



**“ Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ” : la
métamorphose dans les livres X, XI, XII des
Métamorphoses**

Hélène Vial

► **To cite this version:**

Hélène Vial. “ Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ” : la métamorphose dans les livres X, XI, XII des Métamorphoses. Conférence au lycée Rudloff à Strasbourg pour les enseignants du second degré dans le cadre du programme de littérature des classes de terminale littéraire, Dominique Willé, Mar 2006, Strasbourg, France. hal-03201355

HAL Id: hal-03201355

<https://uca.hal.science/hal-03201355>

Submitted on 18 Apr 2021

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.

« Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre » : la métamorphose dans les livres X, XI, XII des *Métamorphoses*

Inépuisable source d'inspiration, non seulement pour les écrivains et, d'une manière générale, les artistes, mais aussi pour les chercheurs (d'où une bibliographie à la croissance exponentielle !), les *Métamorphoses* semblent correspondre, plus encore que bien d'autres grands livres, au célèbre « tout est dit » de La Bruyère (« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent »)¹. Je me bornerai donc ici, comme le dit encore La Bruyère, à « glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes »², mais j'essaierai de le faire avec un point de vue et sous un angle bien précis. Le point de vue, d'abord : si l'on observe la production critique des dernières décennies concernant les *Métamorphoses*, on voit que ce texte, théâtre vivant des passions humaines, ne perd pas, bien au contraire, à être exploré de façon sensible – sans pour autant « verser (...) dans les élans intuitifs de l'imagination », selon l'expression de G. Durand³ –, alors que la tendance assez récente, indéniablement séduisante et féconde, qui consiste à considérer le poème d'Ovide avant tout comme un texte expérimental et ludique, un laboratoire des genres ou des styles, ne comble pas totalement les attentes de certains lecteurs, dont je fais partie. Quant à l'angle, ce sera celui de la métamorphose, motif à la fois évident et énigmatique qui contient tous les autres et me permettra d'aborder certaines des grandes questions poétiques par le poème d'Ovide sans répéter ce que vous pouvez déjà trouver, dans les éditions de poche « spécial bac », sur le contexte historique et politique, le devenir des genres et des registres dans les *Métamorphoses*, la figure d'Orphée, etc. Ma réflexion s'appuiera de préférence sur des exemples pris dans les livres X, XI et XII.

Plan suivi

- A) Métamorphose à l'œuvre, métamorphose *dans* l'œuvre
- B) Métamorphoses de la métamorphose
 - 1) D'étonnantes absences
 - 2) Deux formes extrêmes
 - 3) Fragments d'une cartographie imaginaire : les récits de métamorphoses
 - a) Cyparissus (X, 136-142) ou le sacrifice de l'enfance
 - b) « L'inscription florale » : Hyacinthe (X, 206-216) et Ajax (XIII, 394-398)
 - c) La statue de Pygmalion (X, 280-294) ou « l'élasticité de la vie »
 - d) De l'abolition de soi à l'éternelle fécondité : Myrrha (X, 488-502)
 - e) La « frénésie de désir » et sa puissance ambiguë : Atalante et Hippomène (X, 698-704)
 - f) Alchimie réparatrice de l'écriture : Adonis (X, 731-739)
 - g) Réversibilité de la poésie : les femmes de Thrace (XI, 69-84)
 - h) Les oreilles de Midas (XI, 174-179) ou la tentation du chant barbare
 - i) L'insoutenable légèreté de l'être : Daedalion (XI, 336-345)
 - j) La mort conjurée par les mots : Alcyone et Ceyx (XI, 731-742)
 - k) « L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer » : Ésaque (XI, 784-795)
- C) « Le poème inépuisable »
 - 1) Lieux et formes de la *uariatio*
 - 2) Variation et métamorphose
 - 3) Les *Métamorphoses* au miroir d'elles-mêmes

A) Métamorphose à l'œuvre, métamorphose *dans* l'œuvre

¹ *Les Caractères* (1678), Chapitre « Des ouvrages de l'esprit », 1, Le Livre de Poche, 1969, p. 21.

² « Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes. » (*Ibid.*)

³ Introduction des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Dunod, 1984, p. 29.

(1) <i>In noua fert animus mutatas dicere formas</i> <i>Corpora</i> ; di, coeptis, nam uos mutastis et illas, <i>Adspirate meis primaque ab origine mundi</i> (4) <i>Ad mea perpetuum deducite tempora carmen.</i>	Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux ; ô dieux (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage), seconde mon entreprise de votre souffle et conduisez sans interruption ce poème depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps.⁴
--	---

In noua fert animus mutatas dicere formas / *Corpora* : « Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux ». Il faudrait traduire, littéralement : « Mon esprit me porte (*fert animus*) à dire les formes changées en corps nouveaux », et ce n'est pas tout à fait la même chose, car, à travers ces mots, Ovide exprime une liberté souveraine : il ne donne pas d'autre justification au choix de son sujet qu'un désir personnel qui le pousse à retenir, parmi les mythes, une catégorie particulière d'événements (*In noua... mutatas... formas* / *Corpora*, « les formes changées en corps nouveaux »), ce qui implique un tri dans une matière hétérogène et dispersée. Cette matière, Ovide affirme d'emblée son intention de lui donner, avec l'aide des dieux, un ordre et une cohésion : *di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / Adspirate meis primaque ab origine mundi / Ad mea perpetuum deducite tempora carmen* : « ô dieux (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage), seconde mon entreprise de votre souffle et conduisez sans interruption ce poème depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps. » Les mots les plus importants ici sont l'expression *perpetuum... carmen*, désignant un chant qui s'avancera ou s'étendra sans rupture, mais peut-être surtout le verbe *deducite*. Celui-ci est porteur d'une double signification : d'une part, il évoque, lui aussi, la notion de trajet ou d'étirement, en particulier celui d'un brin de laine entre les doigts d'une fileuse ou d'un tisserand (métaphore classique pour désigner le travail de création poétique) ; d'autre part, il constitue une allusion à la sixième des *Bucoliques* de Virgile : *Pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ouis, deductum dicere carmen* = « Un berger, Tityre, doit engraisser des moutons, mais étirer un chant menu (littéralement « dire un chant mince comme un fil / finement filé »), où l'expression *deductum... carmen* est porteuse d'une esthétique de la concision et de la ténuité. Ainsi, deux options poétiques divergentes se trouvent d'emblée inscrites au cœur du poème d'Ovide : il annonce qu'il va mettre en avant la continuité narrative, comme cadre structurel de l'œuvre, parce qu'elle autorise l'intégration de n'importe quelle source légendaire (y compris les récits épiques, dans toute leur ampleur, comme on le voit dans le livre XII) dans la mesure où elle comporte des métamorphoses, mais il annonce aussi qu'il ouvrira l'espace poétique à toute une succession d'aventures autonomes fondées sur des sujets plus ténus et davantage inspirées de l'élégie. L'esthétique des *Métamorphoses* se définit donc comme un processus d'hybridation générique combinant, entre autres mais avant tout, épopée (recours à l'hexamètre, affirmation de la *perpetuitas*, inspiration homérique, hésiodique et virgilienne) et élégie (autonomie assez marquée de nombreux épisodes reposant sur un abondant matériau fictionnel élégiaque). C'est la raison pour laquelle le texte d'Ovide, avec ses discordances, ses ruptures et le caractère composite de son écriture, nous surprend en permanence. C'est aussi la raison pour laquelle, de façon plus anecdotique, le choix des livres X, XI et XII, cet ensemble qui n'en est pas un, est intéressant : d'un côté, d'indéniables éléments d'unité (la figure d'Orphée au livre X et au début du livre XI, le thème amoureux aux livres X et XI, Troie aux livres XI et XII) et de nombreuses correspondances (les morts d'Orphée, de Cygnus et de Cénéé, ou d'Eurydice et d'Hespérie, les dix vagues qui s'abattent sur le navire de Ceyx, qui font penser aux dix ans de la guerre de Troie, les noces de Pirithoüs et Hippodamie, qui rappelle celles d'Orphée et

⁴ *Mét.*, I, 1-4. La traduction donnée pour les *Métamorphoses* sera toujours celle de G. Lafaye (troisième édition revue et corrigée, Les Belles Lettres, 1961, 1960 et 1962 respectivement pour les tomes 1, 2 et 3).

Eurydice), de l'autre un éclatement en une multiplicité de récits, de genres et de registres dont le seul point commun – mais il est de taille – est la métamorphose.

À travers les quatre vers liminaires, Ovide définit donc d'emblée la totalité de son projet poétique, et il le fait avec la simplicité trompeuse qui caractérise l'ensemble de son œuvre. En effet, si l'on tente de définir les impressions suscitées en soi par la lecture du *carmen perpetuum* ovidien, on se trouve devant un paradoxe non seulement inhérent à la nature de l'œuvre, mais même inséparable du « plaisir du texte », paradoxe qui est celui d'une unité indéniable, profonde, conjugée à une diversité tourbillonnante et tout aussi irréfutable. Unité essentielle, d'abord, que de nombreux critiques se sont attachés à mettre en évidence, et dont le fondement principal est peut-être, tout simplement, la force unificatrice du sujet traité. La métamorphose constitue un principe de cohérence interne, mais c'est aussi une menace d'échec : comment Ovide peut-il décliner quinze livres durant un thème unique en évitant de se répéter et, par là même, d'ennuyer ses lecteurs ? Pourtant, non seulement l'impression qui envahit peu à peu le lecteur des *Métamorphoses* est très éloignée de l'ennui, mais c'est un plaisir souvent mêlé d'émerveillement, qui fait des *Métamorphoses* un *carmen* au sens fort du terme, c'est-à-dire un chant porteur d'enchantement, celui-ci prenant sa source dans une sensation d'extraordinaire variété.

Les passages consacrés par Ovide à la métamorphose elle-même sont dotés d'un statut particulier : mettant en œuvre le motif auquel le poème doit son nom, ils reflètent de façon emblématique la tension, caractéristique de l'ensemble, entre unité et diversité. En effet, ces passages ne racontent jamais qu'un seul événement, la transformation d'un corps en un autre ; les métamorphoses peuvent même être regroupées en grands ensembles selon la nature respective de l'élément initial et de l'élément final (animaux, êtres humains, végétaux, minéraux, eau, astres, dieux, etc.) ; à l'intérieur même de ces catégories peuvent s'en discerner d'autres plus précises (par exemple, parmi les animaux, on distingue les mammifères, les oiseaux, les reptiles, etc.) ; enfin, cas « limite », des métamorphoses absolument identiques sont traitées par Ovide en différents points de l'œuvre : parmi les plus troublantes, citons ces trois personnages nommés Cygnus et transformés en cygnes aux livres II, VII et XII⁵, Hyacinthe et Ajax, qui deviennent une seule et même fleur aux livres X et XIII⁶, ou encore ces hommes nés d'un même rituel consistant à semer en terre les dents d'un dragon aux livres III et VII⁷. Dans ce lieu privilégié de l'invariant que sont les évocations ovidiennes de la métamorphose, les moindres variations se remarquent aisément ; or, elles ne sont ni ponctuelles, ni clairsemées dans l'œuvre : au contraire, aucune métamorphose n'est dite de la même façon, et c'est, bien sûr, de là que naît le plaisir de la lecture. Comme Protée et les nombreux êtres protéiformes des *Métamorphoses*, la métamorphose ovidienne semble avoir le don de prendre sans cesse des formes nouvelles. Son apparence est, comme celle des Néréides décrites par Ovide au livre II, *non omnibus una, non diuersa tamen*⁸ – « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre », pourrait-on dire...

La métamorphose, sujet déclaré du poème, offre donc de celui-ci une représentation en miniature, puisque, comme lui, elle se fonde sur la pratique conjointe de l'unité et de la diversité, de la répétition et de la variation. Pour certains, il y a là une raison supplémentaire d'étudier la métamorphose non pas en tant que telle, mais comme principe d'écriture des *Métamorphoses*, en partant de l'idée que le poème ovidien « réfléchit la notion de

⁵ *Mét.*, II, 373-380, VII, 373-380 et XII, 64-145.

⁶ *Ibid.*, X, 206-216 et XIII, 384-398.

⁷ *Ibid.*, III, 106-114 et VII, 123-130.

⁸ Citons ici *in extenso* le passage (*ibid.*, II, 13-14) : *Facies non omnibus una, / Non diuersa tamen, qualem decet esse sororum* (« sans avoir toutes le même visage, elles ne sont pas non plus très différentes. Elles se ressemblent comme il sied à des sœurs. »).

métamorphose, plutôt qu'il ne prend pour sujet les métamorphoses » ; l'expression est de G. Tronchet⁹, qui analyse donc – c'est le titre de son livre – « la métamorphose à l'œuvre » dans le poème d'Ovide. Une telle étude, passionnante, ne doit pas pour autant faire oublier que la métamorphose n'est pas seulement à l'œuvre, mais aussi et surtout présente *dans* l'œuvre. La métamorphose comme principe d'écriture du poème nous renvoie à la métamorphose comme sujet du poème, et les deux se complètent, définissant une œuvre dont la forme et le sens se répondent parfaitement. Loin d'être un « accessoire » ou un « prétexte », comme l'affirment certains critiques, la métamorphose apparaît comme le véritable sujet du poème (plus que l'amour, par exemple) et les récits de métamorphoses comme des moments cruciaux où le poème tout entier vient se concentrer et se refléter et où l'écriture d'Ovide révèle ses lignes de force et ses motivations profondes. En étudiant les moyens narratifs et poétiques grâce auxquels Ovide dit cet événement toujours identique d'une façon toujours différente, on peut cerner mieux le subtil dosage d'identité et d'altérité qui fait la complexité fascinante de l'œuvre entière et le plaisir de sa lecture, et même éclairer les mécanismes qui président à la naissance de son écriture. Il ne s'agit donc pas de porter au firmament poétique ces moments pour rejeter dans l'ombre, comme de moindre valeur, le reste du poème (que ferait-on, dans ce cas, du livre XII, qui ne comporte aucun récit de métamorphose détaillé ?), mais au contraire de concentrer le regard sur la métamorphose pour mieux comprendre l'œuvre dans sa totalité. J'utiliserai les récits de métamorphoses dans cette perspective, parce qu'ils sont à la fois « autant de fragments d'un tout » et « des ensembles complets dans lesquels le créateur est totalement présent »¹⁰. Je vous proposerai donc, dans une deuxième partie, de vous pencher avec moi sur « les instants de cette transformation de *formas* en *noua corpora*, qu'Ovide a posée, dès les quatre vers d'introduction (...) comme la matière même de son livre », sur « cet instant fugace, (...) cet entre-deux où une “forme” se perd et où un “nouveau corps” apparaît »¹¹, en essayant de comprendre comment Ovide parvient à rendre chaque évocation de métamorphose différente des autres tout en laissant affleurer leur parenté profonde.

Pourquoi Ovide a-t-il ainsi placé ses évocations de la métamorphose sous le signe d'une diversité tournoyante ? La question mérite d'être posée – et je la poserai dans une troisième partie –, ne serait-ce que parce que les réponses que l'on y donne en général ne sont pas satisfaisantes. En effet, les nombreux critiques qui évoquent la *uariatio* dans les *Métamorphoses* s'en tiennent souvent à la tautologie selon laquelle Ovide a instauré une continuelle variation... pour éviter la monotonie. Bien sûr, Ovide ne voulait pas être monotone, bien sûr, il y a de la virtuosité dans sa poésie ; mais la *uariatio* relève surtout, chez lui, d'un triple jeu littéraire : elle permet au poète d'entrer en compétition avec ses prédécesseurs, dans une sorte de gageure, comme les poètes Alexandrins aimaient à le faire et comme tous les poètes latins le font, d'instaurer un jeu avec le lecteur, qu'il s'agit d'émerveiller tout en l'égarant dans le labyrinthe de l'écriture, et surtout de rivaliser avec lui-même. Elle est donc liée à la pratique à la fois formatrice et ludique, très prisée dans l'Antiquité, de l'*æmulatio*, de l'émulation poétique. Ce n'est pas tout ; au cœur de la *uariatio*, il y a avant tout la relation entre le poète et son sujet : Ovide utilise l'art de la variation comme un véritable « instrument d'investigation poétique du réel »¹² (même si ce réel est un événement fantastique et fantasmatique), qui lui permet de saisir et d'exprimer l'essence

⁹ *La Métamorphose à l'œuvre – Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain-Paris, Bibliothèque d'Études Classiques, Peeters, 1998, p. 21 (G. Tronchet reprend G. K. Galinski).

¹⁰ J. Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1989, p. XVIII-XIX.

¹¹ R. Galvagno, *Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis, 1995, p. 138.

¹² P. Laurens, *L'Abeille dans l'ambre : célébration de l'épigramme*, Les Belles Lettres, 1989, p. 88.

même de la métamorphose. Ce faisant, il définit implicitement son propre rapport à l'écriture et nous parle de sa vocation poétique.

L'écriture ovidienne de la métamorphose constitue donc un objet de recherche séduisant et utile à la compréhension de tout le poème. Mais elle représente aussi un univers complexe, difficile à saisir, devant lequel on se trouve un peu comme Pélée devant Thétis, au livre XI, tout à la fois fasciné par sa beauté et effrayé par ses incessantes transformations. Pourquoi les passages consacrés aux métamorphoses sont-ils si fuyants ? D'abord parce que la tentative même d'inscrire dans l'espace poétique l'essence, fugitive au point de paraître ineffable, de la métamorphose, ne peut faire naître que des textes fuyants, rétifs à l'analyse – « les passages les plus insaisissables du poème », selon l'expression de R. Galvagno¹³. D'autre part, dans les *Métamorphoses* comme sur la statue de Pygmalion, *ars (...) latet arte sua* (« l'art se dissimule à force d'art » ; c'est le vers 252 du livre X, qui est un véritable art poétique à lui seul) ; l'écriture ovidienne de la métamorphose est le produit d'une alchimie si savante que tous les procédés de *uariatio* utilisés se fondent dans le texte au point d'y être méconnaissables. Pour affronter cette difficulté, on peut revenir à l'épisode de Pélée et de Thétis. Le héros reçoit du dieu Protée, maître de la mer et des métamorphoses, le conseil suivant, qui lui permet de s'unir à Thétis : « tu n'as qu'à surprendre Thétis, quand tu la verras reposer endormie entre les rudes parois de son antre ; alors, sans qu'elle s'en doute, emprisonne-la dans un réseau de liens fortement attachés. Ne te laisse pas tromper par les cent figures diverses qui la déguiseront à tes yeux ; mais tiens-la serrée, quelle que soit sa forme, jusqu'à ce qu'elle ait repris sa forme primitive. »¹⁴ Nous verrons tout à l'heure que le texte d'Ovide est parsemé de métaphores de l'écriture ; il me semble qu'il y a là, pour une fois, une métaphore de la lecture applicable aux *Métamorphoses* elles-mêmes : l'heureux dénouement de l'histoire de Pélée suggère que la meilleure façon d'aborder la métamorphose ovidienne (comme l'ensemble du poème, d'ailleurs) est de se saisir du texte, malgré ses transformations, en espérant toutefois que, de toutes ses formes successives, il s'en détache finalement une, peut-être plus durable et plus authentique que les autres. C'est ce que je vais essayer de faire dans une deuxième partie.

