde des rois écrasé par la colère divine, tels Althée ou Hécube, incarnent un destin féminin suscitant terreur et pitié (Agavé, Myrrha) ou éprouvent une passion – amoureuse notamment – marquée par le *furor*, comme c'est le cas Térée et de Procné ou, bien sûr, de Médée.

Ce sont des personnages qu'Ovide emprunte à la tragédie, mais ce sont aussi des traits d'écriture<sup>27</sup> : éléments lexicaux, tension spécifiquement dramatique donnée à certains passages, ou encore présence de formes caractéristiques de la tragédie, tels le récit de messager ou, surtout, le monologue, qui, dans les *Métamorphoses*, fait l'objet d'un véritable art poétique, les longues tirades de Niobé, de Scylla, d'Althée ou de Myrrha<sup>28</sup> constituant des morceaux de bravoure dans lesquels l'influence de la tragédie – grecque et surtout romaine – se trouve articulée, en une innovation majeure, avec le sujet du poème ovidien, la métamorphose. La théâtralité tragique des *Métamorphoses* est aussi constituée d'une gestuelle empruntée à la scène, gestuelle dont le théâtre de Sénèque a d'ailleurs été le prolongement explicite<sup>29</sup> : l'écriture ovidienne est extrêmement visuelle et les corps y sont éloquents, en particulier dans les points de concentration extrême des passions où se joue le basculement dans le crime et/ou la métamorphose : regards farouches de Procné sur Itys qu'elle va tuer – et c'est la Médée tragique que l'on reconnaît ici, transposée –, vaine tentative d'Hercule pour déchirer la tunique qui le torture, gestuelle de deuil d'Alcyone après le songe où elle a vu Ceyx mort, gestuelle à la fois oratoire et théâtrale d'Ajax et d'Ulysse lors de leur affrontement pour les armes d'Achille<sup>30</sup>... Qu'il importe des éléments tragiques, de fond ou de forme, dans son épopée ou, au contraire, qu'il y traite sur un mode tragique des épisodes qui ne sont pas issus de la tragédie, Ovide opère une transformation profonde des matériaux mythologiques et poétiques dont il se sert ; or, le point nodal de cette transformation est la question du savoir et de ses dangers. Je donnerai simplement quelques exemples, en suivant l'ordre du poème.

Au livre X, l'histoire de Myrrha amoureuse de son père est, selon F. Dupont, « de part en part un récit tragique » où l'influence de la tragédie romaine se voit dans « les catégories mises en jeu, le découpage du texte, le code auquel se réfèrent les personnages, l'utilisation

---

<sup>26</sup> *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 124.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>28</sup> *Métamorphoses*, respectivement VI, 170-201, VIII, 44-80 et 481-511 et X, 320-355. La liste n'est pas exhaustive.

<sup>29</sup> On peut lire ou relire, à ce propos, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine* de F. Dupont (Paris, Belin, 1995), notamment p. 12-19 (« Le cri, le rire et le corps morcelé »), 109-149 (« Du scénario au spectacle »), 151-197 surtout (« La construction du héros par lui-même ») et 275-283 (« La chair obscène des héros »).

<sup>30</sup> *Métamorphoses*, respectivement VI, 621, IX, 166-169, XI, 677-683 et XIII, 1-399. Cf. I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 127-128.

d'un langage ambigu<sup>31</sup> », mais aussi dans la présence du *furor* et dans des personnages directement issus du monde tragique, Myrrha et son père Cinyras, mais aussi la nourrice. F. Dupont – qui déjà, à l'époque de cet article, consacre des travaux au théâtre romain et en particulier à Sénèque – voit très justement en Myrrha une figure de la puissance transformatrice du *furor*, qui fait d'un être humain un monstre mythologique<sup>32</sup>. Elle montre également que le récit ovidien a la structure d'une tragédie romaine, avec un prologue, puis des monologues et des dialogues entrecoupés d'équivalents du chant du chœur. Dès l'ouverture du récit, on est en terre tragique, quand Orphée, qui raconte l'histoire et représente donc l'*alter ego* du poète-narrateur épique, prévient son public : *Dira canam*<sup>33</sup>. La polarisation tragique de l'épisode est sans cesse perceptible, culminant notamment avec le monologue plein de *dolor* de Myrrha (v. 320-355), la scène de l'aveu à la nourrice (v. 382-430) et la découverte de l'inceste par Cinyras (v. 472-475). L'ensemble, « intermédiaire rare entre le récit pur et la tragédie pure », relève de la « pantomime contractée<sup>34</sup> » – ce qui nous ramène au fait que nombre des épisodes des *Métamorphoses* étaient aussi des sujets de pantomimes et que, si l'on en croit le passage des *Tristes* cité *supra*, les œuvres d'Ovide furent à leur tour représentées sous cette forme. Ainsi le passage consacré à Myrrha, s'il est un « récit tragique », n'est-il pas pour autant une tragédie, et pour cause : c'est, par définition, un hybride, tout comme l'est la parole poétique de son narrateur, Orphée, poète lyrique dont les mots sont ici portés par l'écrin-carcan de l'hexamètre dactylique. D'ailleurs, Myrrha accepterait de continuer à vivre dans l'abomination de l'inceste, et c'est seulement parce que Cinyras passe soudain de l'ignorance au savoir qu'elle est condamnée à la fuite puis à la métamorphose (v. 488-502), faisant ainsi triompher la grande loi des *Métamorphoses* et rattachant son destin à celui des autres personnages du poème.

L'épisode du loup de Pélée, au livre XI<sup>35</sup>, offre une intéressante variation sur le motif tragique du récit de messenger, tel qu'on le trouve en particulier dans le théâtre d'Euripide – qui a d'ailleurs, d'une manière générale, la préférence d'Ovide. Pélée, après avoir tué son frère Phocus, s'est réfugié chez le roi Célyx, qui lui raconte la métamorphose de son propre frère Dédalion ; comme toujours donc, le récit est d'avance motivé et vectorisé par le « sacrifice du corps ». Arrive alors le gardien des troupeaux de Pélée, qui apprend aux deux hommes les ravages faits par un loup monstrueux (v. 346-378). Son statut social, la soudaineté de son intervention et surtout le contenu même de son récit correspondent en tous points aux codes du récit de messenger chez Euripide, et le lecteur se trouve, comme Pélée et Célyx, et comme le spectateur d'une tragédie, tenu en haleine par la description épouvantée qui est ici placée – vraiment – sous ses yeux. La force d'*evidentia* de l'écriture ovidienne éclate ici : on perçoit le contraste entre le calme initial et l'irruption soudaine du monstre, on entend la terreur du berger, on voit le spectacle d'horreur qu'il décrit, on le suit dans son incitation à l'action... et pourtant il ne se passe rien : Pélée comprend que le loup constitue une réponse divine au crime qu'il a commis et accomplit le rituel nécessaire à l'apaisement. Ce n'est pas tout à fait rien du point de vue du savoir, puisque ce récit apporte à la fois une énigme et sa résolution ; mais la relative absence d'enjeu narratif déterminant qui caractérise l'ensemble du passage fait apparaître celui-ci, et en particulier le récit du gardien, comme un

<sup>31</sup> « Le *furor* de Myrrha (Ovide, *Métamorphoses*, X, 311-502) » ; J.-M. Frécaut et D. Porte (dir.), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles, Latomus, 1985, p. 83-91, p. 83. Le passage est cité par I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, *op. cit.*, mais j'ai profité de ce travail pour relire l'article lui-même et noter ses rapports étroits avec les travaux de F. Dupont sur Sénèque, rapports qui ne tiennent pas seulement à F. Dupont mais à la fraternité symbolique et poétique des tragédies de Sénèque avec l'œuvre ovidienne, sur laquelle je reviendrai à la fin de cet article.