B) Métamorphoses de la métamorphose

Si l'on parcourt le poème dans son intégralité, afin d'y découvrir tous les formes textuelles, des plus fragmentaires aux plus amples, qui s'apparentent à la notion de métamorphose, on a l'impression d'être devant cette « sphère infinie » que décrivait Pascal, « dont le centre est partout, la circonférence nulle part »¹⁵. La métamorphose, qui est par définition un vacillement des frontières, donne naissance à un ensemble textuel aux frontières fuyantes (Italo Calvino parle d'« indistinti confini », de « contours indistincts »¹⁶). D'autant plus fuyantes que, parfois, il n'y a pas de métamorphose, ce qui n'est pas la moindre des surprises réservées par le texte d'Ovide.

1) D'étonnantes absences

Quand on cherche à rendre compte de toutes les formes de présence de la métamorphose dans l'œuvre, ce qui frappe, c'est au contraire son absence, en plusieurs

¹³ *Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 140.

¹⁴ *Mét.*, XI, 251-254.

¹⁵ *Pensées* (1670), in *Œuvres complètes*, présentation et notes de L. Lafuma, Seuil, 1963 ; cette phrase est extraite de « Disproportion de l'homme » (fragment 199-72), p. 525-526. Il s'agit de « l'ample sein de la nature », par rapport auquel « tout le monde visible n'est qu'un trait imperceptible ».

¹⁶ « Gli indistinti confini » (préface à l'édition italienne des *Métamorphoses*, avec introduction et traduction de P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979).

endroits du texte où on l'attendait et où elle ne se produit pas. Si l'on observe ces « blancs » comme le lieu d'une manifestation brute, primitive de la variation, si on les voit comme des « fractures textuelles »¹⁷ où le silence serait un moyen d'expression à part entière, on parviendra peut-être mieux, par contraste, à « fixer un point, un lieu d'engendrement de l'écriture de la métamorphose »¹⁸. Le poète est, par excellence, souverain, et son projet de redessiner la carte de l'univers en disant les « formes changées en corps nouveaux » ne le contraint pas à transformer systématiquement ses personnages. Cependant, l'orientation officiellement étiologique de l'œuvre, qui se veut une explication du monde par la métamorphose, suggère au lecteur l'idée selon laquelle, derrière tout élément de la nature, se dissimule un être autrefois métamorphosé (c'est d'ailleurs ce qui justifie, selon Pythagore, le végétarisme : cf. XV, 174-175 et 459-462). Le rôle du poète, puis de son lecteur, est de répondre à l'appel de ces âmes enfermées dans les arbres, les pierres ou les animaux, et de leur redonner la vie en racontant leur histoire, c'est-à-dire leur transformation. Par ailleurs, la définition de la métamorphose donnée par Ovide dans les vers liminaires est suffisamment générale pour que l'horizon d'attente créé par elle chez le lecteur soit le plus large possible, et la composition des *Métamorphoses* en une concaténation de cycles narratifs centrés, en général, sur un personnage appelé à changer d'apparence implique que l'absence de ce changement constitue, dans le déroulement de la narration, une surprise. Autrement dit, le lecteur a parfois l'intuition qu'il manque une métamorphose, que ce manque représente une énigme et que la résolution de cette énigme a quelque chose à voir avec les motivations profondes de l'écriture ovidienne.

Or, les absences de la métamorphose sont nombreuses¹⁹. La « densité » en métamorphoses varie beaucoup d'un livre à l'autre, ce qui contribue à donner au texte sa respiration interne. En particulier, on remarque le contraste entre le livre X, très « dense » en métamorphoses, et le livre XII, réécriture irrévérencieuse de l'épopée homérique dans laquelle le motif n'apparaît que très peu, et jamais sous la forme d'un récit détaillé. Des centaines de vers se déroulent parfois sans métamorphose. Cette absence est souvent justifiée par le contenu du passage : par exemple, elle paraît naturelle dans le récit du combat entre les Lapithes et les Centaures, au livre XII (où la seule transformation, celle de Cénée, est traitée de façon elliptique) ou dans le « jugement des armes », aux livres XII et XIII (la métamorphose du sang d'Ajex n'occupant qu'une fraction très réduite du texte). Mais il arrive qu'elle trompe au contraire une attente. Plusieurs personnages des *Métamorphoses*, placés au centre de longs cycles narratifs, ne se métamorphosent pas, et en particulier Orphée, qui, au début du livre XI, meurt assassiné par les Ménades. La métamorphose est présente métaphoriquement, à travers le pouvoir métamorphosant du chant d'Orphée : la nature, profondément transformée par ce chant (je pense notamment aux arbres, au livre X), s'affligera tout entière de sa mort au livre XI. Mais justement, dès que le chant devient inaudible, toutes les métamorphoses prennent fin et la mort est possible ; citons les vers 15 à 19 du livre XI : « La mélodie émousserait tous leurs traits, mais leurs clameurs retentissantes, la flûte du Bérécynthe au pavillon recourbé, les tambourins, les claquements des mains, les hurlements des bacchantes ont couvert le son de la cithare ; à la fin, n'entendant plus le poète, les pierres se sont teintées de son sang. » La mort d'Orphée fait penser à celle de ces héros

¹⁷ R. Galvagno, *Le Fantasma et la Métamorphose chez Ovide*, thèse, Paris VII, 1989, p. 336.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47. On peut rattacher à cette idée la réflexion suivante de P. Maréchaux, qui voit dans les « vides » du récit ovidien le point central et passionnant de son mystère : « Munir un récit de grands vides incombés, de restrictions, de suspense, de réticences, et surtout placer le centre du récit dans ces espaces vides, telle est la vocation de la poésie à l'énigme. » (*Énigmes romaines*, Le Promeneur, Gallimard, 2000, p. 121).

¹⁹ Cf. J.-M. Croisille, « Remarques sur l'épisode troyen dans les *Métamorphoses* d'Ovide (XII-XIII, 1-622) », in *Journées ovidiennes de Parménie*, Actes du colloque sur Ovide, éd. par J.-M. Frécaut et D. Porte, Bruxelles, collection « Latomus », n° 189, 1985, p. 57-81, p. 60.

pourtant invulnérables, Cygnus et Cénée, que leurs ennemis réussissent à tuer par asphyxie à force d'acharnement, au livre XII²⁰. Cette mort sans métamorphose est d'autant plus frappante qu'elle intervient après un long cycle dans lequel la métamorphose est omniprésente (notamment avec les légendes de Cyparissus, d'Hyacinthe, de Pygmalion, de Myrrha, d'Atalante et Hippomène et d'Adonis²¹) et qu'elle est prolongée, entre autres, par deux métamorphoses (qui font office de châtement), celle du serpent qui a tué Eurydice en pierre et celle des Ménades, meurtrières d'Orphée, en arbres.

Ce qui m'amène à constater que quand la métamorphose attendue ne se produit pas, le poète dispose toujours des substituts dans le texte. Parmi ces substituts, le plus facile à identifier est la métamorphose elle-même : ces épisodes, ces cycles mettent en scène, parfois de façon pléthorique, la transformation des personnages secondaires, sur lesquels la métamorphose semble avoir été en quelque sorte transférée²². C'est d'ailleurs un élément non négligeable du « plaisir du texte » que de chercher la métamorphose « cachée » dans l'histoire, en sachant que si elle ne se trouve pas là où on l'attend, elle réapparaît inévitablement ailleurs, et jamais très loin. Il existe toujours entre le récit absent et son ou ses substituts un enchaînement thématique et narratif serré. Le cycle d'Orphée est à cet égard exemplaire, puisqu'il est entièrement jalonné de récits de métamorphoses racontés par Orphée lui-même. Il est plus troublant de s'apercevoir que, pour remplir les espaces qu'il laisse vides de métamorphose, le texte ovidien produit une multiplicité de substituts métaphoriques destinés à nourrir l'imagination du lecteur. Ainsi, le personnage qui ne devient pas un autre être meurt presque toujours. La mort est, en soi, sœur de la métamorphose, qui est souvent décrite par Ovide comme une forme de mort à soi-même, ou plutôt comme un état intermédiaire entre vie et mort (pensons notamment à la prière de Myrrha au vers 487 du livre X : « faites de moi un autre être, à qui soient interdites et la vie et la mort. »). En particulier, certaines formes de mort violente, qui font subir au corps une transformation importante, sont décrites par Ovide comme des métamorphoses : c'est le cas de l'embrasement (pour Phaéthon au livre II ou Icare et Méléagre au livre VIII), mais aussi du démembrement, d'Orphée par exemple (mais l'éparpillement physique des membres d'Orphée est en quelque sorte annulé par le fait que son ombre arrive intacte aux Enfers).

Certains phénomènes physiques, altérant le corps sans forcément provoquer la mort, jouent aussi le rôle de substituts de la métamorphose : par exemple la cécité de Tirésias au livre III, la faim d'Érysichthon au livre VIII, le plaisir sexuel de Byblis au livre IX ou encore la soif de Midas au livre XI. Plus surprenant, certaines transformations intérieures de l'être (passion amoureuse, folie) peuvent également avoir cette fonction, ainsi que certains états modifiés de la conscience : c'est le cas de l'hallucination ou du rêve, celui d'Éaque qui, au livre VII, lui fait voir la métamorphose des fourmis en hommes ou, au livre XI, celui d'Alcyone qui, grâce à l'intervention de Morphée, voit Céyx mort. Soulignons d'ailleurs que Morphée, dont le nom même évoque le monde des formes (*morphê* a pour équivalent latin *forma*) et qui sait prendre toutes les apparences humaines, est l'image même de la métamorphose et peut-être même du poème ovidien.

Tous ces événements du corps ou de l'âme qui se substituent à la métamorphose absente sont des motifs thématiques, c'est-à-dire des infléchissements de l'histoire des personnages. Certains éléments, dotés de la même fonction, se situent au confluent du thématique et du textuel. C'est le cas du motif de l'écriture, qui vient parfois, lui aussi,

²⁰ *Mét.*, XII, 71-145 et 459-535.

²¹ *Ibid.*, X, 136-142, 206-216, 280-294, 488-502, 698-704 et 731-739 pour les récits de métamorphoses.

²² B. Otis résume ainsi cette idée : « though he often introduced tales that were not true metamorphoses (...) he usually followed them by, or incorporated in them, incidental metamorphoses. » (*Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, The University Press, 1966, p. 81).

remplacer la récit de la métamorphose : message tracé dans la poussière par Io devenue vache au livre I, tissu sur lequel Philomèle, la langue tranchée, brode son histoire au livre VI, épitaphe de Phaéthon au livre II ou de Méléagre au livre VIII, toponyme dans l'histoire d'Icare au livre VIII également. Dans le même ordre d'idée, mais sous forme orale et non écrite, le chant d'Orphée, aux livres X et XI, peut être considéré comme un substitut de la métamorphose que son corps ne subira pas. En effet, non seulement ce chant, comme le poème d'Ovide lui-même, raconte les « formes changées en corps nouveaux », mais il est à son tour doté d'un pouvoir métamorphosant, et surtout, seul moyen d'accomplir un deuil insoutenable, il émane de la même source que celle d'où s'écrit habituellement la métamorphose : un état-limite de l'être.

Parfois, c'est même une figure de style qui recrée, par une sorte d'illusionnisme poétique, la métamorphose absente ; ainsi, au livre II, la métamorphose qui n'est pas accordée à Phaéthon est « remplacée » par une comparaison de son corps, chutant en flammes dans les airs, avec une comète²³.

Que nous apprennent ces passages, qui sont les plus insaisissables de tous ? Avant tout, si l'attention du lecteur est aussi spontanément attirée (et déconcertée) par ces métamorphoses absentes et par leurs substituts, c'est que l'horizon d'attente créé par Ovide dès les premiers mots de son œuvre repose tout entier sur le motif de la métamorphose. Ces moments de flottement où l'on cherche la transformation et où l'on en découvre les substituts, en général d'ailleurs combinés les uns aux autres, confirment la fonction matricielle de la métamorphose. Celle-ci, alors qu'on la croyait absente, se trouve alors, au contraire, démultipliée et semble investir, jusque dans ses moindres fissures, jusque dans ses silences, la totalité de l'espace textuel²⁴. Ces moments sont parmi les plus captivants du poème parce qu'ils deviennent, par le biais du jeu qui s'instaure entre le poète et son lecteur, des moments de réflexivité poétique : imposant la métamorphose comme le véritable et omniprésent sujet du poème, ils mettent en œuvre un jeu de l'absence et de la présence qui est justement propre à la métamorphose. Et le texte, avec ses « blancs » que nous avons à remplir, se présente comme une œuvre par essence inachevée, ouverte, dont l'élaboration se nourrit de notre regard, de nos pensées, de nos fantasmes.

2) Deux formes extrêmes

La métamorphose, quand elle est bien présente – ce qui est tout de même le cas le plus fréquent ! – se manifeste en « des récits, plus ou moins longs, de l'allusion en trois lignes au petit roman »²⁵. Deux formes extrêmes se détachent : il faut souvent à Ovide des dizaines, voire des centaines de vers pour décrire les grands bouleversements du monde, mais la métamorphose peut aussi apparaître de façon fugace, parfois au détour d'un seul mot. Or, ces deux formes opposées donnent de précieuses indications sur l'écriture ovidienne de la métamorphose.

Dans certains passages, la métamorphose se manifeste de la manière la plus vaste qui soit, à la fois sur le plan thématique (puisque c'est l'univers entier qui se transforme) et sur le plan formel (puisque ce sont souvent des récits très longs) : mythe des origines, succession des quatre âges ou régénérescence de l'univers après le Déluge au livre I, embrasement du monde par le char du Soleil au livre II ou encore bouleversements suscités par les

²³ *Mét.*, II, 319-322.

²⁴ Comme l'écrit P. Maréchaux (*Premières Leçons sur les Métamorphoses d'Ovide*, P.U.F., 1999, p. 41-42) : « La mutation ovidienne n'est pas là où on l'imagine le plus aisément. Entendons qu'elle ne réside pas seulement dans la transformation apparente du corps. En fait, la métamorphose est partout : dans l'âme décentrée des protagonistes, dans le texte dont les structures s'inversent et enfin dans notre propre herméneutique. »

²⁵ B. Blanc, *Les Métamorphoses d'Ovide : un vivier de légendes et de mythes*, L'Harmattan, 1995, p. 67.

magiciennes Médée et Circé aux livres VII et XIV. Orphée a d'ailleurs quelque chose à voir avec Médée et Circé, puisque lui aussi sait produire un *carmen*, à la fois chant et enchantement, qui se nourrit de métamorphoses pour métamorphoser à son tour, telle une formule magique, le monde. D'ailleurs, bien que ce soit Pythagore, dans son long discours du livre XV, qui énonce le principe de la métamorphose universelle, et bien qu'on ait souvent souligné l'influence du pythagorisme dans les *Métamorphoses*, le véritable déchiffreur des mystères du monde, pour Ovide, ne me semble pas être Pythagore, mais Orphée. J'y reviendrai.

Quoi qu'il en soit, les récits des grands bouleversements de l'univers offrent une image originale de la métamorphose, comme principe vital du monde entier, mais ils en disent à la fois trop et trop peu sur elle, car, se situant au niveau cosmique, ils laissent de côté le déchirement physique et moral des êtres. Ce déchirement s'exprime, au contraire, d'une manière très concentrée dans les formes les plus elliptiques d'évocation de la métamorphose. Le poème est jalonné de ces fragments qui mentionnent une métamorphose sans la raconter et dont la forme brève n'obéit pas à un caprice, mais à une exigence poétique. C'est en particulier le cas du livre XII, où nous entrevoyons la métamorphose du serpent en pierre, d'Iphigénie en biche (mais il s'agit plutôt d'une substitution), de Cygnus en cygne, de Cénée en femme, puis en flamant et celles, multiples, de Périclémène. Loin d'être sans importance ni qualité littéraire, ces passages obéissent à une véritable esthétique du fragment et sont souvent d'une grande densité. Ils ont toujours un sens et une fonction dans le déroulement du poème, qu'ils y figurent d'une façon marginale, servant alors souvent d'avertissement ou d'exemple, ou qu'ils s'intègrent directement dans la trame narrative. Les apparitions les plus fugaces de la métamorphose dans les *Métamorphoses* sont loin d'être gratuites : elles représentent une forme quintessenciée de l'écriture qui désigne le lien étroit entre la métamorphose et le projet d'Ovide dans son ensemble. Dans le même temps, elles définissent les forces physiques et psychiques à l'œuvre dans ce que R. Galvagno appelle le « sacrifice du corps » et, mises bout à bout, nous livrent, comme les pièces d'un puzzle, tous les outils poétiques employés par Ovide pour dire ce sacrifice.

Cette fonction n'est que plus claire dans les passages où la brièveté constitue, pour le lecteur, une surprise. Il y a en général, comme l'écrit R. Galvagno, « disproportion (...) entre le récit des événements annonciateurs du 'prodige' et celui, fort bref, du passage à un 'corps nouveau' »²⁶ ; mais cette disproportion a un impact beaucoup plus fort quand une métamorphose fait l'objet d'une simple allusion alors qu'elle concerne le personnage principal d'un épisode et qu'elle joue un rôle déterminant dans la narration. Là encore, un léger flottement se crée chez le lecteur et, là encore, la matière poétique produit des substituts qui « réparent » le manque inscrit au cœur du texte tout en le soulignant. L'histoire de Cygnus, l'ennemi invulnérable d'Achille, au livre XII, met en œuvre une forme particulièrement subtile de surprise et de substitution. Achille, qui a réussi à vaincre Cygnus à force d'acharnement, est privé *in extremis* de sa victoire par la métamorphose du jeune homme en cygne ; or, de la même façon, le lecteur, parvenu au terme d'un récit détaillé et haletant, est finalement frustré, le cycle se terminant de façon abrupte par deux vers qui escamotent le processus de la transformation : « Il ne voit plus que les armes qu'il a laissées ; le dieu des mers a fait de son corps cet oiseau au blanc plumage dont naguère il portait le nom » (XII, 144-145). La description du combat, qui montre Cygnus perdant peu à peu son invulnérabilité, peut être considérée comme le récit d'une métamorphose ; mais surtout, ce Cygnus qui devient cygne n'est pas le premier, et si le récit de la métamorphose n'advient pas ici, c'est qu'il est livré au lecteur en trois fois, d'abord de façon détaillée (c'est la

²⁶ *Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 137-138.

transformation de Cygnus, l'ami de Phaéthon, au livre II²⁷), puis sous la forme de deux fragments dont l'un (celui qui concerne Cygnus, fils d'Hyrié, au livre VII²⁸) constitue un élément marginal de la narration, alors qu'on est surpris par le second (celui du livre XII), conclusion laconique d'une histoire longuement développée.

Cette exploration des frontières de la métamorphose ovidienne montre la complexité de ce motif à la fois brillant et mystérieux qui, telle l'image du tapis dans la nouvelle d'H. James, parcourt la trame narrative. Mais elle incite aussi le regard à se concentrer plus particulièrement sur les passages – que l'on peut nommer « récits de métamorphoses » – où la transformation est traitée d'une manière détaillée. Ces récits méritent qu'on leur consacre une étude individuelle, même brève²⁹, à la fois pour dégager leur beauté propre, la manière spécifique dont ils mettent en œuvre ce que G. Bachelard appelle « la *dynamique* de la transformation »³⁰, les mécanismes temporels et psychologiques complexes qui y sont à l'œuvre, et pour donner un aperçu de l'art ovidien de la variation³¹. C'est ce que je me propose de faire à présent ; ce sera aussi l'occasion de souligner la difficulté du travail du traducteur, qui conduit la plupart du temps à une perte d'expressivité et de musicalité, deux qualités que la langue latine et, en particulier, la langue poétique d'Ovide possèdent au plus haut point.

3) Fragments d'une cartographie imaginaire : les récits de métamorphoses

Ces récits sont difficiles à délimiter, car ils se caractérisent, plus que toutes les autres zones du texte ovidien, par leurs « indistinti confini »³², c'est-à-dire par le flou des frontières. J'en ai sélectionné onze qui, tous, se trouvent dans les livres X et XI.

a) Cyparissus (X, 136-142) ou le sacrifice de l'enfance

(136) <i>Iamque, per immensos egesto sanguine fletus,</i> <i>In uiridem uerti coeperunt membra colorem</i> <i>Et modo qui niuea pendebant fronte capilli</i> <i>Horrida caesaries fieri sumptoque rigore</i> (140) <i>Sidereum gracili spectare cacumine caelum.</i> <i>Ingemuit tristisque deus : « Lugebere nobis</i> (142) <i>Lugebisque alios aderisque dolentibus » inquit.</i>	Déjà tout son sang s'est épuisé en torrents de pleurs ; une couleur verte se répand sur ses membres ; ses cheveux, qui tout à l'heure retombaient sur son front de neige, se dressent, se raidissent et forment une pointe grêle qui regarde le ciel étoilé. Le dieu gémit et dit avec tristesse : « Moi, je te pleurerai toujours ; toi, tu pleureras les autres et tu t'associeras à leurs douleurs. »
---	---

Cyparissus, transformé en cyprès par un chagrin violent comme peuvent l'être ceux des enfants, est placé pour l'éternité, par sa métamorphose, sur le seuil entre l'adolescence et l'âge d'homme, au terme d'un récit concis et tragique. La métamorphose de Cyparissus

²⁷ *Mét.*, II, 373-380.

²⁸ La métamorphose est évoquée dans les vers 372, avec l'ellipse *subitus* (...) *olor* (« sa subite métamorphose en cygne »), et 379 (*Factus olor niueis pendebat in aere pennis* : « il était devenu un cygne, et, soutenu par des ailes de neige, il se balançait dans les airs. »), ainsi qu'au vers 380, dans l'infinitif *seruari* (« il vivait toujours »).

²⁹ C'est le travail que j'ai entrepris dans ma thèse « La métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide : étude sur l'art de la variation », dirigée par P. Laurens et soutenue en décembre 2003 à l'Université Paris IV – Sorbonne (à paraître, sous une forme remaniée, aux éditions Peeters).

³⁰ *L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, p. 64.

³¹ Je rejoins ici cette réflexion de S. Viarre : « il est tout à fait nécessaire d'entreprendre des analyses minutieuses dont la diversité mettra en relief la complexité viscérale de chaque épisode du poème sans pour autant le séparer de l'ensemble, et bien au contraire en faisant mieux apparaître des liens discrets mais fondamentaux » (*Ovide, Essai de lecture poétique*, Les Belles Lettres, 1976, p. 90).

³² Cf. I. Calvino, « Gli indistinti confini », *loc. cit.*

résulte, comme celle de Dryope, d'une blessure infligée involontairement à un autre être ; mais, alors que Dryope, touchée par la contagion vengeresse de la métamorphose, devient un lotus sous l'effet d'une sorte de loi du talion mythologique, ce qui transforme Cyparissus en cyprès n'est rien d'autre que sa propre souffrance, même si le cerf qu'il chérissait, et qu'il tue, était consacré aux nymphes³³. Par cette détermination interne de la métamorphose, Cyparissus est proche de tous les personnages dont la transformation matérialise de façon paroxystique une douleur indépassable. Ses larmes (*per immensos egesto sanguine fletus*), qu'elles soient « un flot de larmes de sang », comme l'écrit D. Robert, ou « un torrent de pleurs » par lequel « tout son sang s'est épuisé », selon la traduction de G. Lafaye, font de lui un parent de Cyané³⁴ : celle-ci, portant en elle un *inconsolabile uulnus*³⁵ d'où ne s'écoule pas du sang, mais des larmes, disparaît dans ces larmes (*lacrimisque absumitur omnis ; in illas / Extenuatur aquas*³⁶) et l'on voit l'eau remplacer le sang dans ses veines (*pro uiuo uitiatas sanguine uenas / Lympha subit*³⁷). Pourtant, la métamorphose de Cyparissus n'est pas une fluidification, et l'épuisement du sang par les larmes ne conduit pas ici à une possession de l'être par l'élément liquide, mais au contraire à un assèchement (*egesto*). Cyparissus semble alors plus proche, dans la puissance métamorphosante de sa douleur, de Myrrha³⁸, mais une différence radicale sépare ces deux légendes du livre X, toutes deux chantées par Orphée : la métamorphose de Myrrha représente avant tout, comme elle l'espère, une interruption de sa souffrance (*amisit ueteres cum corpore sensus*³⁹), même si celle-ci est symboliquement pérennisée par l'image à la fois érotique et tragique de l'arbre versant des larmes de myrrhe ; au contraire, dans sa prière, Cyparissus demande explicitement aux dieux de rendre sa douleur éternelle (*ut tempore lugeat omni*⁴⁰). La réponse favorable des dieux se manifeste dans le tarissement du sang par les larmes, qui permet le remplacement de ces marques humaines de la souffrance par des marques éternelles. La métamorphose de Cyparissus se rapproche alors de celle de Marsyas⁴¹, elle aussi fondée sur une mystérieuse alchimie du sang et des larmes, et de celle d'Éson⁴², dont Médée laisse le corps se vider de son sang avant de le remplir de sucS rajeunissants⁴³.

La transformation en cyprès, arbre des morts, est donc l'exaucement littéral de la prière de Cyparissus, comme le montre la correspondance entre *ut tempore lugeat omni*⁴⁴ et la déclaration finale d'Apollon : « *Lugebere nobis / Lugebisque alios aderisque dolentibus* »⁴⁵. Dans cette déclaration, le parallèle entre la forme passive et la forme active du verbe souligne le fait que la métamorphose de Cyparissus, si elle lui donne le droit de porter un deuil éternel, endeuille aussi Apollon (*Lugebere nobis*), et qu'elle constitue donc, comme celle de Dryope, une forme de mort, ou plutôt, comme celle de Myrrha, un état intermédiaire entre la vie et la

³³ *Mét.*, X, 109 : *sacer nymphis Carthaea tenentibus arua / Ingens ceruus erat* (« Il y avait dans les camps de Carthée un grand cerf, consacré aux nymphes du pays »).

³⁴ *Ibid.*, V, 425-437.

³⁵ « Une blessure inguérissable » (*ibid.*, V, 426).

³⁶ « Elle se fond toute en larmes » ; « elle se résout dans les eaux » (*ibid.*, V, 427 et 428-429).

³⁷ « Au lieu d'un sang vivant, il coule de l'eau dans ses veines décomposées » (*ibid.*, V, 436-437).

³⁸ *Ibid.*, X, 488-502.

³⁹ « [Quoiqu']elle a[it] perdu avec son corps tout sentiment » (*ibid.*, X, 499).

⁴⁰ « De verser des larmes éternelles. » (*ibid.*, X, 135).

⁴¹ *Ibid.*, VI, 387-400.

⁴² *Ibid.*, VII, 287-293.

⁴³ *Ibid.*, VII, 286-287 : *ueteremque exire cruorem / Passa, replet sucis* (« [elle] laisse écouler son vieux sang et le remplace par des sucS qu'elle a préparés »).

⁴⁴ « De verser des larmes éternelles. » (*ibid.*, X, 135).

⁴⁵ « Moi, je te pleurerai toujours ; toi, tu pleureras les autres et tu t'associeras à leurs douleurs. » (*ibid.*, X, 141-142). D'ailleurs, la prière de Cyparissus et l'intervention d'Apollon sont toutes deux précédées de gémissements : *Gemit* (*ibid.*, X, 134), *Ingemuit* (*ibid.*, X, 141).

mort – puisque Cyparissus sera pleuré comme un mort *et* pleurera comme un vivant, ce qui le fait alors ressembler aux Héliades, pleurées par leur mère et pleurant leur frère. Les quatre vers qui évoquent le processus de la métamorphose comportent cette double polarisation. Ici, pas d'étreinte progressive du corps par l'écorce, d'ailleurs absente du récit, mais un changement global de couleur (*In uiridem uerti coeperunt membra colorem*) ; pas de prolongement métaphorique des différentes parties du corps en différentes parties de l'arbre, celles-ci n'étant pas nommées, mais un allongement métonymique des cheveux en un *gracili* (...) *cacumine*. Ce corps vidé de son sang (*egesto sanguine*), dont les membres commencent (*coeperunt*) à prendre une teinte verdâtre (*uiridem... colorem*), dont les cheveux se hérissent (*Horrida caesaries*), ce corps raidi (*sumptoque rigore*) ressemble à un cadavre. Mais la couleur verte (*uiridem... colorem*), toujours associée dans les *Métamorphoses* à une expansion de la vie et, souvent, de la virilité⁴⁶, le dynamisme vertical qui caractérise, par une image non dénuée d'érotisme (*pendebant, sumptoque rigore, spectare... caelum*), l'élévation des cheveux en une cime, enfin l'euphorie apaisée de la contemplation du ciel étoilé (*Sidereum gracili spectare cacumine caelum*) suggèrent la possibilité que cette scène de mort comporte aussi une métaphore sexuelle. La métamorphose représenterait alors l'acquiescement ultime (ce serait une autre interprétation de *munus... supremum*⁴⁷) du jeune garçon au désir du dieu et l'assouvissement unique de ce désir, en une célébration de la virilité qui, l'espace d'un instant, effacerait dans son ascension triomphante l'horreur de la mort, avant que, redevenu *tristis*, le dieu n'assiste, impuissant, à la séparation définitive des corps.

Se métamorphoser, c'est à la fois mourir à soi-même et connaître un redoublement de vie, comme dans l'acte sexuel, rendu possible ici par le sacrifice du cerf, qui symbolise l'adieu à l'enfance, avec ce que cet adieu peut avoir d'exaltant et de déchirant. Trouvant ici l'une de leurs plus belles figurations, la métamorphose et l'union charnelle apparaissent ici comme la métaphore l'une de l'autre, tant il est vrai que rien ne place mieux qu'elles l'être sur le seuil entre la vie et la mort – rien, sinon l'écriture.

b) « L'inscription florale »⁴⁸ : Hyacinthe (X, 206-216) et Ajax (XIII, 394-398)

(206) « <i>Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros.</i> <i>Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros</i> <i>Addat in hunc florem folioque legatur eodem. »</i> <i>Talia dum uero memorantur Apollinis ore,</i> (210) <i>Ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas,</i> <i>Desinit esse cruor Tyrioque nitentior ostro</i> <i>Flos oritur formamque capit quam lilia, si non</i> <i>Purpureus color his, argenteus esset in illis.</i> <i>Non satis hoc Phoebus est (is enim fuit auctor honoris) ;</i> (215) <i>Ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI</i> (216) <i>Flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.</i>	« ... fleur nouvelle, tu rappelleras mes gémissements par un mot que tu porteras écrit sur toi. Un temps viendra où un vaillant héros prendra, lui aussi, la forme de cette fleur et où son nom se lira sur les mêmes pétales. » Tandis que ces mots s'exhalent de la bouche véridique d'Apollon, voilà que le sang, qui, en se répandant sur la terre, avait coloré l'herbe, cesse d'être du sang ; plus brillante que la pourpre de Tyr, une fleur apparaît, qui ressemblerait au lis, si elle n'était pas vermeille et le lis, argenté. Ce n'est point assez pour Phébus (car c'est de lui que venait cet hommage) ; il rappelle lui-même ses gémissements par un mot qui se lit sur les pétales ; la fleur porte l'inscription AI AI, lettres funèbres tracées par le dieu.
---	--

⁴⁶ Je pense notamment aux images végétales qui jalonnent la transformation d'Acis (*ibid.*, XIII, 885-897) et à la métamorphose, augmentative par excellence, de Glaucus, qui se retrouve portant une *uiridem ferrugine barbam* (« cette barbe, à la couleur vert-de-gris », *ibid.*, XIII, 960).

⁴⁷ « Une faveur suprême » (*ibid.*, X, 134).

⁴⁸ L'expression est de R. Galvagno (*Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 93).

(394) ... <i>rubefactaque sanguine tellus</i>	... la terre, rougie par le sang ⁴⁹ , fit éclore
(395) <i>Purpureum uiridi genuit de caespite florem,</i> <i>Qui prius Oebalio fuerat de uulnere natus.</i> <i>Littera communis mediis pueroque uiroque</i>	au milieu du vert gazon cette fleur de pourpre qui avait dû autrefois sa naissance à une blessure de l'enfant de l'Ébalie. Des lettres communes à l'enfant et au guerrier sont inscrites au milieu de ses pétales, rappelant le nom de l'un et la plainte de l'autre.
(398) <i>Inscripta est foliis, haec nominis, illa querellae.</i>	

Hyacinthe, le jeune homme aimé et accidentellement tué par Apollon, et Ajax, le héros ombrageux et mélancolique de la guerre de Troie, n'ont pas grand-chose en commun, si ce n'est que de leur sang naît, dans les *Métamorphoses*, une même fleur, portant une énigmatique inscription. Or, contrairement aux deux passages du poème où des dents de dragon semées en terre donnent naissance à des hommes, les légendes d'Hyacinthe et d'Ajax sont explicitement associées. Mais, si la métamorphose du sang d'Hyacinthe s'ouvre sur la déclaration d'Apollon, qui établit l'identité des deux destinées, les trois vers par lesquels le poète réaffirme cette analogie dans l'épisode d'Ajax ont au contraire un statut conclusif. Une boucle narrative s'étant ainsi ouverte et refermée, les deux extraits semblent ne former qu'un seul texte, coupé en deux parties comme un *sumbolon* qu'il appartient au lecteur de reconstituer. Mais quel est le sens de cet ensemble ?

Les deux récits ont, en réalité, un statut très différent : les paroles prononcées par Apollon annoncent la métamorphose du sang d'Ajax et l'inscription de son nom sur la fleur comme un événement chronologiquement et symboliquement secondaire, qui viendra se surajouter (*se... / Addat*), en une sorte de *coda*, au destin d'Hyacinthe. Et effectivement, celui-ci donne lieu à un récit détaillé dont les cinq vers consacrés à la seconde naissance de la fleur paraissent être un résumé elliptique. Ces deux légendes fondées sur la mort tragique, l'éclosion d'une fleur de sang et le motif scriptural ont en commun, outre le mot *littera*, des entrelacements verbaux qui se répondent en chiasme (*Flos... / Purpureus* et *Purpureum... florem, foliis inscribit* et *Inscripta est foliis*). Leur gémellité est soulignée de façon explicite, dans le premier texte, par *se... / Addat* et *eodem*, et, dans le second, par *Qui prius fuerat de uulnere natus*, l'adjectif *communis* et le chiasme *pueroque uiroque / haec nominis, illa querellae*. Mais ce chiasme, qui figure en miniature la structure circulaire dessinée dans le poème par les deux récits, établit en même temps entre eux une différence de signification symbolique qui montre qu'ils ne constituent pas la version courte et la version longue d'une même légende, mais deux textes uniques, l'un racontant l'accomplissement d'un deuil par l'écriture de la *querella*, l'autre l'émergence d'une identité grâce à l'inscription du *nomen*⁵⁰.

Une fois cette distinction établie, la fin de la légende d'Hyacinthe apparaît comme une scène de *luctus* dotée d'une très forte unité. De même que la transformation en cyprès constituait, pour Cyparissus⁵¹, une manière de pleurer éternellement le cerf, objet de sa tendresse, l'éclosion de la fleur née du sang d'Hyacinthe permet à Apollon – qui est dans les deux cas l'*auctor honoris* – de pérenniser une perte d'autant plus douloureuse qu'il l'a lui-même provoquée, comme Cyparissus, en tuant accidentellement celui qu'il aimait. Renaissance symbolique de l'être perdu et inscription éternelle de la perte, la métamorphose retrouve ici le caractère oxymorique qu'elle a presque toujours dans les *Métamorphoses*, mais d'une manière rendue ici plus emblématique qu'ailleurs par la présence du motif scriptural,

⁴⁹ Ayant procédé à une coupe, j'ai légèrement modifié la traduction de ce vers.

⁵⁰ C'est ce que R. Galvagno appelle « l'écriture de la plainte » (*Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 93) et « l'écriture du nom » (*ibid.*, p. 95).

⁵¹ *Mét.*, X, 136-142.

sur lequel, avec une implacable symétrie, le récit s'ouvre et se referme, de *Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros* à *Ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI / Flos habet inscriptum*. Le participe *inscriptum*, qui se surajoute à une disposition chiasmatique affectant presque tous les mots, confirme l'identification entre la fleur, l'inscription et la plainte ; apposé sur le texte comme un sceau sur une lettre, il ne le clôt pourtant pas, et l'expression *funestaque littera ducta est* associe la mort (*funesta*) et l'écrit (*littera*) dans la polysémie d'un verbe qui désigne aussi bien la conduite d'un enterrement (*funus ducere*) que le mouvement de l'écriture (*litteram ducere*). Cette *funesta (...) littera*, placée comme une inscription funéraire sur le tombeau d'Hyacinthe, s'associe à *inscriptum* pour affirmer, en une étonnante mise en abyme, la toute-puissance de l'écrit. Celui-ci pleure éternellement les morts, mais sait aussi les faire renaître : l'apparition de la fleur, de la terre fécondée par le sang d'Hyacinthe (*fusus humo signauerat herbas*), donne lieu à une véritable célébration de la vie : explosion de couleurs (*Tyrioque nitentior ostro, Purpureus color, argenteus*), la scène de la métamorphose représente l'annulation magique de la mort (*cruor... / Desinit esse cruor*) et la résurrection métaphorique d'Hyacinthe (*oritur*). Elle constitue aussi un hymne à l'écriture qui, par sa mystérieuse alchimie, rassemble ce qui est diffus (*fusus*) et lui permet de prendre forme (*formam... capit*), marquant de son empreinte (*signauerat*) le monde qu'elle transfigure.