<sup>32</sup> Telle est la trajectoire des tragédies de Sénèque, telle que F. Dupont la définit dans *Les Monstres de Sénèque* (cf. en particulier la Deuxième Partie, « De l'homme au monstre. Le trajet spectaculaire du héros tragique », *op. cit.*, p. 63-192).

<sup>33</sup> « Je vais chanter une affreuse histoire » (*Métamorphoses*, X, 300).

<sup>34</sup> I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, *op. cit.*, p. 152 (l'expression « pantomime contractée » est de F. Dupont).

<sup>35</sup> *Métamorphoses*, XI, 266-409. Cf. I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, *op. cit.*, p. 158-162.

morceau de bravoure poétique dont le sens réside avant tout dans le plaisir de la narration, joint à un soulignement fugace et malicieux de la greffe littéraire à l'œuvre et, bien sûr, à une réaffirmation de la métamorphose comme unique sujet du poème. Comme le loup, qui sème le carnage avant d'être transformé en pierre, la tragédie, ici, apparaît, se déploie puis se fige, désignant conjointement, et ironiquement, sa nécessité et sa superfluité dans le grand brassage générique des *Métamorphoses*.

Je citerai enfin, pour clore ce premier développement, l'épisode d'Hécube au livre XIII (v. 404-575), clairement emprunté à l'*Hécube* d'Euripide, à la trame de laquelle Ovide se montre très fidèle<sup>36</sup>. La réduction du texte-source à cent cinquante vers et la transformation du drame en récit fait par un narrateur omniscient donnent naissance à un texte épuré, d'une extrême densité, une fois encore très visuel, centré sur la figure d'Hécube et sur son basculement de l'humanité à la sauvagerie puis à l'animalité sous le poids des souffrances. Or, ce qui provoque ce basculement est l'acquisition d'un savoir de trop, celui de la mort de Polydore, le dernier fils ; et Ovide souligne le rôle de cette accession au savoir en faisant découvrir par Hécube elle-même, et non par une servante comme chez Euripide, le cadavre de Polydore. La tragédie euripidienne se trouve donc profondément transformée dans ce récit qui, par le lien entre savoir et métamorphose, s'intègre parfaitement dans la poétique globale des *Métamorphoses*. Pourtant, Ovide conserve des éléments tragiques, et même en ajoute : ainsi les discours de Polyxène et d'Hécube (v. 457-473 et 494-532), temps forts pathétiques et lyriques, mais aussi très rhétoriques, du récit, qui signent à la fois l'indépendance du poète vis-à-vis de sa source grecque, l'influence de la tragédie romaine sur son écriture et son goût pour le spectaculaire. Une fois encore, les limites entre épique et tragique se trouvent brouillées ; et seul demeure le corps d'Hécube, arraché à lui-même par un savoir insupportable qui conduit ici l'héroïne tragique, déjà transformée en chienne dans l'*Hécube* d'Euripide, à rejoindre l'immense cortège d'êtres métamorphosés du poème et lui confère de ce seul fait une identité complètement nouvelle.

b. Ces quelques exemples d'incursion de la tragédie dans les *Métamorphoses* montrent que ce poème voué à explorer les limites des éléments, des règnes et des espèces est aussi une interrogation sur les limites des genres, et que, s'il construit un univers de « contiguïté universelle » où tout contour est nécessairement indistinct<sup>37</sup>, il cherche aussi constamment à effacer les frontières génériques, à cette réserve près, fondamentale, que l'épopée l'emporte toujours à la fin, même si elle se trouve profondément transformée. Cette porosité des limites est particulièrement visible en ce qui concerne l'épopée et la tragédie, ces deux genres également nobles au style élevé dont les sujets sont largement les mêmes – comme le note Aristote dans la *Poétique*, de nombreuses tragédies puisent leurs sujets dans l'épopée homérique. L'originalité des *Métamorphoses*, de ce point de vue, est d'inverser le sens de l'influence, puisqu'il s'agit d'une épopée qui se nourrit, entre autres, de tragédies. Mais ce qui est plus intéressant est le jeu, dans tous les sens du terme, que le poète met en œuvre entre les deux genres, par exemple quand il traite un épisode homérique en s'inspirant davantage de ses réécritures tragiques que du texte d'Homère lui-même, ou quand, comme nous l'avons vu avec Penthée et Hécube, il insère dans le cadre narratif épique des éléments empruntés à la tragédie, tels les monologues. Dans les *Métamorphoses*, les moments où les repères génériques du lecteur vacillent sont des lieux privilégiés pour observer la réflexion ovidienne sur l'écriture, car le savoir littéraire de l'auteur s'y met en scène et en danger, ou plutôt s'y met en scène se mettant en danger – certes pas sans filet, puisque l'hexamètre suit son cours –

---

<sup>36</sup> Cf. *ibid.*, p. 129-138.

<sup>37</sup> Cf. I. Calvino, « Ovide et la contiguïté universelle » (traduction française de « Gli indistinti confini », Préface à l'édition italienne des *Métamorphoses*, avec introduction et traduction de P. Bernardini Marzolla, Turin, Einaudi, 1979), I. Calvino, *La Machine littéraire. Essais*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1984, p. 119-130.



et place donc sous nos yeux la création générique à l'œuvre. L'un de ces moments est l'épisode de Méléagre, au livre VIII (v. 270-546).

À partir d'un matériau mythologique foisonnant, qui a donné lieu à de nombreuses variantes dans différents genres littéraires, à commencer par le chant IX de l'*Illiade*, Ovide semble ici faire le choix de l'influence tragique, et la critique a montré qu'il suivait en particulier le *Méléagre* d'Accius, lui-même inspiré du *Méléagre* d'Euripide<sup>38</sup>. À la mort de ses frères, tués par son propre fils Méléagre après l'épisode du monstrueux sanglier de Calydon, Althée se trouve partagée entre ses statuts de mère et de sœur : soit elle pardonne à Méléagre et laisse impunie la mort de ses frères, soit elle venge cette mort et perd son fils. Son monologue (v. 481-511)<sup>39</sup>, prononcé en tenant à la main le tison dans lequel est enclose la vie de Méléagre – tison qui n'apparaît d'ailleurs que dans les versions tragiques du mythe, nous place soudain sur la scène tragique, dès l'invocation liminaire aux Euménides (v. 481-482). Presque toutes les tournures, figures et maximes de ce passage, et le choix même des mots, rattachent à l'écriture tragique ce monologue entièrement structuré par les revirements d'Althée. Au fur et à mesure de ces revirements, la tension monte, soutenue par une rhétorique passionnelle qui annonce – et a pu influencer – celle de Médée dans la tragédie de Sénèque<sup>40</sup>. Althée finit par choisir ses frères contre son fils et jette au feu le tison fatal. Méléagre meurt alors dans d'atroces souffrances et la description de cette mort constitue selon moi, dans cet épisode aux résonances tragiques si fortes, la plus grande innovation, qui nous place au cœur de notre sujet. Le jeune homme meurt en effet *in scius et absens*<sup>41</sup>, et il y a dans la formule, avec ses préfixes privatifs, une situation à la fois absolument tragique, parce qu'elle enchaîne l'un à l'autre le savoir – ou plutôt son absence – et la mort, et absolument ovidienne, parce qu'elle joue sur la tension entre la présence et l'absence qui définit la métamorphose, alors même, d'ailleurs, que Méléagre ne se métamorphose pas. Le tragique se trouve ainsi autant, voire plus, dans la fin du récit – les v. 515-525, récit de la mort de Méléagre – et dans sa *coda* – la métamorphose de ses sœurs en oiseaux, v. 526-546 – que dans le long monologue d'Althée ; un tragique qui s'intègre de manière novatrice à l'épopée des « métamorphoses des corps en des corps nouveaux »<sup>42</sup>.