Contrairement à Hyacinthe, Ajax apparaît dans les *Métamorphoses* comme un mal-aimé dont le discours, « placé sous le signe de la croyance dans les actions plutôt que dans la parole », est éclipsé sans peine par celui d'Ulysse, « sous le signe opposé d'un privilège donné d'abord à la *facundia*, à la toute-puissance de la parole. »⁵² L'échec d'Ajax dans le « jugement des armes » signifie, pour lui qui s'identifiait à Achille au point d'engager toute sa personne dans le combat, la négation même de ce qui le constitue, et son suicide, « sacrifice du corps » au sens le plus immédiat de l'expression, ne fait alors que pousser à l'extrême un processus déjà accompli intérieurement : « la perte de soi-même en tant que reflet glorieux d'une idéalité »⁵³. Le poète semble alors offrir à Ajax, avec la métamorphose de son sang en fleur (*rubefactaque sanguine tellus / Purpureum uiridi genuit de caespite florem*), une compensation métaphorique, qui transforme le « mirage paternel idéal »⁵⁴ en une paternité symbolique (*genuit*) et lui accorde, lui dont l'identité s'était annulée dans celles d'Achille puis d'Ulysse, la reconnaissance de son nom (*littera... / Inscripta est foliis...nominis*). Mais cette reconnaissance est bien imparfaite, car, contrairement aux nombreux personnages auxquels il est donné d'entrer ou de rentrer, grâce à leur métamorphose, en pleine possession de leur nom, Ajax n'a droit qu'à la première moitié du sien, certes redoublée (*AI AI*), mais uniquement pour qu'elle s'identifie à la plainte suscitée par la mort d'un autre. Cette plainte, dont le souvenir semble finalement primer sur le nom du héros (*haec nominis, illa querellae*), est pour Ovide une manière particulièrement subtile de figurer poétiquement l'indifférence générale dans laquelle se déroule la mort d'Ajax, que personne ne pleure. Personne, sinon le poète lui-même, qui lui accorde de partager, sur un coin de pétale, l'inscription funéraire d'un autre, et de reconnaître, dans la plainte destinée à cet autre, l'ébauche de son nom. Cette fleur, quelle qu'elle soit, est avant tout une image de l'écriture, dans sa fonction réparatrice, mais aussi dans sa cruauté, puisqu'elle fixe pour l'éternité les échecs et les souffrances des êtres.

c) La statue de Pygmalion (X, 280-294) ou « l'élasticité de la vie »⁵⁵

(280) <i>Vt rediit, simulacra suae petit ille puellae</i>	De retour chez lui, l'artiste va vers la statue
---	---

⁵² P. Maréchaux, *Premières Leçons sur les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 97.

⁵³ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁵ T. Hughes, *Contes d'Ovide*, Phébus, 2002, p. 157.

<i>Incumbensque toro dedit oscula ; uisa tepere est.</i> <i>Admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat ;</i> <i>Temptatum mollescit ebur positoque rigore</i> <i>Subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole</i> (285) <i>Cera remollescit tractataque pollice multas</i> <i>Flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.</i> <i>Dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur,</i> <i>Rursus amans rursusque manu sua uota retractat ;</i> <i>Corpus erat ; saliunt temptatae pollice uenae.</i> (290) <i>Tum uero Paphius plenissima concipit heros</i> <i>Verba quibus Veneri grates agat ; oraque tandem</i> <i>Ore suo non falsa premit ; dataque oscula uirgo</i> <i>Sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen</i> (294) <i>Attollens pariter cum caelo uidit amantem.</i>	de la jeune fille ; penché sur le lit il lui donne un baiser ; il croit sentir que ce corps est tiède. De nouveau il en approche sa bouche, tandis que ses mains tâtent la poitrine ; à ce contact, l'ivoire s'attendrit ; il perd sa dureté, il fléchit sous les doigts ; il cède ; ainsi la cire de l'Hymette s'amollit au soleil ; ainsi, façonnée par le pouce, elle prend les formes les plus variées et se prête à de nouveaux services, à force de servir. L'amant reste saisi ; il hésite à se réjouir, il craint de se tromper ; sa main palpe et palpe encore l'objet de ses désirs ; c'était bien un corps vivant ; il sent des veines palpiter au contact de son pouce. Alors le héros de Paphos adresse à Vénus de longues actions de grâces ; sa bouche presse enfin une bouche véritable ; la jeune fille a senti les baisers qu'il lui donne et elle a rougi ; levant vers la lumière un timide regard, elle a vu en même temps le ciel et son amant.
---	--

Irriguée par une rare euphorie, la légende de Pygmalion est l'une des rarissimes histoires d'amour heureux dans les *Métamorphoses*. « La rêverie qui contemple une statue, écrit G. Bachelard, (...) est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la vie. »⁵⁶ Ici, c'est la vie qui triomphe et la transformation de la statue de Pygmalion fonde une image absolue de la féminité tout en inscrivant au cœur du poème l'une des plus belles métaphores de la création littéraire. L'amour de Pygmalion pour sa statue est aussi insensé et, en un sens, aussi monstrueux que celui de Narcisse amoureux de son reflet au livre III, de Byblis amoureuse de son frère au livre IX ou encore de Myrrha au livre X⁵⁷. Mais l'amour de Pygmalion n'est pas évoqué sur le mode tragique, bien au contraire, peut-être parce que Pygmalion, lui, a su projeter son désir à l'extérieur de lui-même et, grâce à son art, faire en sorte que l'objet de son amour soit quelqu'un d'absolument autre que lui. Les manifestations de sa passion⁵⁸, par le glissement des repères qu'elles montrent chez Pygmalion et qu'elles créent chez le lecteur, montrent que la transformation est déjà à l'œuvre. Pygmalion est conscient de cette étroite articulation entre l'amour et la métamorphose, puisque c'est à Vénus qu'il a adressé sa prière ambiguë, à la fois timide et audacieuse (ce sont les vers 275-276) : « Donnez-moi pour épouse, je vous en supplie, (il n'ose pas dire : la vierge d'ivoire) une

⁵⁶ *La Terre et les Rêveries de la volonté – Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1947, p. 227-228.

⁵⁷ L'énoncé même de cet amour en montre l'absurdité : ... *operisque sui concepit amorem* (« et il devient amoureux de son œuvre », *Mét.*, X, 249) ; *Miratur et haurit / Pectore Pygmalion simulati corporis ignes* (« Émerveillé, Pygmalion s'enflamme pour cette image », X, 252-253). Pygmalion semble même à la limite de la folie (*ibid.*, X, 254-258) : *Saepe manus operi temptantes admouet, an sit / Corpus an illud ebur ; nec adhuc ebur esse fatetur. / Oscula dat reddique putat loquiturque tenetque / Et credit tactis digitos insidere membris / Et metuit, pressos ueniat ne liuor in artus.* (« souvent il approche ses mains du chef-d'œuvre pour s'assurer si c'est là de la chair ou de l'ivoire et il ne peut encore convenir que ce soit de l'ivoire. Il donne des baisers à sa statue et il s' imagine qu'elle les rend ; il lui parle, il la serre dans ses bras ; il se figure que la chair cède au contact de ses doigts et il craint qu'ils ne laissent une empreinte livide sur les membres qu'ils ont pressés »). Ici, comme l'écrit J. Fabre-Serris, « l'œuvre est le produit des pulsions, conscientes ou inconscientes, de son auteur, qui s'émerveille ensuite (...) d'un résultat qui répond aux aspirations de son être. » (*Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Klincksieck, 1995, p. 324). Cette folie, bien des siècles plus tard (1832), sera celle de Frenhofer, qui, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac, parle en des termes similaires de sa « Catherine Lescault » (*In Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Folio, Gallimard, 1994, p. 60 et 65).

⁵⁸ *Mét.*, X, 254-269.

femme semblable à la vierge d'ivoire. ». Ici, tout annonce la métamorphose : l'expression « la vierge d'ivoire » (*eburnea uirgo*), le vacillement de la parole et de la pensée dans la prétérition centrale, enfin et surtout, l'inversion des voyelles, intraduisible, entre les deux mots que G. Lafaye traduit par « d'ivoire », *eburnea* et *eburnae*. Pourtant, il y a une barrière apparemment infranchissable entre l'art et le réel (248-249 : « Cependant, grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable »). Mais la métamorphose va être rendue possible par l'amour de Pygmalion ; bien sûr, si la statue s'anime, c'est parce que Vénus l'a voulu ainsi, mais l'assentiment de la déesse n'est qu'un déclic qui matérialise une transformation déjà accomplie par la passion. La scène de la métamorphose, qui a lieu sur le lit où la statue est couchée, est une véritable scène d'amour physique, saturée par le vocabulaire du toucher et de la caresse. Ce sont les gestes d'amant de Pygmalion (*amans* 289, *amantem* 294) qui font de l'ivoire une femme, d'abord par un processus d'attédissement et d'amollissement qui débouche naturellement sur l'image de la cire, puis par l'apparition du sang (veines qui tressaillent, rougeur – des détails qu'on retrouvera d'ailleurs dans le *Chef-d'œuvre inconnu*⁵⁹). L'événement qui se dessine au fil de ces images est, bien sûr, la transformation d'un corps d'ivoire en corps humain (*Corpus erat*, « c'était un corps », 289), mais la seule vérité de ce corps (« sa bouche presse enfin une bouche véritable », 291-292), et peut-être le sujet sous-jacent de ce texte, est la naissance du plaisir : plaisir masculin, placé au centre du récit (*gaudet*, 287), mais surtout plaisir féminin, dont la conquête constitue l'objet à peine voilé de la description et dont les manifestations (sensation de chaleur, attendrissement de la chair, tremblement, rougeur) sont finalement résumées, au vers 293, par le verbe *Sensit*. Ce passage où l'ivoire devient chair explore avec une troublante franchise le pouvoir métamorphosant de l'amour physique et, pour cela, met en œuvre toutes les ressources d'un langage poétique rendu aussi souple et sensible que la cire. La métamorphose apparaît ici, comme souvent chez Ovide, dotée d'une fonction réparatrice, pour cet homme qui, en matérialisant dans l'ivoire son image idéale de la féminité, s'est donné les moyens de convertir sa mélancolie et ses déceptions en un comblement absolu. De cette étroite articulation entre amour et métamorphose, Mérimée a donné une illustration troublante : *La Vénus d'Ille*⁶⁰ raconte aussi l'histoire d'une statue qui s'anime sous l'effet de l'amour et de l'étreinte entre cette statue et celui qu'elle aime ; mais cette étreinte se révèle meurtrière⁶¹, car la statue est celle d'une *Venus turbulenta*⁶² dont l'amour est dangereux, ainsi que le laisse entendre la mystérieuse inscription *caue amantem* sur son socle. Dans ce texte saisissant, le déclic de la métamorphose se produit lorsque le jeune homme passe sa bague, qui le gêne, au doigt de la statue, en un geste pour lui anodin qui représente au contraire, pour elle, un engagement irréversible, ce qu'il comprendra d'ailleurs finalement. Ici s'exprime, sous son aspect diabolique et tragique, le pouvoir métamorphosant de l'amour, qui fait vaciller les

⁵⁹ Balzac y reprend – mais pour un usage inverse – le vocabulaire employé ici par Ovide, au moment où Frenhofer critique la toile de Porbus : « tout est bien en perspective, et la dégradation aérienne est exactement observée ; mais malgré de si louables efforts, je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie. Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre ! Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines fibrilles qui s'entrelacent en réseau sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile ; la vie et la mort luttent dans chaque morceau : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre. Ta création est incomplète. » (*op. cit.*, p. 41-42).

⁶⁰ Le Livre de Poche, 1994 (la nouvelle a été publiée pour la première fois en 1837).

⁶¹ On retrouvera d'ailleurs sur le corps d'Alphonse le *liuor* que Pygmalion craignait de provoquer, par son étreinte, sur l'ivoire de sa statue (*Mét.*, X, 258) : « J'écartai et vis sur sa poitrine une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos. » (*ibid.*, p. 58).

⁶² *Ibid.*, p. 39.

repères et rend possible l'inimaginable. L'union suscitée par la métamorphose, loin d'être aussi féconde que celle de Pygmalion et de la vierge d'ivoire, sera fatale au jeune homme, qui en mourra, et à la statue, qui sera fondue mais dont le bronze conservera son pouvoir maléfique. *La Vénus d'Ille*, variante vertigineuse et morbide du mythe de Pygmalion, explore le côté sombre du lien entre la métamorphose et l'amour. Pourtant, il manque à la nouvelle de Mérimée la puissance métaphorique qui caractérise l'épisode de Pygmalion (puissance que l'on trouve au contraire à l'œuvre dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac). Parmi les figures de l'artiste dans les *Métamorphoses*, ce n'est pas un hasard si les deux plus intéressantes sont étroitement liées par la construction narrative : racontée par Orphée, le poète par excellence, l'histoire de Pygmalion, autre créateur, redouble l'effet de miroir, suggérant la possibilité, voire la nécessité, d'une lecture méta-poétique. Le récit de la transformation produit lui-même une très belle image de la création poétique, à travers la comparaison entre l'ivoire qui devient chair et la cire qui s'amollit (vers 284-286 : « ainsi la cire de l'Hymette s'amollit au soleil ; ainsi, façonnée par le pouce, elle prend les formes les plus variées et se prête à de nouveaux services, à force de servir »). Décrivant un geste proche de celui de Pygmalion, à la fois comme sculpteur et comme amant, utilisant le même vocabulaire que l'évocation des caresses tout en suggérant un travail de modelage, cette comparaison établit une identité entre la métamorphose, l'amour et l'art (de Pygmalion et d'Ovide), grâce à cette cire qui évoque les tablettes de l'écrivain. L'idée d'une imperméabilité entre l'art et le réel, qu'on peut déceler dans les vers 247-249, trouve dans la suite de la légende un démenti absolu, grâce à l'intervention métamorphosante de l'amour. La création, pour Pygmalion, consiste à projeter son désir à l'extérieur de soi et à travailler encore et encore la matière, en la caressant comme un amant, jusqu'à ce que l'art se masque lui-même (c'est le sens du vers 252, *Ars... latet arte sua*, « L'art se dissimule à force d'art »). Seule cette invisibilité de l'art dans l'œuvre permet à celle-ci de paraître réelle, puis de devenir réelle, et toutes les métamorphoses, toutes les étreintes deviennent alors possibles. L'épisode de Pygmalion délivre donc non seulement une vision profondément sensuelle de la métamorphose et de son écriture, mais un véritable art poétique, fondé sur l'idée d'une étreinte amoureuse sans cesse renouvelée entre le créateur et son œuvre, condition nécessaire pour que celle-ci voie le jour et acquière le frémissement de la vie, quitte à perdre son immortalité d'œuvre d'art pour rejoindre l'espace éphémère de la vie humaine. Il délivre aussi une image de la lecture : lire les *Métamorphoses*, c'est peut-être aussi accomplir sur la matière résistante du poème, autant de fois qu'il le faut, une *temptatio* ou, mieux, une *tractatio* (ce sont les mots d'Ovide), à la fois travail et caresse.

d) De l'abolition de soi à l'éternelle fécondité : Myrrha (X, 488-502)

(488) <i>Numen confessis aliquod patet ; ultima certe Vota suos habuere deos ; nam crura loquentis</i> (490) <i>Terra superuenit ruptosque obliqua per ungues Porrigitur radix, longi firmamina trunci ; Ossaque robur agunt mediaque manente medulla, Sanguis it in sucos, in magnos brachia ramos, In paruos digiti, duratur cortice pellis.</i> (495) <i>Iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor Pectoraque obruerat collumque operire parabat ; Non tulit illa moram uenientique obuia ligno Subsedit mersitque suos in cortice uultus.</i>	Il y a une divinité dont les oreilles sont ouvertes aux aveux des coupables ; les désirs de Myrrha, du moins ses désirs suprêmes, trouvèrent les dieux propices ; car, tandis qu'elle parle encore, la terre recouvre ses pieds ; leurs ongles se fendent et il en sort, s'allongeant obliquement, des racines qui servent de base à un tronc élancé ; ses os se changent en un bois solide, où subsiste, au milieu, la moelle ; son sang devient de la sève ; ses bras forment de grosses branches ; ses doigts, de petites ; une dure écorce remplace sa peau. Déjà l'arbre, en croissant, avait pressé son sein et son lourd fardeau ; après avoir écrasé sa poitrine, il se préparait à recouvrir son cou ; elle ne voulut pas attendre davantage ; allant au-devant du bois qui montait, elle s'affaissa sur elle-même et plongea
--	---

<i>Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,</i> (500) <i>Flet tamen et tepidae manant ex arbore guttae.</i> <i>Est honor et lacrimis, stillataque robore myrrha</i> (502) <i>Nomen erile tenet nulloque tacebitur aevo.</i>	son visage dans l'écorce. Quoiqu'elle ait perdu avec son corps tout sentiment, elle continue à pleurer et des gouttes tièdes s'échappent de l'arbre. Ses larmes ont un grand prix ; la myrrhe, distillée par le bois, conserve le nom de celle qui la donne ; on parlera d'elle dans la suite des âges.
--	---

La métamorphose de Myrrha, chassée par son père avec lequel elle s'est unie sans qu'il le sache, est présentée comme une abolition radicale ; pourtant, elle donne à la passion incestueuse de la jeune fille une matérialisation éternelle, une rédemption et même un ennoblissement. Ce texte, dernier acte d'une tragédie fondée sur un interdit sexuel, comporte un érotisme dont la dernière manifestation est la distillation de la myrrhe. La métamorphose de Myrrha représente l'accomplissement d'une prière éperdue qui constitue une définition emblématique de la métamorphose : « Ô dieux, si vos oreilles sont ouvertes aux aveux des coupables, j'ai mérité mon sort et je ne refuse pas de subir un terrible châtement ; mais je ne veux pas souiller les vivants en restant dans ce monde, ni, morte, ceux qui ne sont plus ; bannissez-moi de l'un et de l'autre empire ; faites de moi un autre être, à qui soient interdites et la vie et la mort »⁶³. Par la monstruosité de son amour, Myrrha s'est déjà placée en marge du monde, et sa métamorphose ne fait que concrétiser cette situation. En effet, pour Myrrha, être métamorphosée revient à libérer l'univers entier, celui des vivants et celui des morts, d'une présence qui représenterait une souillure. Le chiasme *uiuosque superstes / Mortuaque extinctos* (« les vivants en restant dans ce monde, ni, morte, ceux qui ne sont plus ») figure la position que souhaite occuper Myrrha, entre les vivants et les morts, à la fois vivante et morte, ou plutôt ni vivante ni morte⁶⁴. Toute l'ambiguïté de la métamorphose est contenue dans cet entrelacement verbal où se mêlent dédoublement et négation. Avant son crime, Myrrha a été comparée à un arbre qui, abattu, vacille avant de tomber⁶⁵ ; sa métamorphose en arbre apparaît donc comme l'accomplissement de son destin. C'est aussi l'exaucement, par une mystérieuse divinité, de son souhait, et même une réconciliation avec le monde des dieux, qui s'était maintenu jusqu'alors dans un retrait horrifié. La plus grande partie de notre texte est occupée par l'évocation du processus qui, du corps de Myrrha, fait un arbre. Les vers 489 à 494, reposant sur le principe du prolongement métaphorique, montrent la transformation des différentes parties du corps, en un mouvement qui va simultanément de bas en haut et de l'intérieur vers l'extérieur. Tous les verbes suggèrent une invasion progressive du corps par l'arbre, dont l'image se dessine peu à peu. Un seul élément n'est pas transformé, placé d'ailleurs au milieu des six vers (492) : la moelle (*medulla*), centre symbolique de l'être. Cette permanence suggère que, comme souvent dans le poème d'Ovide, la métamorphose de Myrrha ne transforme que son apparence extérieure et laisse intact en elle ce qui, tout en la détruisant, définit son identité : la blessure ouverte dans ses entrailles – dans sa moelle – par la passion. Mais les entrailles de Myrrha portent aussi – et c'est peut-être ce qui les rend

⁶³ *Mét.*, X, 483-487. Cf. aussi les vers X, 233-234, qui définissent la métamorphose comme un milieu entre la mort et l'exil, et l'expression *teque ipsa uiua carebis* (« et, sans cesser de vivre, tu cesseras d'être toi-même ») du vers X, 566.