Nous avons donc ici une séquence narrative dont la matière est clairement puisée dans la tragédie<sup>43</sup> : la comparaison avec les fragments de la pièce d'Accius montre de nombreux points communs, notamment dans la description du sanglier de Calydon et de la destruction qu'il fait subir aux moissons, l'évocation de la chasse, la scène où Atalante donne à Méléagre la dépouille de la bête, l'expression de la colère d'Althée, l'image du tison, et surtout la mort de Méléagre. En effet, déjà chez Accius, Méléagre meurt *in scius et absens*, puisqu'il dit : *Quae uastitudo haec aut unde inuasit mihi*<sup>44</sup> ? Mais, comme je viens de le souligner, l'expression employée dans les *Métamorphoses* donne à la mort du héros une couleur totalement ovidienne en liant le motif du savoir avec celui de la présence/absence, noyau symbolique de la métamorphose. Il n'y a là aucune contradiction : c'est un phénomène récurrent voire omniprésent dans l'élaboration des *Métamorphoses* – et l'on pourrait facilement étendre cette constatation au-delà d'elles – qu'un trait puisé chez tel ou tel auteur parce que correspondant à l'*ingenium* poétique d'Ovide prene, une fois plongé en « milieu

<sup>38</sup> Telle est l'hypothèse de R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Florence, CLUSF, 1980, p. 24.

<sup>39</sup> Ce monologue fait l'objet d'une brève étude dans les p. 154-157 de *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide* d'I. Jouteur (*op. cit.*).

<sup>40</sup> Cf. *ibid.*, p. 157, où les points de contact sont établis entre le monologue d'Althée et celui de Médée (*Médée*, 893-977), mais sans aller jusqu'à parler d'influence, comme je crois possible de le faire.

<sup>41</sup> « Sans en rien savoir et quoique éloigné » (*Métamorphoses*, VIII, 515).

<sup>42</sup> *In noua [...] mutatas [...] formas / corpora* (*ibid.*, I, 1-2).

<sup>43</sup> Dans ce paragraphe, je reprends dans leurs grandes lignes, comme base pour ma réflexion personnelle, les intéressantes analyses d'I. Jouteur à propos de cet épisode (*Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 280-291).

<sup>44</sup> « Quel est ce mal dévastateur et d'où est-il venu m'assaillir ? » (Accius, *Œuvres* [Fragments], fragment XIV, traduction de J. Dangel dans son édition, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1995]).

ovidien », une dimension originale. Or, l'émergence de cette originalité est favorisée par le brouillage générique propre au récit d'Ovide. En effet, si l'influence d'Accius apparaît nettement dans ce passage, elle se combine avec celle d'Homère. L'ensemble narratif centré sur Méléagre comporte en effet deux parties bien distinctes, d'inspiration épique pour l'une (v. 270-444) et tragique pour l'autre (v. 445-546). Dans la première, le récit se concentre sur la chasse au sanglier de Calydon ; dans la seconde, la figure d'Althée passe au premier plan et la force émotionnelle du récit augmente alors jusqu'à la mort de Méléagre. À une première partie « narrative », « objective », qui culmine (v. 299-317) sur le catalogue des héros prenant part à la chasse au sanglier – le catalogue étant une forme d'écriture épique par excellence, qu'Ovide affectionne d'ailleurs tout particulièrement<sup>45</sup> –, succède une seconde partie « représentative », « subjective<sup>46</sup> », dont le climax est le monologue de type tragique d'Althée (v. 481-511). Par cette juxtaposition, le poète exhibe l'hybridité de l'épisode et du poème, les forces concurrentes qui s'y rencontrent et s'y unissent, sa capacité à mobiliser tout son savoir littéraire tout en en brouillant les codes et les frontières et à mettre cette ambivalence en adéquation avec le statut de Méléagre, à la fois présent et absent à l'épisode et à lui-même et dont le destin dépasse le clivage épopée/tragédie pour s'intégrer dans le genre nouveau fondé par Ovide. Ce dépassement contribue à attirer notre attention sur le fait que, même dans cet épisode nettement divisé, l'étanchéité n'est pas parfaite, loin s'en faut, entre les deux ancrages génériques mis en présence, et qu'en outre on y trouve des éléments qui ne sont ni épiques ni tragiques, telle la brève évocation, de type élégiaque, de la beauté androgyne d'Atalante et du coup de foudre qu'elle inspire à Méléagre (v. 318-327), évocation spirituellement balayée par le rappel du *maius opus magni certaminis*, autrement dit de l'action épique, qui attend le héros<sup>47</sup>. On mesure ici le chemin parcouru depuis la mise en scène astucieuse mais artificielle de la rivalité entre Tragédie et Élégie dans l'élégie III, 1 des *Amours* : dans les *Métamorphoses*, l'écriture ovidienne non seulement englobe tous les genres, mais montre qu'elle résiste par nature à toutes les classifications et que la seule loi à laquelle elle obéit est celle que délivre son prologue : *in noua [...] amutatas dicere formas / corpora*, le faire sous la seule impulsion d'un *animus* foncièrement libre et le faire de manière continue, en un *perpetuum [...] carmen*<sup>48</sup>.

2. Cette indépendance irréductible conduit souvent Ovide à opérer, sur des références tragiques par ailleurs parfaitement reconnaissables pour le lecteur, différentes sortes de déformations, dont je donnerai ici quelques exemples<sup>49</sup> et qui participent du phénomène de réfraction réciproque entre épopée et tragédie évoqué en introduction.

Au livre III, Penthée est l'archétype du personnage qui ne veut pas savoir et qui en mourra : c'est parce qu'il s'obstine à ne pas reconnaître la puissance de Bacchus qu'il sera déchiré par les mains de sa mère et de sa tante lors d'une scène de transe inspirée par le dieu. Or, Penthée apporte avec lui un édifice tragique grec et romain dans lequel Ovide s'est probablement inspiré, plus encore que des *Bacchantes* d'Euripide, du *Penthée* de Pacuvius.

<sup>45</sup> Cf. H. Vial, « Vertiges ovidiens de la liste », H. Vial (dir.), *La Variatio. L'Aventure d'un principe d'écriture, de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », 2014, p. 205-228.

<sup>46</sup> Les quatre termes placés entre guillemets dans cette phrase sont d'I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 285.

<sup>47</sup> *Nec plura sinit tempusque pudorque / dicere ; maius opus magni certaminis urget.* (« Les circonstances et l'honneur ne lui permettent pas d'en dire davantage ; il y a pour lui une plus grande entreprise : le grand combat qui l'appelle en toute hâte. » ; *Métamorphoses*, VIII, 327-328).

<sup>48</sup> Je cite ici dans sa totalité le *prooemium* (*ibid.*, I, 1-4) : *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora ; di, coeptis, cam uos mutastis et illas, / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen.* « Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux ; ô dieux (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage), secondez sans interruption ce poème depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps. »

<sup>49</sup> Présentés par I. Jouteur dans *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 329-348.