⁶⁴ On retrouve des définitions similaires dans l'épisode des Cérastes (*Mét.*, X, 232-234 : « Que cette engeance sacrilège expie plutôt son forfait par l'exil ou par la mort ou par un châtement qui tienne le milieu entre la mort et l'exil. Et ce châtement, quel peut-il être, sinon une métamorphose ? »), mais aussi dans celui d'Atalante et Hippomène (*ibid.*, X, 566 : « et, sans cesser de vivre, tu cesseras d'être toi-même »). Notons également qu'Ovide emploiera la même image dans les *Tristes* pour évoquer sa relégation sur la Mer Noire (I, 3, 89 : « Je sors, ou plutôt je suis emporté sans être mort », où « je suis emporté » traduit *ferri*, verbe désignant la levée d'un corps ; texte établi et traduit par J. André, Les Belles Lettres, 1968).

⁶⁵ *Mét.*, X, 372-377.

inaccessibles à la métamorphose – l'enfant issu de l'union monstrueuse. La transformation vient comprimer le ventre alourdi de Myrrha (495 : « Déjà l'arbre, en croissant, avait pressé son sein et son lourd fardeau »), ce qui aboutit à l'image douloureuse d'un double enfermement, d'un corps d'enfant dans un corps de femme et de ce corps de femme dans un corps d'arbre. Ces trois corps sont vivants, mais, emprisonnés les uns dans les autres comme les éléments d'une poupée russe, leur vie est aussi une forme de mort, ce que souligne la violence des verbes dans les vers 495-496. Le caractère morbide du processus atteint son paroxysme dans les vers 497-498, qui, avec une brusque accélération, présentent la fin de la métamorphose comme une forme de suicide (« elle ne voulut pas attendre davantage ; allant au-devant du bois qui montait, elle s'affaissa sur elle-même et plongea son visage dans l'écorce »)⁶⁶. Ce que veut obtenir Myrrha par ce geste, Ovide nous le dit au vers suivant (« quoiqu'elle ait perdu avec son corps tout sentiment ») : atteindre un état d'apaisement de son désir et de sa souffrance. Pourtant, comme la moelle, le désir de Myrrha persiste au-delà de sa métamorphose, à travers ses larmes faites d'une substance désignée par son seul nom : *myrrha* (501). L'énonciation de ce nom définit la métamorphose comme une réconciliation de Myrrha non seulement avec les dieux, mais avec elle-même. Les « gouttes tièdes » de myrrhe distillée par l'arbre concrétisent pour toujours une douleur indépassable ; cette douleur étant liée à une passion charnelle, la substance nouvelle sera aromatique et aphrodisiaque. Même si le désir ne torture plus Myrrha, ses larmes seront l'inscription d'« une sensibilité ineffaçable, indice d'une vie qui s'installe pour toujours dans une souffrance purificatrice »⁶⁷ ; une inscription doublée, nous dit Ovide, d'un honneur. Liquide émanant d'un corps féminin durci, matérialisant et purifiant une contradiction insurmontable, les pleurs de Myrrha recèlent, dans l'érotisme de leurs effluves, le souvenir du désir qui les a fait naître. Elles ne sont ni l'ultime cadeau de l'arbre, ni le dernier oxymore du texte, puisque cet arbre qui pleure, nous le verrons ensuite donner naissance à un enfant, Adonis, incarnation de la Beauté. Cette naissance illustrera à nouveau la fécondité d'un mythe dont le sujet est peut-être aussi l'ouverture à l'infini de la parole poétique, comme un coffret à parfums.

e) La « frénésie de désir » et sa puissance ambiguë : Atalante et Hippomène (X, 698-704)⁶⁸

(698) ... <i>ergo modo leuia fuluae</i> <i>Colla iubae uelant, digiti curuantur in ungues,</i> (700) <i>Ex umeris armi fiunt, in pectora totum</i> <i>Pondus abit, summae cauda uerruntur harenae.</i> <i>Iram uultus habet, pro uerbis murmura reddunt,</i> <i>Pro thalamis celebrant siluas; aliisque timendi</i> (704) <i>Dente premunt domito Cybeleia frena leones.</i>	... alors leur cou, si pur tout à l'heure, se couvre d'une fauve crinière, leurs doigts se courbent en forme de griffes, à leurs épaules naissent des pattes ; tout le poids de leur corps se porte sur leur poitrine ; il leur vient une queue, qui balaie la surface du sable. Leurs regards expriment la colère ; au lieu de paroles, ils profèrent des rugissements ; au lieu des salles d'un palais, ils habitent les forêts ; ils sont devenus des lions, qui, redoutables pour tous, sauf pour Cybèle, pressent son frein entre leurs dents soumises.
---	---

La métamorphose d'un être humain en un animal terrestre est toujours une punition, ou au moins l'accomplissement inévitable d'un destin vécu comme tragique. L'épisode d'Atalante et Hippomène, changés en lions par Cybèle au terme d'une vengeance de Vénus,

⁶⁶ A propos de ce geste, J.-M. Frécaut souligne, dans « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : II, 485) » (in *Journées ovidiennes de Parménie*, op. cit., p. 115-143, p. 125), une volonté de « perdre au plus vite toute conscience », d'« anéantir son moi dans le végétal impersonnel ».

⁶⁷ R. Galvagno, *Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, p. 82.

⁶⁸ L'expression « frénésie de désir » est de T. Hughes (*Contes d'Ovide*, op. cit., p. 148).

n'échappe pas à la règle, mais leur transformation, châtement de l'impiété d'Hippomène, ne laisse aucune place aux impressions de leur âme et repose sur le contraste entre sauvagerie et domestication, insolence et obéissance. Irritée par l'ingratitude d'Hippomène à son égard, la déesse Vénus, qui lui a permis de conquérir Atalante, décide de faire subir aux nouveaux époux un châtement exemplaire⁶⁹. Ici pourtant, la vengeance de Vénus ne consiste pas à transformer elle-même Atalante et Hippomène, mais à les pousser à commettre, contre une autre divinité, un second acte d'impiété, véritable souillure que la métamorphose viendra cette fois sanctionner. Cette souillure n'est autre que l'union sexuelle, pourtant rendue possible et légitime par Vénus elle-même, mais transformée ici en acte monstrueux (*uetito... probro*⁷⁰) parce qu'elle se produit dans un lieu sacré. Montage complexe et pervers que cette incitation à la faute, par laquelle Vénus semble annuler le don de l'acte sexuel, accordé par elle aux deux jeunes gens, au moyen d'une inversion des signes qui fait de l'union conjugale un crime. La grotte consacrée à Cybèle, semble, par son obscurité et son écartement⁷¹, propice à l'amour ; c'est en cela que consiste le piège tendu par Vénus, qui fait naître le désir sexuel dans ce qui constitue en réalité un sanctuaire⁷². L'acte d'amour qui n'avait suscité, de la part d'Hippomène, aucune reconnaissance envers la déesse devient alors une souillure abominable, devant laquelle même les *simulacra deorum*⁷³, soudain animés comme la statue de Pygmalion, détournent les yeux (*Sacra retorserunt oculos*⁷⁴). Cybèle, dont c'est l'unique apparition dans les *Métamorphoses*, hésite sur le châtement⁷⁵, mais la mort lui semble trop douce⁷⁶, ce qui constitue une intéressante définition de la métamorphose : celle-ci, loin d'effacer de la surface terrestre, comme le ferait la mort, les deux criminels, les maintiendra en vie, pérennisant la sauvagerie de leurs instincts tout en la soumettant à une honteuse domestication. Punition exemplaire, comme le souhaitait Vénus, la transformation se déroule avec une régularité implacable et non dénuée de violence, chaque étape occupant à peu près la moitié d'un vers : la pureté perdue (*modo leuia... / Colla*) est remplacée par la couleur fauve qui est aussi celle du voile nuptial (*fulvae / ... iubae*), comme dans une réitération ironique des noces maudites qui ont conduit au crime, et la bestialité du désir sexuel assouvi dans la grotte donne naissance aux différents attributs d'une *fera*. Attributs physiques, d'une part : griffes (*digiti curuantur in ungues*), pattes (*Ex umeris armi fiunt*), poitrail (*in pectora totum / Pondus abit*) et queue (*summae cauda uerruntur harenae*), le mot *harenae*, incongru dans ce décor de forêt profonde, appelant l'image de l'amphithéâtre où les lions pourraient être sacrifiés ; attributs à la limite du physique et du moral, d'autre part : Atalante et Hippomène sont dotés d'une apparence et d'une voix effrayantes (*Iram uultus habet, pro uerbis murmura*

⁶⁹ *Mét.*, X, 681-685 : « *Dignane, cui grates ageret, sui turis honorem / Ferret, Adoni, fui ? Nec grates immemor egit, / Nec mihi tura dedit. Subitam conuertor in iram / Contemptuque dolens, ne sim spernanda futuris, / Exemplo caueo meque ipsa exhortor in ambos.* » (« Ne méritais-je pas, Adonis, qu'il m'offrît ses actions de grâces et l'hommage de son encens ? Oubliant mes bienfaits, il ne m'offrit ni ses actions de grâce ni son encens. Aussitôt ma bonté se change en colère ; indignée de son mépris et ne voulant pas m'exposer aux affronts des générations futures, je décide de faire un exemple, je m'excite moi-même contre les deux époux. »).

⁷⁰ « Une indigne profanation » (*ibid.*, X, 695).

⁷¹ *Ibid.*, X, 687 : *nemrosis abdita siluis* (« Au fond d'une épaisse forêt ») et X, 691-692 : *Luminis exigui fuerat prope templa recessus, / Speluncae similis, natiuo pumice tectus* (« Près du temple, il y avait un réduit faiblement éclairé, semblable à une grotte et abrité sous une voûte naturelle de tuf »).

⁷² *Ibid.*, X, 693-694 : *Religione sacer prisca, quo multa sacerdos / Ligneae contulerat ueterum simulacra deorum.* (« on le vénérât depuis des temps lointains comme un lieu sacré. Le prêtre y avait rassemblé de vieilles statues en bois représentant les dieux. »).

⁷³ *Ibid.*, X, 694.

⁷⁴ « Les saintes images détournèrent leurs regards » (*ibid.*, X, 696).

⁷⁵ *Ibid.*, X, 696-697 : *turritaque Mater, / An Stygia soutes, dubitauit, mergeret unda* (« La Mère des dieux, au front couronné de tours, se demanda si elle n'allait pas plonger les coupables dans l'eau du Styx. »)

⁷⁶ *Ibid.*, X, 698 : *Poena leuis uisa est* (« Il lui sembla que le châtement serait encore trop léger »).

reddunt), reflet non de leur âme humaine, mais du sacrilège involontaire qui a fait d'eux, aux yeux du monde, des objets d'horreur. Rois sans palais (*Pro thalamis celebrant siluas*), les époux devenus lions ne règnent qu'illusoirement (*aliisque timendi*) et, pour n'avoir pas su réfréner leur désir, ils doivent mordre les freins du char divin (*Dente premunt domito Cybeleia frena*), dans une servilité (*domito*) qui constitue, pour ces êtres arrogants, mais asservis à la pulsion sexuelle, le véritable châtiment. L'âme semble absente de cette métamorphose, qui n'est pas vécue comme un déchirement tragique, mais comme une plongée dans l'animalité pure ; pourtant, la mise en relief, entre deux coupes, du participe *domito*, juste avant l'énoncé conclusif du nom *leones*, dernier mot du récit, souligne rétrospectivement la violence d'un texte qui, fondé sur la dangereuse puissance du désir sexuel, raconte la domestication forcée, par la déesse même qui l'a fait naître, de ce désir que le livre X des *Métamorphoses* nous montre alternativement bénéfique (dans l'épisode de Pygmalion⁷⁷) et destructeur (dans la légende de Myrrha⁷⁸), désir auquel Vénus elle-même succombera pour son malheur⁷⁹.

f) Alchimie réparatrice de l'écriture : Adonis (X, 731-739)

(731) <i>Sic fata cruorem Nectare odorato sparsit ; qui tactus ab illo Intumuit sic ut fuluo perlucida caeno Surgere bulla solet ; nec plena longior hora</i> (735) <i>Facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus, Qualem, quae lento celant sub cortice granum, Punica ferre solent ; brevis est tamen usus in illo ; Namque male haerentem et nimia leuitate caducum</i> (739) <i>Excutiunt idem, qui praestant nomina, uenti.</i>	À ces mots, elle répand sur le sang du jeune homme un nectar embaumé ; à ce contact, il bouillonne comme les bulles transparentes qui, du fond d'un bourbier, montent à la surface de ses eaux jaunâtres. Il ne s'est pas écoulé plus d'une heure que de ce sang naît une fleur de même couleur, semblable à celle du grenadier, qui cache ses graines sous une souple écorce ; mais on ne peut en jouir longtemps ; car, mal fixée et trop légère, elle tombe, détachée par celui qui lui donne son nom, le vent.
--	---

Le destin d'Adonis est marqué, comme celui de Myrrha, sa mère, par une métamorphose végétale, provoquée par Vénus après la mort tragique du jeune homme. En fait, comme pour Hyacinthe et Ajax, c'est le sang d'Adonis, et non son corps, qui donne naissance à une fleur. Mais, alors que l'identification entre le héros et la fleur née de son sang est totale dans le cas d'Hyacinthe et métonymique dans celui d'Ajax, elle est ici purement symbolique : l'anémone ne porte pas le nom d'Adonis et ne se confond pas avec lui, mais constitue une image commémorative, annuelle, de sa courte vie, de sa mort et du deuil de Vénus⁸⁰. Pourtant, le récit de la naissance de l'anémone place sous nos yeux, dans son étrange chimie, une scène d'amour et non de deuil. La métamorphose du sang d'Adonis est déclenchée par une prière de Vénus, mais aussi par un procédé : imprégné de nectar (*Nectare odorato sparsit*, 732) et comme touché comme par une baguette magique (*Tactus ab illo*, au même vers), le sang d'Adonis est soumis à une énigmatique alchimie, dont le déroulement

⁷⁷ *Mét.*, X, 243-297.

⁷⁸ *Ibid.*, X, 298-502.

⁷⁹ L'aventure d'Atalante et Hippomène est racontée par Vénus à son amant Adonis, dont la mort et la métamorphose mettent fin au livre X (*ibid.*, 705-739). Il est à noter qu'Adonis est tué par les dents d'une *fera* et meurt sur une *fulua* (...) *harena* (« sur le sable fauve », *ibid.*, X, 715-716).

⁸⁰ Ce deuil était l'objet, dans l'élégie III, 9 des *Amours*, où le poète pleure la mort de Tibulle, d'une allusion qui incite à voir dans l'épisode d'Adonis un caractère métapoétique (vers 15-16) : *Nec minus est confusa Venus moriente Tibullo, / Quam iuuenis rupit cum ferus inguen aper.* (« Et Vénus ne fut pas moins affligée de la mort de Tibulle que le jour où le sanglier farouche déchira le flanc d'un jeune homme. » ; texte établi et traduit par H. Bornecque, cinquième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, Les Belles Lettres, 1989).

détaillé, en deux phases centrées sur deux comparaisons, représente métaphoriquement l'union amoureuse. En effet, le sang subit d'abord, au contact du nectar, un gonflement (*Intumuit*, 733) qui, s'opposant à l'hémorragie, image de déperdition morbide⁸¹, marque le renversement de la mort à la vie. La comparaison utilisée pour évoquer ce processus (« comme les bulles transparentes qui, du fond d'un borborygme, montent à la surface de ses eaux jaunâtres ») forme un mélange intime que traduit un entrelacement verbal serré. De ce mélange naît, en un jaillissement triomphant (*Surgere*), la *bullâ*, image de transparence et d'irisation, mais aussi de fragilité et de vide. Comme en une réaction chimique, ce bouillonnement aboutit, au vers 735, à un second surgissement, celui de la fleur, renaissance symbolique d'Adonis et fruit, symbolique aussi, de son union avec Vénus. C'est d'ailleurs l'image d'un fruit qui apparaît dans la comparaison des vers 736-737, avec les grenades, qui portent dans leur nom latin (*Punica*) l'indication de leur couleur. Il y a là une allusion à la déesse des Enfers, Perséphone (que Vénus a d'ailleurs nommée plus haut, au vers 730) ; en effet, c'est en portant à sa bouche sept grains de grenade que Perséphone est devenue pour toujours, au livre V, l'épouse de Pluton et a placé son destin sous le signe contradictoire de la vie et de la mort⁸² ; la naissance de l'anémone, comme le geste de Perséphone ou comme le mouvement d'Orphée lorsqu'il se retourne – et ce n'est pas un hasard si c'est Orphée qui raconte la légende d'Adonis –, représente une métamorphose intérieure de l'être, qu'elle place sur le seuil entre le monde des vivants et le monde des morts. Ce statut de la fleur est confirmé par les derniers vers du récit, qui, affirmant la brièveté de la jouissance (« mais on ne peut en jouir longtemps »), font succéder aux images éclatantes de l'expansion celle de la perte : de même que l'on voyait Apollon *tristis* à la fin de la métamorphose de Cyparissus⁸³, c'est le deuil de Vénus qui se matérialise à travers la fragilité et la mort de l'anémone, dont même le nom est comme emporté par le vent. La sensualité de son éclosion et la brièveté de son existence font de la fleur née du sang d'Adonis une image fidèle de son destin et une matérialisation parfaite du chagrin de la déesse. Dans ce passage, Ovide joue avec une extraordinaire souplesse du langage poétique, qu'il fait surgir dans une explosion de couleurs puis disparaître en un souffle, donnant à l'écriture, comme Vénus à l'anémone, une fonction de commémoration et de guérison. Le texte laisse alors apparaître une nouvelle facette de l'aventure poétique : « enchanter le précaire et le transitoire. »⁸⁴

g) Réversibilité de la poésie : les femmes de Thrace (XI, 69-84)

(69) <i>Protinus in silvis matres Edonidas omnes,</i> (70) <i>Quae uidere nefas, torta radice ligavit ;</i> <i>Quippe pedum digitos, in quantum est quaeque secuta,</i> <i>Traxit et in solidam detrusit acumina terram.</i> <i>Vtque suum laqueis, quos callidus abdidit auceps,</i>	Mais Lyéus ne souffre pas qu'un tel crime reste impuni ; désolé d'avoir perdu le chancre qui célébrait ses mystères, il condamne aussitôt toutes les femmes Edoniennes qui ont vu s'accomplir l'attentat à demeurer dans les forêts, où il les enchaîne au sol par une racine tortueuse ; il allonge les doigts de leurs pieds à la place où
--	---

⁸¹ *Mét.*, X, 720-721 : *utque aethere uidit ab alto / Exanimem inque suo iactantem sanguine corpus* (« Du haut des airs elle l'aperçoit, privé de connaissance, se roulant dans son propre sang »).