De la tragédie ou des tragédies qu'il a prises pour sources, Ovide garde une extrême tension dramatique, accrue par la condensation de la trame en 223 vers ; mais cette condensation s'accompagne, comme souvent chez Ovide, d'une amplification qui, ici, est celle du discours direct. Divers personnages prennent en effet la parole pour tenter de convaincre Penthée d'accéder au savoir qu'il repousse, à commencer par Tirésias, figure du savoir par excellence – et de son articulation avec le danger, puisqu'il a payé de ses yeux sa connaissance du plaisir physique des deux sexes et que cette perte a été compensée par l'acquisition du don de prophétie<sup>50</sup> –, qui dit au roi : *Quam felix esses, si tu quoque luminis huius / orbis [...] fieres, ne Bacchica sacra uideres*<sup>51</sup> ! avant de lui annoncer exactement ce qui va lui arriver. L'articulation entre vision, savoir et péril ici mise en scène est omniprésente dans l'œuvre ovidienne ; elle l'est en particulier dans les livres III et IV des *Métamorphoses*, placés sous le signe de Bacchus, dieu panoptique et omniscient, aussi dangereux que fascinant ; elle ressurgira dans les élégies de la *relegatio*, lestée d'une actualité poignante par le destin personnel d'Ovide, désormais confondu avec ses propres personnages<sup>52</sup> et seul sur scène<sup>53</sup>. Jusqu'au bout, malgré les avertissements de ceux qui connaissent la grandeur de Bacchus parce qu'ils ont vu son pouvoir de métamorphose et de mort, Penthée refusera d'accéder lui-même à cette connaissance, et l'instant où il l'aura enfin sous les yeux sera celui de sa mort ; une mort brute, sans métamorphose, climax d'un récit dans lequel la tension dramatique ne cesse de croître au fil de discours qui tentent vainement de transmettre un savoir vital au roi plein d'*hybris*, incarnation exceptionnellement forte de la figure tragique du *furiosus*. À cette figure, dont les paroles et la gestuelle sont éminemment théâtrales, répondra l'*euidentia* matérielle de la présence de Bacchus, qui sous ses formes végétales et animales envahit tout, répand un *furor* autrement plus destructeur que celui des hommes et brouille les frontières génériques : dominée par le dieu de la tragédie, cette séquence narrative est, génériquement parlant, en proie à une prolifération interne qui, dans son principe, semble émaner du dieu, mais conduit paradoxalement à déformer le tragique. Ainsi l'action héritée d'Euripide et de Pacuvius est-elle longuement interrompue par le récit d'Acétès, c'est-à-dire de Bacchus lui-même (v. 582-691), qui nous place conjointement dans l'atmosphère des *Idylles* de Théocrite et de l'*Hymne homérique à Dionysos*<sup>54</sup> pour culminer sur un récit inclassable qui offre la quintessence de l'écriture ovidienne de la métamorphose : celui, euphorique, tout en enchantement visuel et en célébration du mouvement, de la transformation des pirates tyrrhéniens en dauphins (v. 670-686). Tout comme les corps des marins frappés par la puissance de Bacchus, la tragédie ici s'altère pour se fondre dans le monde symbolique et poétique, en proie à une mutation universelle et permanente, du *perpetuum [...] carmen*<sup>55</sup>. Mais cette altération n'est pas gratuite et joue au contraire dans l'économie narrative un rôle actif, directement lié au sujet de ce livre : le long récit d'Acétès recèle un savoir vital que Penthée mourra de ne pas avoir voulu entendre et agit en cela comme un miroir interne, inopérant pour le héros mais opérant pour le lecteur, de l'action tragique. Celle-ci, transformée en un creuset où viennent se rencontrer le savoir bacchique repoussé par le héros et le savoir tragique du poète, est affectée de sinuosités dont la danse des dauphins offre une

<sup>50</sup> *Métamorphoses*, III, 316-338.

<sup>51</sup> « Que tu serais heureux si, privé, toi aussi, de la lumière, tu ne voyais pas les rites sacrés de Bacchus ! » (*ibid.*, III, 517-518).

<sup>52</sup> *Tristes*, I, 1, 119-120 : *His mando dicas inter mutata referrī / 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 »).

<sup>53</sup> [...] *in tenebris numerosos ponere gestus / quodque legas nulli scribere carmen idem est* (« c'est danser dans les ténèbres qu'écrire des vers qu'on ne lit à personne », *Pontiques*, IV, 2, 33-36 ; édition de J. André, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1977]).

<sup>54</sup> Cf. I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, *op. cit.*, p. 347.

<sup>55</sup> *Métamorphoses*, I, 4. Cf. *supra*, n. 48.

très belle métaphore<sup>56</sup>. Cette danse sera reprise par Sénèque dans son *Œdipe* (v. 449-466b) ; plus largement, et l'on ne s'en étonnera pas, c'est une fois encore le Penthée ovidien, habité par la rage de l'autodestruction et cerné de métamorphoses auxquelles il n'accède pas, que fera renaître Sénèque dans son *Œdipe*<sup>57</sup>.

Le livre IX s'ouvre sur ce qui s'annonce comme une grandiose épopée d'Hercule, racontée par le dieu-fleuve Achéloüs, appelé *Calydonius amnis*, au cours d'un banquet auquel participe notamment Thésée, qui, lui, est nommé *Neptunius heros*<sup>58</sup>. Tout, y compris ces formules, annonce un récit épique. Mais les trois épisodes qui nous sont racontés (les combats d'Hercule contre Achéloüs et contre Nessus, sa mort) tournent autour du personnage de Déjanire et sont donc davantage liés à la passion amoureuse et à ses effets qu'à la geste héroïque d'Hercule. Quant à ce dernier, son image fait l'objet d'une constante dégradation<sup>59</sup> : d'ascendance trouble, colérique, brutal, imprudent, peu intelligent, infidèle, il n'est pas à la hauteur d'attentes épiques – ni, d'ailleurs, du rôle symbolique que lui a attribué la propagande augustéenne, par rapport à laquelle on observe ici une distanciation qui n'est, dans le poème, ni la première ni la dernière. D'ailleurs, la grandeur d'âme *in extremis* d'Hercule sur le bûcher<sup>60</sup> intervient trop tard, et de manière trop surprenante, pour ne pas comporter d'ironie, et se voit contrebalancée par l'insistance d'Ovide sur le caractère familial de l'apothéose, accordée au fils de Jupiter plutôt qu'au noble héros. Cette dégradation du personnage va de pair avec celle des motifs épiques, notamment dans la scène de l'affrontement avec Achéloüs (v. 1-98), où abondent des références virgiliennes destinées à souligner le caractère parodique du passage. La composition de l'ensemble narratif consacré à Hercule est très irrégulière, que ce soit dans la distribution des voix, la disparition soudaine de certains personnages, le caractère appuyé et artificiel de certaines transitions, les ellipses brutales ou, surtout, l'effacement paradoxal de la mort du héros par le récit de son apothéose (v. 135-273), puis des circonstances de sa naissance (v. 274-324). Or, ces traits discordants concernant le héros et la structuration du récit s'expliquent si l'on voit que c'est d'une tragédie, les *Trachiniennes* de Sophocle, qu'Ovide s'inspire ici, et qu'il déforme aussi profondément cette source. D'un côté, il amplifie considérablement des passages laissés de côté, ou presque, par Sophocle, comme les combats d'Hercule avec Achéloüs et Nessus, qui relèvent du matériau épique ; de l'autre, au contraire, il condense à l'extrême ce qui concerne Déjanire ; enfin et surtout peut-être, par une ironie dont il est coutumier, il place Hercule sous le regard par définition hostile d'Achéloüs, à qui il délègue la narration. Certes, c'est Déjanire qui, très vite, se trouve au centre du récit, alors même qu'Hercule s'efface ; mais c'est une Déjanire beaucoup plus ovidienne que sophocléenne, très proche en particulier de la Médée des *Métamorphoses*, et surtout son rôle fait l'objet d'une accélération qui élimine la montée de la tension propre à la tragédie. Le récit culmine sur ce qui apparaît comme la « vraie » tragédie de l'histoire, mais une tragédie complètement ovidienne : celle de trois personnages en proie aux périls du savoir, étroitement articulés au motif de la métamorphose lui-même enraciné dans les passions humaines. Déjanire, meurtrière de son époux parce qu'elle n'est pas informée (*nescia*) des pouvoirs de la tunique, Lichas, transformé en rocher pour avoir, dans l'ignorance (*ignaro*), apporté à Hercule le vêtement qui lui sera fatal, Hercule, mourant comme Méléagre