⁸² *Ibid.*, V, 533-538 : « Cérès persiste à vouloir ramener sa fille des enfers ; mais les destins s'y opposent ; car la jeune fille avait rompu le jeûne ; innocemment, tandis qu'elle se promenait à travers les jardins bien cultivés, elle avait cueilli à un arbre courbé sous ses fruits une grenade, elle avait retiré sept grains de la pâle écorce et les avait pressés entre ses lèvres ».

⁸³ *Ibid.*, X, 141.

⁸⁴ L'expression est de J.-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée – Essai sur le lyrisme*, José Corti, 1989, p. 113. Citons *in extenso* le passage : « Image de tout ce qui est léger en l'être, fugace, superficiel, privé de maturité comme de racines, Adonis est le dieu tutélaire du lyrisme anacréontique. Il dit la vocation de la langue à enchanter le précaire et le transitoire. »

<i>Crus ubi commisit uolucris sensitque teneri,</i> (75) <i>Plangitur ac trepidans astringit uincula motu,</i> <i>Sic, ut quaeque solo defixa cohaeserat harum,</i> <i>Exsternata fugam frustra temptabat ; at illam</i> <i>Lenta tenet radix exsultantemque coercet ;</i> <i>Dumque ubi sint digiti, dum pes ubi, quaerit, et unguis,</i> (80) <i>Aspicit in teretes lignum succedere suras</i> <i>Et conata femur maerenti plangere dextra,</i> <i>Robora percussit. Pectus quoque robora fiunt,</i> <i>Robora sunt umeri ; porrectaque brachia ueros</i> (84) <i>Esse putes ramos et non fallare putando.</i>	chacune a arrêté sa poursuite et il en fait pénétrer l'extrémité dans la terre compacte. Lorsqu'un oiseau a engagé sa patte dans les lacets que l'oiseleur a dissimulés avec adresse, lorsqu'il se sent pris, il bat des ailes, il s'agite et resserre le lien par ses mouvements mêmes ; ainsi chacune de ces femmes, solidement fixée au sol, essayait, éperdue, de s'enfuir, mais en vain ; une souple racine la retient prisonnière et arrête son élan ; tandis qu'elles cherchent où sont leurs doigts, leurs pieds, leurs ongles, elles voient des fibres ligneuses monter le long de leurs jambes rondes ; elles veulent, dans leur douleur, frapper leurs cuisses avec leurs mains ; c'est sur du bois que tombent leurs coups ; leur poitrine est maintenant de bois ; de bois sont leurs épaules ; on prendrait pour de véritables branches leurs bras étendus et on ne se tromperait pas.
---	---

La transformation des Ménades, meurtrières d'Orphée ou témoins du meurtre – le texte entretient l'ambiguïté –, est la plus exemplaire et la plus terrible des punitions, puisque, par leur métamorphose, elles sont symboliquement réunies au cortège d'arbres magiquement dompté par Orphée. Apollon est le dieu par excellence de la poésie, mais c'est par Bacchus que le meurtre d'Orphée est puni : « Mais Lyéus ne souffre pas qu'un tel crime reste impuni ; désolé d'avoir perdu le chanter qui célébrait ses mystères... » (XI, 67-68). Autre paradoxe, le dieu, aux innombrables noms⁸⁵ est ici appelé *Lyaeus*, littéralement « celui qui délie », alors même que le châtement qu'il fait subir aux femmes de Thrace consiste au contraire à les lier au sol par une racine tortueuse (vers 70), l'image du lien étant redoublée par la comparaison des vers 73 à 75 entre les femmes métamorphosées en arbres et un oiseau pris au piège d'un lacet. Il y a déjà eu plusieurs transformations collectives dans le poème (notamment, au livre II, celle des Héliades⁸⁶, qui devenaient aussi des arbres), mais ces transformations se caractérisaient par un éclatement des points de vue ; ici, les corps anonymes des femmes de Thrace sont confondus dans un processus unique, qui est celui d'une violente scène de capture. En effet, la plus grande partie du récit (vers 69 à 78) se fonde sur l'image de l'immobilisation forcée de ces femmes coupables d'un crime récurrent dans les *Métamorphoses*⁸⁷, et qu'Ovide invoquera comme la cause de sa relégation : avoir vu quelque chose qu'il ne faut pas voir ou, plutôt, qu'il ne faut pas dire (*nefas*, 70). Voir la mort du poète – *nefas* par excellence, car interruption d'une parole divine – a sur elles un effet paralysant. Arrêtées dans leur course, elles sont rabattues au sol comme des proies. Les vers 69 à 72 développent avec une précision douloureuse l'image de l'immobilisation. L'expression « à la place où chacune a arrêté sa poursuite » (71) souligne le juste retour qui fait des Ménades l'objet d'une traque sans merci pour avoir elles-mêmes traqué Orphée comme une bête sauvage ou assisté à sa traque. Le motif de la chasse est d'ailleurs explicitement développé par la comparaison des vers 73 à 75 (celle de l'oiseau pris par l'oiseleur), où s'exprime l'angoisse tragique de ces femmes, emprisonnées dans des liens qui les enserrant de plus en plus étroitement à mesure qu'elles se débattent. L'inéluctabilité terrifiante de l'enfermement est matérialisée dans la construction des vers 76 à 78 qui, autour du mot *frustra* (« en vain »), mis en relief entre deux coupes, entrelace les deux motifs rivaux : l'immobilité (*solo defixa cohaeserat*), le mouvement (*fugam... temptabat*), l'immobilité (*illam / Lenta tenet radix*), le

⁸⁵ *Mét.*, IV, 11-17.

⁸⁶ *Ibid.*, II, 346-366.

⁸⁷ Cf. notamment Aglauros (*ibid.*, II, 819-832) ou Actéon (*ibid.*, III, 194-203).

mouvement (*exsultantemque*) et, victorieuse enfin, l'immobilité (*coercet*) – construction que la traduction nous fait perdre en partie. La lutte décrite dans ces vers est d'autant plus désespérée que, comme celle de l'oiseau, elle est solitaire, châtiment suprême pour ces femmes qui n'ont accompli leur crime que grâce à leur nombre : contrairement à ce que laisse entendre la traduction, qui emploie le pluriel, chacune assiste seule à la montée de l'écorce sur son propre corps, dans une prise de conscience dont le tragique est souligné par le chiasme du vers 79 (*ubi... digiti... pes ubi*, littéralement « où, ses doigts ? son pied, où ? »). La prise de possession des corps par le bois est suggérée à la fois par la multiplication des mots du corps et par la répétition implacable, aux vers 82-83, du mot *robora* (qui désigne le bois). Mais un vacillement se produit dans la formule finale *porrectaque brachia ueros / Esse putes ramos et non fallare putando* : l'emploi soudain de la deuxième personne, traduite par un « on » plus lisse » et qui semble s'adresser au lecteur, et surtout le glissement de *sunt* (83) à *Esse putes* (84), mal corrigé par l'étrange construction *et non fallare putando* (« tu croirais que leurs bras tendus sont de vraies branches, et tu ne te tromperais pas en le pensant »), suggèrent que le spectacle que nous venons de voir est peut-être un mirage de notre imagination, et qu'il n'y a rien de plus ici que des arbres dotés, comme certains nuages ou certaines pierres, d'une vague forme humaine. Pourtant, nous avons vu une métamorphose, mais était-ce celle de corps en arbres ou celle d'arbres en corps ? Et, si l'on revient un peu en arrière, au vers 82, *pectus (...)* *robora fiunt* ne doit-il pas se traduire par « le bois devient poitrine ? » Le doute instauré en nous par cette fin ambiguë est peut-être la preuve qu'Orphée n'est pas vraiment mort, puisque le monde poétique qu'il a créé lui survit, un monde doté d'une réversibilité absolue, où des arbres, prisons de corps féminins, reprennent forme humaine par la force de l'imagination et du chant, prêts à se mettre en marche pour s'assembler autour du poète, porter son deuil et le faire revivre.

h) Les oreilles de Midas (XI, 174-179) ou la tentation du chant barbare

(174) ... <i>nec Delius aures</i> (175) <i>Humanam stolidas patitur retinere figuram,</i> <i>Sed trahit in spatium uillisque albetibus implet</i> <i>Instabilesque imas facit et dat posse moueri;</i> <i>Cetera sunt hominis ; partem damnatur in unam</i> (179) <i>Induiturque aures lente gradientis aselli.</i>	Le dieu de Délos ne veut pas que des oreilles si grossières conservent la forme humaine ; il les allonge, les remplit de poils gris ; il en rend la racine flexible et leur donne la faculté de se mouvoir en tous sens ; Midas a tout le reste d'un homme ; il n'est puni que dans cette partie de son corps ; il est coiffé des oreilles de l'âne aux pas lents.
---	---

Ici comme dans la métamorphose de Scylla au livre XIV, l'animalité ne remplace pas l'humanité, mais s'ajoute à elle pour donner naissance à un monstre. Midas, avec ses oreilles d'âne, comme Scylla, avec sa ceinture de chiens hurlants, symbolise le caractère oxymorique de bien des métamorphoses. Celle qui lui est imposée par Apollon s'inscrit dans l'un des nombreux affrontements artistiques qui jalonnent les *Métamorphoses*. Ici, ce sont deux divinités, Apollon et Pan, qui s'opposent, mais la punition est transférée, sous une forme à la fois grotesque et cruelle, sur le roi Midas, seul de tous les auditeurs à être davantage séduit par le « chant barbare » de Pan (*Barbarico... / Carmine*, vers 112-113) que par les harmonieux accords d'Apollon. Midas est le seul personnage des *Métamorphoses* qu'Ovide caractérise explicitement par sa bêtise (vers 148-149), une bêtise à l'état pur, dénuée de toute malignité, mais qui n'en est pas moins nuisible. Réchappé, grâce à un réflexe d'autocritique et de pitié à

l'égard de Bacchus, d'une première transformation catastrophique⁸⁸, Midas commet, cette fois-ci à l'égard d'Apollon, une erreur bien plus inexcusable que d'avoir voulu transformer en or tout ce qu'il touchait. Pourtant, sa préférence pour l'harmonie sauvage de Pan me semble être moins un signe de stupidité que de constance : après sa première mésaventure, Ovide nous dit que Midas, « dégoûté de la richesse »⁸⁹, a adopté un mode de vie rustique qui va de pair avec une dévotion particulière envers Pan⁹⁰. Sa prise de position dans le duel musical apparaît comme la conséquence naturelle de cette dévotion ; mais elle est aussi l'expression originale d'une préférence artistique personnelle qui est loin d'être gratuite : Ovide a précisé plus haut que le roi, initié aux mystères orgiaques par Orphée et Eumolpe⁹¹, a été l'hôte enthousiaste et généreux de Silène⁹² ; une ambiguïté plane donc sur ce personnage, dont Ovide souligne la lourdeur d'esprit, mais qu'il montre aussi pris en amitié par les dieux et jugé digne, par les plus grands poètes, de partager leurs secrets. Si Apollon le punit, c'est peut-être moins pour sa bêtise que pour sa fidélité à des figures divines (Bacchus, Silène, Pan) qui représentent un art poétique opposé au sien, fondé non sur la douceur et l'harmonie, mais sur la sauvagerie rustique. La prise de position de Midas apparaît alors comme une provocation poétique radicale, ce qui explique le caractère humiliant et irréversible de la métamorphose et le fait qu'elle se porte exclusivement sur la partie du corps de Midas qui a, selon Apollon, commis le crime. En effet, si de nombreux personnages des *Métamorphoses* sont châtiés pour avoir vu ce qu'il ne fallait pas voir, Midas, lui, l'est pour avoir entendu ce qu'il ne fallait pas entendre : la supériorité d'un *barbaricum carmen* sur l'euphonie apollinienne. Sa transformation représente un arrachement partiel à l'humain (« Le dieu de Délos ne veut pas que des oreilles si grossières conservent la forme humaine »). C'est une déformation monstrueuse dont les vers 176 et 177 montrent la cruauté et le ridicule mêlés ; mais c'est aussi, par l'expansion (« il les allonge ») et surtout par l'apparition d'une souplesse nouvelle (« il en rend la racine flexible et leur donne la faculté de se mouvoir en tous sens »), une manière, pour Apollon, de donner symboliquement à Midas une capacité d'écoute augmentée, compensation féroce et ironique d'une réceptivité insuffisante à une certaine forme de chant. Apollon veut humilier Midas, et Ovide se fait d'ailleurs le complice du dieu en soulignant, pour désigner l'esprit du roi, la lenteur du pas de l'âne (vers 179). En lui donnant un attribut de l'animal qui sert de monture habituelle à Silène, et en faisant de lui un être dédoublé, comme Pan, entre humanité et animalité, Apollon matérialise le choix religieux et poétique de Midas, mais il le fait de la manière la plus embarrassante qui soit. Resté homme dans tout le reste de sa personne, Midas vivra sa métamorphose comme un drame personnel, et la fin de l'épisode augmentera encore son humiliation, puisque sa métamorphose sera rendue publique par le bavardage du coiffeur et l'indiscrétion des roseaux⁹³. N'oublions pas que ceux-ci furent autrefois la nymphe Syrinx, transformée par Pan, et que Pan lui-même

⁸⁸ Midas s'est trouvé momentanément doué, par suite d'un vœu irréfléchi fait à Bacchus, de pouvoirs magiques qui le dépassent et dont il demande bientôt à être débarrassé ; cet épisode, ironiquement placé juste après le cycle d'Orphée, définit le roi comme un double inversé du poète : si celui-ci transforme métaphoriquement en or tout ce qu'il touche, Midas, présenté comme un homme à l'esprit épais, le fait littéralement, dans une scène de métamorphose universelle en miniature qui aboutit, comiquement, à un nouveau (et luxueux !) supplice de Tantale (*ibid.*, XI, 100-145). Cette figure de magicien occasionnel et malheureux souligne, par contraste, la puissance d'Orphée, mais aussi des deux magiciennes de profession que sont Médée et Circé.

⁸⁹ *Ibid.*, XI, 146.

⁹⁰ « Midas (...) préférerait à tout les forêts et les champs et le dieu Pan qui a pour séjour ordinaire les antres des montagnes » (*ibid.*, XI, 146-147).

⁹¹ « [Midas] que le Thrace Orphée et Eumolpe, né dans la ville de Cécrops, ont initié aux orgies. » (*ibid.*, XI, 92-93).

⁹² *Mét.*, XI, 94-96.

⁹³ *Ibid.*, XI, 182-193.

tailla inégalement les roseaux pour en faire cette flûte dont Midas a trop aimé le chant⁹⁴. L'intervention finale des roseaux suggère que, si Midas a été puni de son audace, c'est pourtant bien le chant de Pan qui a le dernier mot, puisqu'il colporte et rend éternelles la mésaventure du roi, mais surtout l'injuste cruauté d'Apollon – ce qui confère peut-être rétrospectivement au passage une signification politique⁹⁵. Cette légende troublante, entre grotesque et tragique, montre le dédoublement inhérent à toute métamorphose, mais elle définit aussi un art poétique ambigu, partagé entre la domination sans appel de l'harmonie apollinienne et la tentation de céder au plaisir d'un chant plus sauvage.

i) L'insoutenable légèreté de l'être : Daedalion (XI, 336-345)

(336) <i>Iam tum mihi currere uisus</i> <i>Plus homine est alasque pedes sumpsisse putares.</i> <i>Effugit ergo omnes ueloxque cupidine leti</i> <i>Vertice Parnasi potitur ; miseratus Apollo,</i> (340) <i>Cum se Daedalion saxo misisset ab alto,</i> <i>Fecit auem et subitis pendentem sustulit alis</i> <i>Oraque adunca dedit, curuos dedit unguibus hamos,</i> <i>Virtutem antiquam maiores corpore uires ;</i> <i>Et nunc accipiter, nulli satis aequus, in omnes</i> (345) <i>Saeuit aues aliisque dolens fit causa dolendi.</i>	Déjà il me semble courir plus vite qu'un homme ; on dirait qu'il lui est venu des ailes aux pieds. Il échappe donc à toutes les poursuites et, pressé par le désir de la mort, il s'arrête sur le sommet du Parnasse ; mais Apollon a eu pitié ; au moment où Daedalion venait de se jeter du haut d'une roche, le dieu a fait de lui un oiseau ; il l'a tout d'un coup pourvu d'ailes qui le tiennent suspendu dans les airs ; il lui a donné un bec recourbé, des serres crochues, un courage digne de celui qu'il avait auparavant et une force plus grande que son corps ; et maintenant c'est un épervier, un animal méchant qui sévit contre tous les oiseaux et qui, malheureux lui-même, rend les autres malheureux.
--	---

La chute pendant laquelle Daedalion est transformé en épervier n'est pas, comme celle de Perdix⁹⁶, d'origine criminelle : c'est une tentative de suicide, comme celle que les compagnes d'Ino n'auront pas eu la possibilité d'accomplir⁹⁷ et comme celle d'Ésaque qui, lui aussi, se verra refuser l'anéantissement auquel il aspire⁹⁸. Dans les trois cas, le personnage ou le groupe qui subit la métamorphose n'est pas capable de surmonter la mort d'un être cher et reste, comme les Héliades⁹⁹ ou les Méléagrides¹⁰⁰, captif d'une image absente dont il ne parvient pas à faire le deuil. Mais, alors que le *luctus* des sœurs privées de leur frère reste un suicide purement métaphorique, Daedalion, lui, se précipite du haut du Parnasse, localisation symbolique entre toutes puisqu'elle représente la source même de l'inspiration poétique. Comme dans bien d'autres épisodes du poème, et en vertu de son propos étimologique, la métamorphose de Daedalion est racontée par Ovide deux fois : elle l'a d'abord été « à l'envers » (de l'oiseau à l'homme), elle l'est ici « à l'endroit » (de l'homme à l'oiseau), ce retournement apportant une preuve supplémentaire de la réversibilité absolue des choses qui est peut-être le grand postulat poétique des *Métamorphoses*. Comme un prestidigitateur, le poète désigne à son lecteur – par l'intermédiaire de Céyx, frère de Daedalion et narrateur de

⁹⁴ *Ibid.*, I, 689-712.