<sup>56</sup> Cf. I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 348 : « Aussi la courbe pourrait-elle être une clé de lecture du passage ».

<sup>57</sup> *Œdipe*, v. 439-444 surtout, ainsi que 615-618 et 1004-1007, que l'on comparera à *Métamorphoses*, III, 710-733. Cf. à ce sujet H. Vial, « Présence d'Ovide dans l'*Œdipe* de Sénèque », art. cit.

<sup>58</sup> Respectivement « le fleuve de Calydon » (v. 2) et « le héros fils de Neptune » (v. 1).

<sup>59</sup> Dont les implications idéologiques et politiques ont été étudiées notamment (à propos, essentiellement, de l'apothéose du héros) par J. Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et Significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, coll. « Études et commentaires », 1995, p. 149-151.

<sup>60</sup> *Métamorphoses*, IX, 239-241 : *Iamque ualens et in omne latus difusa sonabat / securosque artus contemptoremque petebat / flamma suum* (« Déjà la puissante flamme grondait, répandue sur tous les flancs du bûcher, et gagnait les membres du héros, qui l'attendait avec un tranquille mépris »).

sans savoir (*insciis*) ce qui le tue<sup>61</sup> : à travers ces trois destins rassemblés dans un final dense et déroutant, la source tragique, amalgamée à l'écriture épique sans pour autant endosser les codes de l'épopée, se trouve à la fois convoquée et transformée – « anamorphosée », écrit I. Jouteur<sup>62</sup> –, par un jeu de miroirs disposés partout, en un édifice générique inclassable dont la nature est celle même, fondée sur les passions et les métamorphoses, du poème ovidien.

Une nouvelle altération, aux effets complètement différents, affecte au livre XII l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, qu'Ovide résume en quinze vers (v. 24-38) en guise de préambule à sa réécriture de l'*Illiade*. Par l'effet mécanique de cette réduction vertigineuse, le modèle tragique se trouve dépouillé de toute sa charge dramatique et émotionnelle : Ovide enchaîne sobrement les faits aux faits, rassemblant le nœud de la tragédie en une phrase, certes longue :

*Postquam pietatem publica causa  
rexque patrem uicit castumque datura cruorem* 30  
*flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris,  
uicta dea est nubemque oculis obiecit et inter  
officium turbamque sacri uocesque precantum  
supposita fertur mutasse Mycenida cerua*<sup>63</sup>.

Ce qui vient remplacer la tragédie ici froidement réduite à l'état de squelette fragmentaire, ce sont d'une part des marqueurs de l'écriture épique (régularité de la césure, épithètes de type homérique, accumulation de noms propres, effets poétiques), d'autre part, surtout, la présence de signaux ovidiens : le motif, présent ailleurs dans les *Métamorphoses* – pensons par exemple à l'épisode de Narcisse au livre III<sup>64</sup> –, de la disparition du corps, et plus encore la mise en contiguïté immédiate de cette tragédie à la fois asséchée et mêlée d'éléments épiques avec l'ample description (v. 39-63) de la demeure de la Renommée, qui sait tout parce qu'elle entend tout, description en abyme de l'œuvre ovidienne comme caisse de résonance d'un savoir total concernant à la fois les passions humaines et la littérature. Dans de tels passages, c'est évidemment avec le savoir du lecteur qu'Ovide fait jouer son propre savoir tragique tout en mettant en scène le rapport au savoir des personnages en présence (Iphigénie consciente que c'est son propre père qui la sacrifie, la foule présente ignorante de la substitution opérée par la déesse).

Au livre XV enfin, c'est l'*Hippolyte* d'Euripide, et plus précisément le récit du messager dans les vers 1173-1254, qui inspire Ovide quand celui-ci raconte la mort et l'apothéose d'Hippolyte (v. 479-551). Le mouvement général du récit ovidien est le même que celui de son modèle grec, mais Ovide gomme le suspense du récit euripidéen pour insister – d'une manière que la critique a pu qualifier de complaisante, à tort, me semble-t-il, car c'est nier sa finalité esthétique<sup>65</sup> – sur l'horreur du monstre et de la mort d'Hippolyte, horreur qui frappe d'autant plus qu'ici elle est énoncée par Hippolyte lui-même, ressuscité entre-temps et devenu le dieu Virbius. C'est ce changement de point de vue qui est défini, par Jean-Pierre

---

<sup>61</sup> Les trois termes sont, significativement, rassemblés dans l'espace étroit des v. 155-157 : *ignaroque Lichae, quid tradat, nescia luctus / ipsa suos tradit blandisque miserrima uerbis, / dona de tilla uiro, mandat ; capit insciis heros* ; « sans soupçonner le danger, elle confie elle-même à Lichas, qui ne s'en doute pas davantage, ce vêtement qui la mettra en deuil et avec d'aimables paroles (l'infortunée !) elle le charge d'en faire présent à son époux ; le héros la reçoit sans savoir ce qui l'attend ».

<sup>62</sup> *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 329.

<sup>63</sup> « Lorsque l'intérêt public a vaincu la tendresse d'Agamemnon pour sa fille, lorsque le roi a vaincu le père et qu'Iphigénie, prête à donner son sang pur, a pris place devant l'autel parmi les prêtres en larmes, la déesse est vaincue à son tour ; elle étend un nuage devant tous les yeux et pendant la cérémonie, au milieu du tumulte du sacrifice, au milieu du bruit des prières, elle remplace, dit-on, par une biche la jeune fille de Mycènes. » (*Métamorphoses*, XII, 29-34).

<sup>64</sup> *Nusquam corpus erat* (« le corps avait disparu », *ibid.*, III, 509).

<sup>65</sup> Je renvoie sur cette question aux travaux d'A. Estèves et notamment à sa thèse, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception*, soutenue à l'université Paris 4 en 2005.

Néraudau, comme la source de l'« anamorphose » subie ici par la tragédie, qui « chang[e] de sens » et perd son constituant fondamental – le tragique, précisément – en se trouvant placée *a posteriori* dans la bouche de son protagoniste lui-même<sup>66</sup>. Ce changement de sens est sans doute porteur d'une réflexion sur l'*Hippolyte* d'Euripide, dont il modifie radicalement la perception ; mais c'est surtout une réflexion sur l'écriture, et sur l'écriture des *Métamorphoses* : « Et si un thème donné était, à l'image du monde, soumis à de perpétuelles fluctuations<sup>67</sup> ? » La question, inspirée à J.-P. Néraudau par la lecture de ce passage, nous ramène au sujet même du poème. De fait, ici, le récit-source se trouve « ovidianisé » – si je puis me permettre ce néologisme – de toutes les manières. Nous sommes en terre romaine, puisque c'est le dieu italique Virbius qui parle et non le héros grec Hippolyte ; le récit de la métamorphose d'Hippolyte – car c'est bien de cela qu'il s'agit ici – est fait à la première personne, ce qui le relie à d'autres récits du même type, tel l'épisode d'Aréthuse au livre V (v. 572-641), qui explorent de manière particulièrement aiguë, par leur dispositif narratif spécifique, les enjeux existentiels et poétiques de la métamorphose ; enfin, l'unique motivation du récit d'Hippolyte est de consoler Égérie de la mort de son époux Numa, et cette entreprise s'avère vaine puisque la nymphe, désespérée, finit par se confondre avec ses propres larmes (v. 547-551), ce qui jette une lumière ironique sur l'ensemble de l'épisode tout en définissant une fois encore la métamorphose et la poésie – représentées ici l'une par la liquéfaction d'Égérie, l'autre par la pérennité de son nom – comme le centre de gravité du récit ovidien. Ce qui, dans ce passage où la tragédie s'abolit presque totalement, me semble le plus frappant est une formule qu'a Hippolyte au vers 500, quand il apprend à Égérie qu'il est cet *aliquis Hippolytus*<sup>68</sup> dont elle a sans doute entendu parler – peut-être en lisant l'*Hippolyte* d'Euripide, qui sait ? Il lui dit : *ille ego sum*, littéralement « cet homme, c'est moi<sup>69</sup> ». Or, ces trois mots ont au moins deux échos dans l'œuvre d'Ovide. L'un se trouve en amont : c'est le *iste ego sum* de Narcisse au livre III des *Métamorphoses*<sup>70</sup>, sur lequel je vais revenir. L'autre en aval : c'est le double et lancinant *ille ego sum* du poète-narrateur des *Pontiques*, quand il regrette de n'avoir pas, comme les Héliades ou Niobé, la chance qu'une métamorphose vienne lui ôter la conscience de son malheur<sup>71</sup>. L'Hippolyte d'Ovide, avec tout son savoir accumulé, savoir du héros quant à sa propre histoire, mais aussi savoir littéraire du poète, n'est sans doute plus dans les *Métamorphoses* un personnage tragique ; mais, parce qu'il est romain, parce qu'il raconte avant tout et après tout une histoire de métamorphose, parce qu'il a le goût de l'horreur, sans doute aussi parce qu'il échoue à rendre son histoire efficace, et surtout parce qu'il est à la fois lui-même et un autre (*ille ego*), qu'il le sait et qu'il le dit dans le même langage que Narcisse et que le poète relégué des *Pontiques*, cet Hippolyte s'intègre pleinement, comme tous les personnages issus du monde tragique évoqués ici, dans l'univers des *Métamorphoses*. Et cette intégration participe d'une réflexion active et créative d'Ovide non seulement sur ses sources tragiques grecques et romaines, mais aussi et surtout sur la matière poétique neuve dont sont faites les *Métamorphoses*<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> J.-P. Néraudau, *Ovide ou les Dissidences du poète*, Paris, Hystrix, coll. « Aristée », 1995, p. 163.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> [...] *aliquem Hippolytum [...] credulitate patris, sceleratae fraude noueae / occubuisse neci* (« un certain Hippolyte, qui périt victime de la crédulité d'un père et de la perfidie d'une marâtre infâme », *Métamorphoses*, XV, 497-498). L'on note à nouveau ici la réduction phénoménale qu'Ovide fait subir à la trame tragique.

<sup>69</sup> G. Lafaye traduit : « cet Hippolyte, c'est moi » (*ibid.*, 500).

<sup>70</sup> « Mais cet enfant, c'est moi » (*ibid.*, III, 463).

<sup>71</sup> *Ille ego sum lignum qui non admittar in ullum ; / ille ego sum frustra qui lapis esse uelim* (« Mais à moi il n'est pas donné d'être changé en arbre ; moi, je voudrais en vain devenir pierre. » *Pontiques*, I, 2, 33-34).

<sup>72</sup> Sur ce passage, cf. aussi I. Gildenhard et A. Zissos, « “Somatic Economies” », art. cit., p. 176-181, qui y voient une mise en contraste des idéologies culturelles de la Grèce et de Rome autour du corps souffrant qu'est le corps tragique.

c. Tragédie humaine bien plus que comédie humaine, l'« épopée des formes<sup>73</sup> » a finalement réalisé de manière indirecte l'aspiration dramaturgique de son auteur, et elle l'a fait à travers l'articulation constante qu'elle opère entre le savoir des personnages, nœud des drames qu'ils vivent, et le savoir tragique d'Ovide. J'ai tenté de montrer ici que deux processus conjoints soutiennent cette articulation et lui donnent sa force symbolique et poétique : d'une part l'insertion d'éléments empruntés à la tragédie dans la narration épique, qui s'en trouve profondément infléchie, d'autre part la déformation des références tragiques par leur intégration dans l'« hexamètre total » des *Métamorphoses*. Et, pour illustrer et mettre en perspective ces deux développements, j'ai placé avant eux et entre eux deux personnages tragiques qui m'ont semblé illustrer mon propos avec davantage d'acuité que d'autres : Médée, figure du savoir dans sa pratique magique, dont les aventures ovidiennes incarnent les effets produits par le brassage des genres littéraires, et Méléagre, figure de l'ignorance dans sa mort et objet d'un récit où se met en scène l'effacement des frontières entre l'épique et le tragique. Médée et Méléagre étaient liés, avant Ovide, au monde tragique, et ce qui est remarquable est la manière dont, par le jeu de la démultiplication générique, le poète a redéployé à partir d'eux, au sein même du vers épique par excellence, des tragédies nouvelles, ou plus exactement s'est appuyé sur eux pour réinventer l'écriture tragique hors de la tragédie. J'aimerais, pour clore ce parcours, évoquer très brièvement un personnage existentiellement lié au savoir dangereux, personnage qui, à ma connaissance, n'avait pas été, avant les *Métamorphoses*, le héros d'une tragédie, mais auquel le poème ovidien a donné, pour la postérité, un destin tragique<sup>74</sup>, mettant ainsi en œuvre un niveau de création supérieur à celui de tous les processus décrits jusqu'ici dans cet article : la fabrication consciente, dans une épopée, d'un nouveau personnage tragique. Ce personnage est Narcisse.