⁹⁵ C'est du moins ainsi que l'interprète T. Hughes, qui fait déclarer à Midas, à l'issue du jugement porté par Tmolus en faveur d'Apollon : « Le jugement (...) / Est ignorant, stupide, il flatte le pouvoir. / Les efforts d'Apollon / Sont purement décoratifs... / Des effets de lumière qui ont fait leur temps ! / Pan touche la chose du doigt, il est la vraie voix / Du monde des atomes ! » (*Contes d'Ovide, op. cit.*, p. 213).

⁹⁶ *Mét.*, VIII, 250-251.

⁹⁷ *Ibid.*, IV, 551-562.

⁹⁸ *Ibid.*, XI, 782-795.

⁹⁹ *Ibid.*, II, 340-346.

¹⁰⁰ *Ibid.*, VIII, 533-541.

l'histoire – à la fois l'épervier et l'homme en quelque sorte caché en lui¹⁰¹. Ce court cycle narratif se construit donc en une boucle parfaite, qui va de l'oiseau à l'oiseau par l'intermédiaire d'un drame humain au centre duquel se trouve, une fois de plus, une perte inacceptable. À la mort de sa fille Chioné, aimée de Mercure et d'Apollon, mais cruellement punie de son arrogance envers Diane, Daedalion s'engage dans un deuil sans fin (*natam delamentatur ademptam*¹⁰²) qui ne peut se résoudre qu'en suicide. Mais celui-ci lui est, par deux fois, interdit : d'abord quand il cherche à rejoindre dans les flammes du bûcher le cadavre de sa fille¹⁰³, puis quand, poussé par une pulsion de mort (*ueloxque cupidine leti*) aussi lancinante que des piqures de frelons¹⁰⁴, il gravit le mont Parnasse pour se précipiter dans le vide du haut d'un rocher (*Vertice Parnasi potitur, Cum se Daedalion saxo misisset ab alto*). La chute de Daedalion sera, comme celle de Perdix¹⁰⁵, arrêtée par la compassion d'une divinité (*miseratus Apollo*) bien placée pour comprendre l'amour violent (quasi incestueux ?) du père pour sa fille. Pourtant, la métamorphose en oiseau (*Fecit auem*), si elle est rendue effective par l'intervention du dieu, était déjà potentiellement inscrite dans la course désespérée de Daedalion : en témoigne le trouble de Céyx devant la rapidité plus qu'humaine avec laquelle son frère court vers sa propre mort (*mihi currere uisus / Plus homine est*), comme si le désir de mourir donnait littéralement des ailes (*alasque pedes sumpsisse putares*) à celui qu'il emporte vers le vide. Il n'y aura pas, cette fois-ci, de *Sumpserat alas* pour nous apprendre si l'impression de Céyx et celle, imaginée, de son interlocuteur étaient ou non une illusion ; mais, l'espace d'un instant, on a senti à nouveau passer dans le verbe *putares* le frisson du fantastique, et l'on s'est demandé, avec Céyx, si la métamorphose de Daedalion n'était pas, tout simplement, une impression visuelle. C'est à Apollon que revient la responsabilité de donner à Daedalion ces ailes qu'il semblait déjà avoir (*subitis pendentem sustulit alis*), ainsi qu'un bec crochu (*Oraque adunca*) et des serres recourbées (*curuos dedit unguibus hamos*) ; mais cette intervention divine, qui confirme par la transformation du corps l'envol déjà contenu dans la course suicidaire, semble n'être qu'un léger appoint dans un processus qui obéit en réalité à une motivation interne, ancrée dans le personnage même de Daedalion. C'est en tout cas ce que suggèrent les trois derniers vers du récit, qui corrigent en quelque sorte l'idée de la métamorphose physique par celle d'une continuité de l'âme ; par-delà le sacrifice de son corps, Daedalion conserve, même devenu épervier (on est passé, à la même place dans le vers, de *Daedalion* à *accipiter*), les traits majeurs de son être profond : le courage et la force (*Virtutem antiquam maiores corpore uires*), mais surtout la violence sauvage, présente depuis toujours en lui¹⁰⁶, mais transformée par la perte de sa fille en une implacable cruauté (*nulli satis aequus, in omnes / Saeuit aues aliisque dolens fit causa dolendi*). Dans le participe *dolens*, isolé comme un cri entre deux coupes du vers, puis repris en *uariatio* par le gérondif *dolendi*, dernier mot du récit, se définit une autre loi de l'univers

¹⁰¹ *Ibid.*, XI, 291-295 : *Forsitan hanc uolucrum, rapto quae uiuit et omnes / Terret aues, semper pennas habuisse putetis ; / Vir fuit et (tanta est animi constantia !) iam tum / Acer erat belloque ferox ad uimque paratus, / Nomine Daedalion...* « Peut-être croyez-vous que cet oiseau qui vit de rapines et qui répand la terreur parmi la gent ailée a toujours eu des plumes. Ce fut jadis un homme et déjà à cette époque (tant il est resté semblable à lui-même !) un homme passionné, un guerrier farouche, toujours prêt à la violence, nommé Daedalion ».

¹⁰² « [II] continuait à pleurer la perte de sa fille. » (*ibid.*, XI, 331).

¹⁰³ *Ibid.*, XI, 332-333 : *Vt uero ardentem uidit, quater impetus illi / In medios fuit ire rogos ; quater inde repulsus...* (« Quand il vit brûler son corps, il s'élança quatre fois pour se jeter au milieu du bûcher ; quatre fois repoussé... »).

¹⁰⁴ *Ibid.*, XI, 334-336 : *Concita membra fugae mandat similisque iuuenco / Spicula crabronum pressa ceruice gerenti, / Qua uia nulla, ruit.* (« il s'enfuit en toute hâte et, semblable au taureau qui va baissant sa tête, où des frelons ont laissé leurs dards, il se précipite en dehors de tout chemin tracé. »).

¹⁰⁵ *Ibid.*, VIII, 251-253 : *at illum, / Quae fauet ingeniis, exceptit Pallas auemque / Reddidit* (« mais Pallas, protectrice du génie, le reçut dans ses bras ; elle en fit un oiseau »).

¹⁰⁶ *Ibid.*, XI, 298 : *fratri fera bella placebant* (« mon frère n'avait de goût que pour les combats sanglants »).

ovidien, qui est la circulation de la souffrance ; une souffrance qui, faute de pouvoir s'arrêter, se convertit, d'abord en métamorphosant celui qui l'éprouve, puis en se transmettant au reste du monde, et enfin – surtout – en se sublimant poétiquement. Ce n'est pas par hasard que Daedalion choisit le Parnasse pour décor de son suicide, et ce passage ne raconte peut-être pas autre chose que la conversion de son désir de mort en désir de métamorphose, et de sa douleur en célébration poétique de la douleur, cette célébration pouvant seule refermer la blessure ouverte par la disparition de l'être aimé.

j) La mort conjurée par les mots : Alcyone et Ceyx (XI, 731-742)

(731) <i>Insilit huc ; mirumque fuit potuisse, uolabat, Percutiensque leuem modo natis aera pennis, Stringebat summas ales miserabilis undas ; Dumque uolat, maestum similem plenumque querellae</i> (735) <i>Ora dedere sonum tenui crepitantia rostro. Vt uero tetigit mutum et sine sanguine corpus, Dilectos artus amplexa recentibus alis, Frigida nequiquam duro dedit oscula rostro. Senserit hoc Ceyx, an uultum motibus undae</i> (740) <i>Tollere sit uisus, populus dubitabat ; at ille Senserat et tandem, superis miserantibus, ambo</i> (742) <i>Alite mutantur.</i>	Alcyone y monte d'un bond ; et même (c'était un prodige qu'elle en fût capable), elle volait. Battant l'air léger avec des ailes qui venaient de lui naître, elle effleurait, oiseau lamentable, la surface des flots. En volant, elle poussait un cri qui ressemblait à un cri de détresse ; un son plaintif et perçant s'échappait de son bec effilé. Quand elle eut touché le corps muet et exsangue, elle entoura de ses ailes récentes les membres de celui qu'elle aimait et lui donna vainement avec son bec dur de froids baisers. Ceyx l'avait-il senti, ou bien eut-il seulement l'air de soulever sa tête, qui cédait aux mouvements des vagues ? On se le demandait ; mais il l'avait bien senti. Enfin les dieux, émus de compassion, les changent en oiseaux tous les deux.
---	--

Alcyone doit, elle aussi, faire face à l'horreur de la perte, et c'est peut-être le sujet essentiel de ce long épisode¹⁰⁷ dans l'économie narrative duquel la mort de Ceyx est inscrite dès le début, ne serait-ce que par l'angoisse morbide qui s'empare d'Alcyone lorsqu'elle apprend le départ imminent de son mari¹⁰⁸. Tout le récit tend vers l'accomplissement d'un deuil nécessaire, mais rendu d'autant plus difficile qu'Alcyone, malgré ses sinistres pressentiments initiaux, ne réalise pas, jusqu'au dernier moment, que Ceyx est mort – cécité volontaire ou involontaire qui sera d'ailleurs justifiée *a posteriori* par la résurrection du noyé sous forme d'alcyon. La métamorphose finale des deux époux est donc dotée – contrairement à celle de Daedalion¹⁰⁹, qui inscrit dans l'éternité l'impossibilité de l'oubli – d'une fonction

¹⁰⁷ *Ibid.*, XI, 410-748.

¹⁰⁸ *Ibid.*, XI, 416-420 : *cui protinus intima frigus / Ossa receperunt buxoque simillimus ora / Pallor obit lacrimisque genae maduere profusis. / Ter conata loqui, ter fletibus ora rigauit ; / Singultuque pias interrumpente querellas...* (« aussitôt son épouse se sent glacée jusqu'au fond des os ; une pâleur semblable à celle du buis s'étend sur son visage ; ses joues sont inondées de pleurs. Trois fois elle essaie de parler, trois fois un flot de larmes lui ferme la bouche ; enfin elle exhale ces tendres plaintes, entrecoupées par des sanglots... »). Le discours d'Alcyone à Ceyx (*ibid.*, XI, 421-443) rappelle, à bien des égards, l'élégie II, 11 des *Amours*, où Ovide déplore le voyage que va faire Corinne sur la mer et lui dépeint, dans les vers 17 à 30, les affres d'une tempête très similaire – en raccourci – à celle subie par Ceyx dans les *Métamorphoses*. Le parallèle est à nouveau suggéré, à la fin de l'élégie, par l'évocation de Lucifer, qui n'est autre que le père de Ceyx (vers 55-56). On pense aussi aux vers des *Tristes* (I, 3, 79-82) dans lesquels Ovide évoque les derniers mots prononcés par sa femme lors de son départ pour Tomes ; à propos de ces mots, très proches de ceux d'Alcyone à Ceyx, I. Jouteur écrit : « La similitude d'expression est frappante entre la reine de Trachis et la femme d'Ovide, qui formulent les mêmes plaintes : la réalité devient la plus élégiaque des fictions... » (*Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris-Sterling, Bibliothèque d'Études Classiques, Peeters, 2001, p. 184).

¹⁰⁹ *Mét.*, XI, 336-345. Daedalion est d'ailleurs le frère de Ceyx.

réparatrice similaire à celle qu'elle revêt, entre autres, dans les légendes d'Hyacinthe, d'Adonis et d'Ajax¹¹⁰. Elle représente même une fin plus heureuse, puisque la renaissance et la réunion qu'elle rend possibles sont charnelles et non métaphoriques. La métamorphose ici contée par Ovide est avant tout celle d'Alcyone, dont l'espèce nouvelle portera d'ailleurs le nom ; la transformation du cadavre de Ceyx en alcyon n'est que la conséquence, et la récompense, du long parcours intérieur accompli par son épouse¹¹¹. Un parcours paradoxal, puisque Alcyone refuse de voir la mort de Ceyx et qu'au moment même où elle la voit enfin, cette mort est magiquement annulée. La métamorphose est elle-même présentée de manière paradoxale, car elle semble se produire deux fois, d'abord des vers 731 à 738, puis dans l'expression finale *ambo / Alite mutantur* (« ils sont tous deux changés en oiseau »), expression ambiguë, puisqu'elle conjugue le pluriel (*ambo... mutantur*) et le singulier (*alite*). Ce singulier est-il une manière de désigner l'espèce, ou de dire que seul Ceyx, à cet instant, devient oiseau, mais qu'il rejoint ainsi son épouse dans un destin commun ? Toujours est-il que la fin du récit jette sur la transformation d'Alcyone un trouble rétrospectif, et on s'aperçoit alors que le texte est, depuis le début, parcouru par ce trouble. La scène se passe en effet devant des témoins dont l'étonnement constitue, sur le plan narratif, le nouage de la métamorphose, sans que celle-ci soit clairement énoncée : au vers 731, entre *Insilit huc* (« elle y saute ») et *uolabat* (« elle volait »), il n'y a rien d'autre que l'exclamation *mirum fuit potuisse* (« c'était un prodige qu'elle en fût capable »). Ce qui enclenche le processus de la métamorphose est l'énoncé de son caractère miraculeux. Il est vrai que l'étonnement est l'un des principes fondamentaux de l'écriture des *Métamorphoses*... Comme si un regard capable de s'étonner était par essence doté d'une force transformatrice, voici Alcyone qui bat l'air de ses ailes nouvelles et qui rase les flots, transformée en « oiseau digne de pitié » (*ales miserabilis*, 733). Les vers qui suivent prolongent la métamorphose : on y voit l'oiseau en vol, on découvre son bec effilé, son claquement et son cri. Mais ces vers sont aussi, et surtout, une expansion de l'adjectif *miserabilis* : le cri de l'alcyon femelle est (au vers 734) *maesto similem plenumque querellae*, littéralement « semblable à un cri funèbre et rempli de plainte ». La scène à laquelle on assiste une fois que l'oiseau a atteint le corps de Ceyx est une scène de deuil, d'autant plus déchirante que l'embrassement maladroit d'Alcyone, ses durs et froids baisers semblent vains (*nequiquam*, 738). Pourtant, un second basculement se produit ici, tout aussi miraculeux que le premier, et orchestré comme lui par le regard d'autrui : soudain, ce n'est plus *nequiquam*, « en vain », qu'Alcyone étreint Ceyx, et là encore, au terme d'une brève hésitation des spectateurs (« eut-il seulement l'air de soulever sa tête, qui cédait aux mouvements des vagues ? On se le demandait »), le prodige a lieu, non plus par le passage de *Insilit* à *uolabat* (731), mais par la mutation d'un subjonctif (*Senserit*, premier mot du vers 739) en un triomphant indicatif (*Senserat*, premier mot du vers 741). Le miracle tient, ici, dans cette résurrection à laquelle ceux qui la voient n'osent encore croire, mais peut-être surtout dans le fait que le poète n'a besoin, pour nous la faire voir à notre tour, que d'une voyelle. Par ce *i* changé en *a* (comme, déjà, entre *Insilit* et *uolabat*), Ovide célèbre la supériorité de l'amour sur la mort, et c'est cette supériorité qui, suscitant la compassion divine (*superis miserantibus*, 741), entérine finalement la réunion du couple dans la métamorphose (*ambo / Alite mutantur*) ; mais il célèbre surtout la toute-puissance de l'écriture, capable, par

¹¹⁰ *Ibid.*, IV, 252-255, X, 206-216 et 731-739 et XIII, 394-398.

¹¹¹ R. Galvagno écrit à ce propos : « Ceyx et Alcyoné sont un seul et même être (un seul et même nom) sous l'apparence de deux corps, mâle et femelle, chacun des deux étant la métaphore du désir de l'autre. » (*Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 128). En outre, R. Galvagno montre que la métamorphose de Ceyx est déjà contenue dans l'image de Morphée, qui « dépose ses ailes » en une « magnifique image inversée et préfiguration de la métamorphose finale de Ceyx lui-même » (*ibid.*, p. 131).

le plus infime de ses gestes, d'annuler la mort et de faire advenir tous les miracles. Le caractère métapoétique de ce récit sera en quelque sorte confirmé par la gémellité qu'Ovide établira, dans les *Tristes* (I, 2 et, moins nettement, 4), entre Cécylx et lui, en donnant de sa propre traversée en bateau vers Tomes une description très proche de celle qu'il fait du naufrage de Cécylx dans les *Métamorphoses* (XI, 474-572), ainsi que par la lettre où il raconte le triomphe de l'écriture sur la tempête (*Tristes*, I, 11). Dans le *Contre Ibis*, il reprendra implicitement l'image d'Alcyone pleurant Cécylx mort pour qualifier sa propre épouse, tout en revêtant lui-même, une fois de plus, le rôle du naufragé, espérant peut-être que se produise, pour lui aussi, un miracle – qu'Auguste, puis Tibère, le rappelle à Rome¹¹².

k) « L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer » : Ésaque (XI, 784-795)¹¹³

(784) ... <i>Tethys miserata cadentem</i> (785) <i>Molliter excepit nantemque per aequora pennis</i> <i>Texit et optatae non est data copia mortis.</i> <i>Indignatur amans inuitum uiuere cogi</i> <i>Obstarique animae misera de sede uolenti</i> <i>Exire ; utque nouas umeris adsumpserat alas,</i> (790) <i>Subuolat atque iterum corpus super aequora mittit.</i> <i>Pluma leuat casus ; furit Aesacos inque profundum</i> <i>Pronus abit letique uiam sine fine retemptat.</i> <i>Fecit amor maciem ; longa internodia crurum,</i> <i>Longa manet ceruix ; caput est a corpore longe ;</i> (795) <i>Aequor amat nomenque manet, quia mergitur illi.</i>	... Thétyss, prise de pitié, lui adoucit sa chute en le recevant dans son sein ; tandis qu'il nage sur les flots, elle le couvre de plumes ; la mort qu'il souhaitait lui est refusée. L'amant s'indigne d'être forcé de vivre malgré lui et de trouver un obstacle qui retient son âme prête à s'échapper d'une si triste demeure ; avec les ailes qui viennent à peine de revêtir ses épaules il vole à une faible hauteur, puis de nouveau il se précipite sur les flots ; ses plumes l'y soutiennent. Alors Ésaque furieux s'enfonce, la tête la première dans l'abîme ; il cherche sans répit le chemin du trépas. L'amour l'a amaigri ; ses jambes se sont allongées entre leurs jointures ; il lui reste un long cou et une longue distance sépare sa tête de son corps ; il aime la mer ; le nom qu'il porte encore indique qu'il ne cesse de s'y plonger.
--	---

La légende d'Ésaque suit immédiatement, par un simple déplacement du regard, celle d'Alcyone et Cécylx¹¹⁴, et elle la suit comme une sorte de contre-exemple, puisque la métamorphose d'Ésaque en oiseau marin est précisément ce qui lui interdit de rejoindre métaphoriquement – dans la mort – celle qu'il aime. Une fraternité se dessine donc entre les trois transformations en oiseaux du livre XI, qui toutes s'enracinent dans la souffrance insoutenable du deuil et la pitié qu'elle inspire aux dieux ; et la fureur suicidaire d'Ésaque, si elle est de même nature que celle de Daedalion¹¹⁵, le conduit comme Alcyone à épouser la mer – même s'il n'y retrouve pas Hespérie, morte de la même mort absurde qu'Eurydice¹¹⁶.