Le livre dans lequel s'inscrit son histoire est en soi significatif et même agissant : le livre III est sans doute le plus tragique des *Métamorphoses*. D'une part, c'est, avec le livre IV mais de manière plus totale et homogène que lui, le livre de Thèbes, lieu tragique par excellence<sup>75</sup> ; d'autre part, il est entièrement parcouru par le motif de la (re)connaissance, constituant fondamental du tragique selon Aristote<sup>76</sup>, qui se trouve ici associé à celui de la vision. Le livre III peut ainsi se lire comme un kaléidoscope de tragédies possibles projetées dans l'espace textuel à partir de la naissance des Spartes – naissance qu'Ovide, rappelons-le, compare au lever du rideau sur la scène du théâtre<sup>77</sup> –, aboutissement de l'itinéraire fondateur de Cadmus (v. 1-130). C'est Actéon, qui perd sa forme humaine pour avoir vu ce qu'il ne fallait pas voir – la nudité de Diane – et meurt parce que ses propres chiens ne savent pas que, sous l'apparence d'un cerf, c'est leur maître qu'ils poursuivent (v. 131-250) ; Sémélé, mère du dieu de la tragédie, foudroyée pour avoir voulu contempler Jupiter dans sa vérité, et dont la mort est pour le dieu l'effet conscient et inévitable du serment fait à son amante (v. 251-315) ;

<sup>73</sup> J'emploie à nouveau ici l'expression de L. Alfonsi (cf. *supra*, n. 1).

<sup>74</sup> Contrairement, par exemple – à ma connaissance –, à Myrrha, dont l'histoire, nous l'avons vu, reçoit d'Ovide un traitement non pas exactement tragique, mais très proche de l'écriture tragique.

<sup>75</sup> Pensons aux v. 131-137, qui concluent la fondation de Thèbes en faisant peser sur le bonheur de Cadmus et de sa famille de lourdes menaces que résume la formule finale, significativement empruntée à la conclusion de l'*Œdipe roi* de Sophocle (v. 1530-1532) : *ultima semper / expectanda dies homini est, dicitur beatus / ante obitum nemo supremaque funera debet* (« c'est le dernier jour qu'il faut toujours attendre : aucun homme ne doit être appelé heureux avant qu'il ait quitté la vie et reçu les honneurs suprêmes », v. 135-137). Cf. S. Hinds, « Seneca's Ovidian *Loci* », art. cit., p. 21, qui, reprenant une réflexion de P. Hardie (« Ovid's Theban History », art. cit., p. 229), suggère que Thèbes est mobilisée par Ovide « both as an inherently tragic space and as a privileged locus for the discovery of mythic truths closer to home/Rome – under the influence of the Attic dramatists' sense of Thebes as the location of an admonitory "theatre of the Other" ». Cf. également I. Gildenhard et A. Zissos, « "Somatic Economies" », art. cit., p. 171, qui citent l'expression de F. Zeitlin (« Thebes : Theater of Self and Society in Athenian Drama », J. Winkler et F. Zeitlin (dir.), *Nothing to do with Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 130-167, p. 131) définissant Thèbes, dans la tragédie attique, comme « the radical tragic terrain where there can be no escape from the tragic ».

<sup>76</sup> Cf., *supra* dans ce volume, l'article d'A. de Cremoux.

<sup>77</sup> *Métamorphoses*, III, 111-114 (cf. *supra*, n. 5).

Tirésias, qui doit sa cécité à son savoir sur la nature du plaisir sexuel mais se voit doté, en compensation de cette perte, d'une forme supérieure de savoir (v. 316-338) ; Narcisse, qui mourra, dit l'oracle, *si se non nouerit*<sup>78</sup>, et dont le monologue, entièrement fondé sur le motif du savoir, va de l'inconscience à la conscience en même temps que de la vie à la mort (v. 339-510) ; enfin Penthée, qui ne connaîtra la grandeur de la divinité que dans l'horreur de se voir démembré par sa propre mère, rendue oublieuse, par la transe bacchique, de sa propre maternité, de sa propre identité. Or, dans cette mosaïque tragique, Narcisse se distingue par le fait qu'il est le seul personnage à n'être, précisément, pas issu du monde de la tragédie<sup>79</sup>. C'est cette conjonction d'une série narrative dans la configuration de laquelle tout fait signe vers la tragédie et d'un personnage non tragique auquel le poète offre un destin digne d'une tragédie d'un genre inédit, car entièrement fondée sur la dissociation de l'identité, grand sujet des *Métamorphoses*, c'est cette conjonction qui me conduit à voir à l'œuvre, dans la figure de Narcisse, la création d'un nouveau personnage tragique, création qui va de pair avec celle d'une nouvelle écriture, celle des v. 442-473, où le monologue tragique se trouve complètement rénové par sa fusion avec la veine élégiaque dans la trame du vers épique.

Ce personnage est-il créé *ex nihilo* par Ovide ? Certainement pas : d'une part, Narcisse existait avant les *Métamorphoses* ; d'autre part, surtout, le Narcisse d'Ovide se nourrit du plus célèbre – aujourd'hui du moins – des personnages tragiques. Si la critique ovidienne récente s'est penchée sur les points de contact entre Narcisse et Œdipe<sup>80</sup>, ce n'est pas elle qui m'a la première conduite à voir ces points de contact, mais la lecture de l'*Œdipe* de Sénèque. En effet, cette tragédie qui porte sur la scène Thèbes et ses personnages le fait en tout « ovidiennement », si je puis dire : non seulement les figures convoquées par Sénèque pour construire le destin d'Œdipe sont celles du livre III des *Métamorphoses* (les Spartes, Actéon, Tirésias, Penthée et Agavé, les pirates tyrrhéniens transformés en dauphins) et même des *Métamorphoses* dans leur ensemble (on reconnaît le souvenir de maints épisodes du poème : Phaéthon, les Héliades, Ino, Niobé, Ariane, Dédale et Icare, Myrrha, les Prétides, etc.), mais l'expression même est jalonnée de termes empruntés au poème d'Ovide et, plus largement, le

<sup>78</sup> « [...] s'il ne se connaît pas » (*ibid.*, III, 348).

<sup>79</sup> La présence de Sémélé et de Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide est bien connue. Je me suis davantage interrogée sur Actéon et Tirésias, et A. de Cremoux et M.-H. Garelli m'ont rendu l'immense service de me faire partager leurs connaissances et de faire des recherches à propos de ces deux personnages ; qu'elles en soient ici remerciées très chaleureusement. Leurs réponses, que je compile ici en espérant ne pas les trahir, ont conforté l'impression générale qui était la mienne. Actéon a pu faire l'objet de tragédies grecques : d'après la *Souda*, s. v. Phrynikos, Iophon et Cléophon, ces trois auteurs auraient écrit des tragédies dont Actéon était le personnage principal ; en outre, il y aurait peut-être eu un *Actéon* d'Eschyle (mais cette hypothèse repose sur une correction à des manuscrits mentionnant le titre ; cf. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, p. 130, F 1) et ses *Toxotides* devaient traiter d'Actéon (sans que l'on sache s'il en était le personnage principal) ; cf. aussi, pour d'autres pièces peut-être, classées dans les *adespota*, *ibid.*, vol. 2, p. 334 et 340. À Rome, nous n'avons pas de titres ou de références à une tragédie classique consacrée à Actéon : M. Bonaria le mentionne comme un possible sujet de mime, ce qui laisse parfois penser que, le mime étant parodique, il pouvait y avoir un modèle tragique, mais ce n'est qu'une hypothèse très fragile et l'éditeur reste très prudent (*Romani mimi*, Romae, in aedibus Athenaei, coll. « Poetarum latinorum reliquiae », 1965, p. 93) ; il est probable en revanche qu'Actéon a été le personnage principal de pantomimes sous l'Empire, en Grèce comme à Rome (cf. un fragment des *Satires Ménippées*, le *Synephebus*, fr. 515, éd. J.-P. Cèbe, Rome, École Française de Rome, 1998). Il n'y a donc pas de traces conservées d'une tragédie latine consacrée à Actéon, mais certains témoignages laissent penser qu'il fut peut-être le héros de certaines pièces parodiques, sans que l'on puisse en préciser clairement le genre. Quant à Tirésias, il n'a sans doute pas été le personnage principal de tragédies (il est simplement évoqué dans un fragment des *adespota*, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 2, p. 344 ; et il n'y a pas de tragédies latines classiques consacrées à ce personnage), mais on sait qu'il est une figure récurrente du monde tragique. Enfin, le personnage de Narcisse semble avoir été emprunté par Ovide aux poètes alexandrins et en particulier à Parthénios de Nicée, dont la version du mythe, composée vers 50 av. J.-C., a été retrouvée en 2004 dans les papyrus d'Oxyrhynque à Oxford (cf. D. Keys, « Ancient manuscript sheds new light on an enduring myth », *BBC History Magazine*, 5.5, 2004, p. 9) ; plusieurs auteurs contemporains d'Ovide – Conon, Hygin, Strabon – évoquent le personnage.

<sup>80</sup> Cf. notamment I. Gildenhard et A. Zissos, « Ovid's Narcissus (*Met.* 3.339-510) : Echoes of Oedipus », *AJPh*, 121 (1), 2000, p. 129-147, et le récent mémoire de T. MacDonald, « *I'll Be Your Mirror* » : *The Appropriation of Ovid's Metamorphoses and the Philosophy of Self-Construction in Seneca's Oedipus* (Washington University in Saint Louis, 2013), consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2175&context=etd> (*Electronic Theses and Dissertations*), en particulier le Chapitre II, p. 31-44 (« *Natura in Uno Vertit* : Narcissus at Thebes »).



prisme porté sur le mythe est foncièrement de nature ovidienne, car c'est celui de l'identité et de la métamorphose<sup>81</sup>. L'*Œdipe* de Sénèque fabrique donc de la tragédie à partir de la matière mythologique léguée par les *Métamorphoses* et notamment par leur livre III, et il le fait pour éclairer et construire, par autant de figures des dangers de la vision et du savoir, le personnage d'*Œdipe*, pour accompagner et même permettre sa métamorphose finale en un monstre nourri de tous les monstres mythologiques de Thèbes<sup>82</sup>.

L'on pourrait s'étonner de voir des figures ovidiennes faire cortège à un personnage hérité de Sophocle dans une pièce dont le héros est par ailleurs, de manière également surprenante, quasiment absent de la somme mythologique que sont les *Métamorphoses*<sup>83</sup>. La réponse à cette double perplexité est que l'*Œdipe* de Sénèque est beaucoup moins sophocléen qu'ovidien, que, s'il faut lui chercher un modèle, celui-ci se trouve dans le Narcisse des *Métamorphoses*, et que celui-ci est profondément « œdipien<sup>84</sup> », lui qui, se croyant à la recherche de quelqu'un d'autre que lui, ne rencontre que lui-même (*iste ego sum*, v. 463) et, dans l'ébranlement absolu de cette découverte qui lui donne et lui ôte en même temps son identité, opère le sacrifice de son corps, consumé par la souffrance et remplacé par une fleur chez Ovide, mutilé et exilé chez Sénèque. Ainsi réinterprété, *Œdipe* apparaît comme le Narcisse de Sénèque, après que – et parce que – Narcisse a été l'*Œdipe* d'Ovide. Et, entre *Œdipe roi* et *Œdipe*, d'un *Œdipe* à l'autre donc, le détour par le Narcisse des *Métamorphoses* est crucial, car c'est le détour par une refondation complète du tragique dans un texte qui ne l'est pas et par la création d'un nouveau lien entre savoir et tragique, hors de la tragédie mais faisant signe vers elle au point que les *dira*<sup>85</sup> racontés par Ovide peuvent être transposés au théâtre et le furent effectivement : directement, sous forme de pantomimes, et indirectement, à travers les tragédies de Sénèque.

Entre-temps, une autre tragédie s'était nouée, non pas poétique mais humaine, qui devait, ironiquement, parachever la réinvention ovidienne du savoir tragique tout en motivant plus profondément encore, par une fraternité de destin surimposée à l'affinité intellectuelle, le lien entre Ovide et Sénèque. Relégué par Auguste en 8 de notre ère, Ovide fut à son tour arraché à lui-même pour avoir accédé à un savoir interdit – *Cur aliquid uidi ?*<sup>86</sup> – et connu, comme ses personnages<sup>87</sup>, la mort et la métamorphose. Se regardant se consumer sans jamais cesser d'écrire, il substitua à son corps matériel, qui ne devait survivre que quelques années à la *relegatio*, celui, orgueilleusement promis à l'immortalité, de son œuvre. Il reconnut et endossa l'altérité propre à la forme de mort<sup>88</sup> qui lui était infligée – et, en ce sens, le *ille ego sum* des *Pontiques*<sup>89</sup> se nourrissait bien à la fois du *iste ego sum* désespéré de Narcisse conscient de son inéluctable autodestruction et du *ille ego sum* apaisé d'Hippolyte ressuscité<sup>90</sup>. Et il célébra conjointement, dans les *Tristes* et les *Pontiques*, le destin tragique de

---

<sup>81</sup> Je me permets, sur tous ces points, de renvoyer à mon article « Présence d'Ovide dans l'*Œdipe* de Sénèque : formes et significations », art. cit.

<sup>82</sup> Telle est la trajectoire du héros tragique sénéquien telle que la met très clairement évidence F. Dupont dans *Les Monstres de Sénèque*, op. cit.

<sup>83</sup> Il n'y fait l'objet que de deux brèves allusions : *Métamorphoses*, VII, 759-761 et *Tristes*, I, 1, 105-114.

<sup>84</sup> Et S. Hinds forme l'hypothèse qu'*Œdipe* n'est peut-être pas si absent de l'œuvre d'Ovide, où de nombreux éléments « font signe » vers lui : « recent Ovidian critics have argued that the Theban myths which Ovid does here [= dans le livre III des *Métamorphoses*] tell (including Actaeon, Narcissus and Pentheus) can be felt to gesture thematically towards Oedipus as their absent centre and reference-point » (« Seneca's Ovidian *Loci* », art. cit., p. 10).

<sup>85</sup> Je reprends ici, parce qu'elle me semble constituer un signal de la « charge tragique » présente dans les *Métamorphoses*, l'expression *Dira canam* (« Je vais chanter une affreuse histoire ») d'Orphée au moment de raconter l'histoire de Myrrha (*Métamorphoses*, X, 300).

<sup>86</sup> *Tristes*, II, 103 (cf. *supra*, n. 19).

<sup>87</sup> Cf. *ibid.*, I, 1, 119-120 (cf. *supra*, n. 52).

<sup>88</sup> Cf. notamment *ibid.*, I, 3.

<sup>89</sup> *Pontiques*, I, 2, 33-34 (cf. *supra*, n. 71).

<sup>90</sup> *Métamorphoses*, respectivement III, 463 et XV, 500. Cf. *supra*, n. 69 (Hippolyte) et 70 (Narcisse).

l'homme, condamné à mourir loin de sa patrie et des siens, et le triomphe du poète, porté par une nécessité vitale à rester sur une scène, même sans public<sup>91</sup>, au moment précis où, à Rome, on représentait les *Métamorphoses*, percevant donc en elle une théâtralité – et une théâtralité tragique – que Sénèque devait exploiter pleinement.

Hélène VIAL

---

<sup>91</sup> Cf. *Pontiques*, IV, 2, 33-36 (cf. *supra*, n. 53).