¹¹² 15-18 : *Perpetuoque mihi sociatam foedere lecti / Non patitur uiui funera flere uiri, / Cumque ego quassa meae complectar membra carinae, / Naufragii tabulas pugnat habere mei...* (« à celle qu'un pacte éternel associe à ma couche il ne permet pas de pleurer la mort d'un époux vivant et, tandis que j'embrasse les débris de mon navire, il me dispute les planches de mon naufrage »).

¹¹³ Le vers cité est le troisième du célèbre sonnet de P. de Marbeuf « Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage... ».

¹¹⁴ Cf. *Mét.*, XI, 749-754 : *Hos aliquis senior iunctim freta lata uolantes / Spectat et ad finem seruatos laudat amores. / Proximus, aut idem si fors tulit : « Hic quoque », dixit, / « Quem mare carpentem substrictaque crura gerentem / Aspicias (ostendens spatiosum in guttura mergum) / Regia progenies...* « Un vieillard, les ayant vus voler ensemble sur la vaste étendue des mers, admire cette tendresse qui les a unis jusqu'au bout. Un autre, ou peut-être le même, dit alors : 'Vous voyez cet oiseau qui effleure les vagues et dont les jambes sont si grêles' ; (cet homme montrait un plongeur au long cou) 'il est issu d'une famille royale. »

¹¹⁵ *Ibid.*, XI, 336-345.

¹¹⁶ *Ibid.*, XI, 775-777 et X, 10.

La mort d'Hespérie, point final d'une de ces poursuites amoureuses dont les *Métamorphoses* sont parsemées, n'exauce le désir d'Ésaque que pour le frustrer définitivement (*suppressa fuga est cum uita*¹¹⁷), et l'étreinte unique qu'elle rend possible est une étreinte morbide (*amplectitur... / Exanimem*¹¹⁸), qui conduit le jeune homme au seuil de la folie (*amens*¹¹⁹). Le *lamento* qui suit accompagne le parcours intérieur accompli par Ésaque, comme par Daedalion, du déchirement de la perte à la possibilité d'une réparation par la mort (*tibi morte mea mortis solacia mittam*¹²⁰). Mais les dieux n'acceptent pas ce genre de marché, et au geste sacrificiel d'Ésaque (*e scopulo, quem rauca subederat unda, / Decidit in pontum*¹²¹), semblable à celui de Daedalion (*Cum se Daedalion saxo misisset ab alto*¹²²), vient s'opposer une divinité compatissante (la divinité du lieu, c'est-à-dire non plus *miseratus Apollo*¹²³, mais *Tethys miserata*). Aspirant à mourir pour avoir tenu dans ses bras un cadavre, Ésaque est condamné à rester vivant (*optatae non est data copia mortis*) par une autre étreinte (*cadentem / Molliter excepit*) qui le sauve malgré lui de la noyade (*nantemque per aequora pennis / Textit*). La métamorphose apparaît alors comme une seconde frustration, et Ésaque, privé successivement de son amour et de sa mort, devient l'un de ces êtres hybrides et malheureux (Actéon, Daedalion¹²⁴ et tant d'autres) dont le corps méconnaissable est la cruelle prison d'une âme d'homme (*Indignatur... / Obstari... animae misera de sede uolenti / Exire*). L'exaspération de souffrance provoquée par cette incarcération à l'intérieur de soi-même ne fait pourtant, ici, qu'accentuer la métamorphose, car le nouvel oiseau, s'il doit sa maigreur allongée à son amour (*Fecit amor maciem*), est surtout conditionné, dans tout son être, par la fureur (*Indignatur, furit Aesacos*) d'être obligé de vivre (*inuitum uiuere cogi*). Maudissant ces ailes qui le protègent contre son gré (*pennis / Textit*) en substituant à la plongée définitive dans la mer un décevant survol (*utque nouas umeris adsumpserat alas, / Subuolat, Pluma leuat casus*), Ésaque entre dans la répétition acharnée, obsessionnelle, de sa tentative de suicide (*atque iterum corpus super aequora mittit, inque profundum / Pronus abit letique uiam sine fine retemptat.*). Ce geste réitéré à l'infini allonge démesurément son corps (*longa internodia crurum, / Longa manet ceruix ; caput est a corpore longe*), mais surtout il lui associe (c'est la fonction étiologique du récit) le déterminisme qui le distinguera des autres espèces au point de lui donner son nom : dépouillé par sa métamorphose du droit de mourir, Ésaque conserve cependant, par elle, son désir de mort (cette *cupido leti* qui était déjà celle de Daedalion¹²⁵), et la nouvelle identité à laquelle il accède n'est finalement pas une trahison, puisque le nom *mergus*, en évoquant le mouvement désespéré d'Ésaque (*nomenque manet quia mergitur illi*), commémore aussi la violence de son amour¹²⁶. Cet amour même est transformé : *aequor* et *amare*, ces deux mots qui, dans le texte, semblaient se fuir, finissent par se rejoindre (*aequora, amans, aequora, amor, puis aequora amat*), comme si, par la volonté divine, la passion terrestre, destructrice et sans issue, laissait place à une épanouissante union avec la mer, de la même façon qu'à l'étreinte du cadavre d'Hespérie succédait le doux embrassement

¹¹⁷ « Elle cesse en même temps de fuir et de vivre » (*ibid.*, XI, 777).

¹¹⁸ « Ésaque prend dans ses bras ce corps inanimé » (*ibid.*, XI, 777-778).

¹¹⁹ « Égaré » (*ibid.*, XI, 777).

¹²⁰ « Je vais par ma mort t'offrir de quoi te consoler de ta mort. » (*ibid.*, XI, 782).

¹²¹ « Du haut d'un rocher dont les vagues mugissantes avaient rongé la base il se jette dans la mer » (*ibid.*, XI, 783-784).

¹²² « Au moment où Daedalion venait de se jeter du haut d'une roche » (*ibid.*, XI, 340).

¹²³ *Ibid.*, XI, 339.

¹²⁴ *Ibid.*, III, 194-203 et XI, 336-345.

¹²⁵ *Ibid.*, XI, 338 : *ueloxque cupidine leti...* (« et, pressé par le désir de la mort... »).

¹²⁶ On retrouve ici l'idée, exprimée notamment par M. von Albrecht dans « L'épisode d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide » (*Revue des Études Latines*, 57, 1979, p. 266-277), selon laquelle « la métamorphose ovidienne perpétue (...) un comportement qui, à la suite d'une longue habitude, est devenu une attitude figée » (p. 271).

de Téthys. La véritable métamorphose réside peut-être dans ce miraculeux enlacement verbal qui, apaisant en quelque sorte la douleur de l'amour impossible par l'euphonie d'un écho vocalique, fait du poème, plus que jamais, « l'amour réalisé du désir demeuré désir »¹²⁷.

C) « Le poème inépuisable »¹²⁸

Ces quelques récits ne couvrent pas, loin s'en faut, l'immense champ de l'art ovidien de la variation, mais ils en donnent un échantillon. Dans un troisième et dernier temps, j'aimerais dégager les grands principes de cet art – et ce seront des remarques valables pour l'ensemble du poème –, puis, à partir de ces principes, observer le lien organique, à la fois évident et mystérieux, qui unit l'art de la variation et la notion de métamorphose, avant d'évoquer les figures qui, dans le texte, illustrent le mieux la conception ovidienne de l'écriture poétique.

1) Lieux et formes de la *uariatio*

L'art ovidien de la variation s'exerce absolument à tous les niveaux du texte ; c'est d'ailleurs ce qui fait le charme un peu vertigineux du poème. Trois grandes strates peuvent cependant être dégagées.

La première est la manière dont les récits de métamorphoses viennent s'insérer dans la trame narrative du poème. Cette trame est extrêmement complexe, faite d'une « prolifération de récits et cycles de récits »¹²⁹. La question de la composition des *Métamorphoses* n'a pas fini d'occuper les chercheurs : on a émis bien des hypothèses concernant le principe organisateur sur lequel se fonderaient les « architectures narratives des *Métamorphoses* »¹³⁰, et toutes les solutions proposées reposent sur la notion, inhérente à l'écriture du mythe, de cycles, de séquences ou de séries. L'une des dernières et des plus convaincantes tentatives pour ordonner ce flux narratif est le découpage en épisodes établi par G. Tronchet¹³¹. Dans cette architecture foisonnante, l'imbrication des niveaux de la narration est telle que, selon que l'on considère telle ou telle division du texte, la métamorphose semble pouvoir occuper toutes les places¹³². Or, si l'on subdivise, comme l'a fait G. Tronchet, le texte jusque dans ses plus petits fragments, on tombe dans l'autre extrême, car il semble que la métamorphose intervienne systématiquement à la fin du récit. C'est d'ailleurs logique : la métamorphose est souvent le *deus ex machina* qui vient brusquement, *in extremis*, dénouer une situation apparemment sans issue¹³³. Les développements qui la précèdent, s'ils ont une indéniable valeur en eux-mêmes, préparent en même temps la transformation, qui arrive logiquement à la fin et « boucle » l'épisode en cours tout en annonçant l'ouverture du suivant. Pourtant, l'observation des textes conduit à émettre des nuances. La métamorphose ne suffit pas toujours à clore un cycle, une séquence, une série : elle est souvent suivie d'une sorte d'épilogue qui constitue la vraie conclusion, la plupart du temps étiologique, de la séquence.

¹²⁷ *Fureur et Mystère*, « Seuls demeurent », XXX (in *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 162).

¹²⁸ Je reprends ici le titre d'un article de P. Laurens.

¹²⁹ I. Calvino, « Ovide et la contiguïté universelle » (1979), publié dans *La Machine littérature : essais*, collection « Pierres Vives », Seuil, 1984, p. 119-130, p. 119.

¹³⁰ J. Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, op. cit., p. 364.

¹³¹ *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, op. cit., p. 565-568.

¹³² *Ibid.*, p. 568 et 573-574.

¹³³ C'est en particulier le cas lorsque la métamorphose délivre une jeune fille de la poursuite amoureuse d'un dieu au moment précis où celui-ci va l'atteindre (cf. J. Fabre, « Mythologie et littérature dans les *Métamorphoses* : les belles poursuivies », in *Journées ovidiennes de Parménie*, op. cit., p. 93-113).

Par exemple, la métamorphose d'Alcyone et de Ceyx est suivie d'une évocation au présent, de nature étiologique, de la vie de bonheur conjugal des alcyons, qui est la véritable conclusion. Le récit de la métamorphose survient parfois encore plus tôt dans l'histoire, constituant alors une péripétie qui réoriente, d'une façon toujours déterminante, la narration ; il existe aussi des cas, certes rares mais d'autant plus remarquables, de métamorphose initiale ; il arrive même, enfin, qu'un récit commence *et* finisse sur une métamorphose : par exemple, le récit de Nestor, qui couvre presque 400 vers¹³⁴, s'ouvre sur le changement de sexe de Cénis, qui devient Cénée, et se referme sur la métamorphose du même Cénée en oiseau. Ainsi peut-on voir se développer, au sein même d'un modèle aussi absolu que celui de la métamorphose finale, des variations, ou tout au moins des nuances, qui rendent aux récits une mobilité au sein de la narration.

Il en est de même pour le statut narratif de la métamorphose. La narration ovidienne dans les *Métamorphoses* se caractérise par sa construction en « étages », en niveaux distincts, imbriqués les uns dans les autres telle une poupée russe et unis par des relations de subordination. Le *carmen perpetuum* d'Ovide repose entièrement sur le système du récit enchâssé dans le récit, construction héritée des écrivains alexandrins¹³⁵ et de « l'architecture hellénistique proto-augustéenne »¹³⁶. Tout le livre X, en particulier, est construit ainsi, jusqu'au vertige : le récit d'une métamorphose en contient une autre, parfois jusqu'au troisième ou au quatrième degré : ainsi, la métamorphose d'Atalante et Hippomène en lions, contée par Vénus à Adonis, constitue un moment de suspension dans l'aventure amoureuse de la déesse et du jeune homme, aventure qui fait partie des récits d'Orphée, l'histoire de ce dernier étant elle-même racontée, bien sûr, par le narrateur des *Métamorphoses*...¹³⁷ Et, étant donné que la transformation intervient souvent à la fin d'un cycle narratif, la structure enchâssée de l'ensemble entraîne un phénomène de concentration des métamorphoses qui, en certains endroits de l'œuvre où Ovide referme successivement plusieurs séquences, se succèdent en un véritable feu d'artifice. Cet enchâssement répond à des exigences narratives bien précises : l'articulation entre récits « secondaires » et récits « principaux » est toujours étroite, formant un tout organique dans lequel même des récits enchâssés apparemment accessoires ont, par leur position de parenthèse, une fonction spécifique (souvent d'exemple ou d'avertissement) – sans compter le plaisir esthétique et ludique que le lecteur prend à découvrir de l'extérieur à l'intérieur, comme on ouvre une poupée russe, les trésors contenus dans le texte. On touche ici à un aspect de ce que certains n'hésitent pas à appeler le « baroquisme » des *Métamorphoses* (jaillissement, prolifération, séduction par le vertige)¹³⁸.

¹³⁴ *Mét.*, XII, 146-535.

¹³⁵ Cf. G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, *op. cit.*, p. 86, ainsi que cette réflexion d'I. Calvino dans son article « Ovide et la contiguïté universelle » (*loc. cit.*, p. 124) : « de l'Orient, à travers le roman alexandrin, Ovide reçoit aussi la technique d'une multiplication de l'espace interne de l'œuvre au moyen de récits encastrés dans d'autres récits, technique qui accroît (...) l'impression de densité, d'encombrement, d'intrication. (...) Ainsi, dans les *Métamorphoses*, se soudent sans cesse de nouvelles concrétions d'histoires, comme des coquillages d'où peut jaillir une perle ».

¹³⁶ L'expression est de P. Galand-Hallyn (*Le Reflet des fleurs – Description et Métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 165), qui souligne le « parallèle entre les oscillations de l'écriture ovidienne (jeux de va-et-vient entre épisodes secondaires et épisodes principaux) et l'architecture hellénistique proto-augustéenne (qui, dans les temples, établit une tension permanente entre de 'sommptueuses mises en scène latérales' et une perspective axiale restant malgré tout dominante) ».

¹³⁷ S. Mack évoque, à propos de cet épisode, « a story within a story within a story within a story » (*Ovid*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p. 29).

¹³⁸ Entre autres, H. Bardon (« Ovide et le baroque », in *Ovidiana, Recherches sur Ovide*, éd. par N. I. Herescu, Les Belles Lettres, 1958, p. 75-100, p. 82) établit une correspondance entre la « composition à foyers multiples » des *Métamorphoses* et le jaillissement, la prolifération caractéristiques de l'art baroque (cf. également p. 83).

Un autre aspect essentiel, quand on observe l'intégration du récit de métamorphose dans la narration ovidienne, est la question des voix ; or, là encore, la *uariatio* semble s'exercer d'une façon permanente, à travers la multiplicité tourbillonnante des narrateurs¹³⁹. Le narrateur principal est très présent dans le poème. Mais il délègue souvent son rôle à un autre personnage, soit étranger à l'histoire (c'est le cas, bien sûr, au livre X, avec Orphée, ou avec le vieillard qui raconte la métamorphose d'Ésaque au livre XI), soit doté d'un rôle dans l'histoire qu'il raconte : un témoin plus ou moins impliqué (Vénus dans l'épisode d'Atalante et Hippomène au livre X, Célyx dans celui de Daedalion au livre XI, Nestor dans ceux du combat des Lapithes et des Centaures et de la mort de Périclymène au livre XII), l'auteur de la métamorphose, ou encore – et c'est le cas le plus frappant – le personnage métamorphosé lui-même, qui raconte parfois sa propre transformation, après l'avoir subie, en la subissant, voire avant même de l'avoir subie. Il y a là l'un des aspects les plus intéressants de la *uariatio*, qui provient sans doute d'un goût de la virtuosité, mais peut-être aussi d'un désir de faire du poème une caisse de résonance, bruisante et harmonieuse, des mille et une voix du monde, une « Babel heureuse », selon l'expression de Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, telle la demeure de la Renommée¹⁴⁰. Pourtant, les *Métamorphoses* ne sont pas une œuvre polyphonique¹⁴¹, car les différentes voix qui s'y font entendre ne sont pas individualisées : les personnages auxquels Ovide donne momentanément la parole parlent comme lui¹⁴² et semblent, en quelque sorte, interchangeables ; toutes les voix sont donc régies par une voix centrale qui, comme Protée¹⁴³, reste toujours la même à travers ses transformations et constitue par là même l'un des facteurs d'unité du poème. On sent ici, une fois de plus, la profondeur du travail ovidien sur la narration : la multiplication des voix et le passage incessant de l'une à l'autre, tout en étant un instrument extrêmement affiné d'exploration des

¹³⁹ Cette multiplicité est considérée par S. Mack comme l'une des sources de la modernité de l'œuvre : « Ovid has set foot on the road that leads to Chaucer, to Fielding and Sterne, and on to twentieth-century experiments with multiple narrators and varied narrative perspectives. » (*Ovid, op. cit.*, p. 11). Cf. également A. Barchiesi, « Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio », *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 23, 1989, p. 55-97, p. 55, et « Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses* », in *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 180-199.

¹⁴⁰ Citons en traduction ce texte, dans lequel on peut voir (et j'anticipe ici sur la fin de ma réflexion) une métaphore du poème : « Il est au milieu de l'univers, entre la terre, la mer et les régions célestes, sur les limites de ces trois mondes, un lieu d'où l'on voit tout ce qui se passe dans tous les pays, même les plus éloignés, et où toutes les voix pénètrent dans les oreilles prêtes à les recevoir. C'est là qu'habite la Renommée. Elle a choisi, pour y établir sa résidence, un sommet élevé ; elle a fait percer autour de sa demeure des avenues innombrables, mille ouvertures diverses ; mais il n'y a pas une seule porte pour en fermer l'accès ; nuit et jour cette demeure est ouverte. Elle est tout entière d'un bronze sonore ; tout entière elle vibre, elle renvoie les paroles et répète ce qu'elle entend. À l'intérieur pas un coin où règnent le calme et le silence. Pourtant ce ne sont point des cris, mais de sourds murmures, semblables à ceux de la mer, entendus de loin, ou aux derniers grondements que produit le tonnerre, lorsque Jupiter a entrechoqué les sombres nuages. Toute une foule se presse dans l'atrium ; un peuple léger y va et vient ; mille fausses nouvelles y circulent en tous sens, mêlées aux vraies, et on entend rouler des paroles confuses. Parmi ces rumeurs les unes remplissent de leurs récits les oreilles des oisifs, les autres colportent ailleurs ce qui se dit ; les mensonges vont en croissant et tout conteur nouveau qui garantit la vérité de ce qu'il a appris y ajoute quelque chose. Là résident la Crédulité, l'Erreur téméraire, la Fausse Joie, la Terreur à l'air consterné, la Sédition prompte à se déchaîner, les Chuchotements d'origine douteuse. La Renommée voit par elle-même tout ce qui s'accomplit dans le ciel, dans la mer et sur la terre ; elle surveille l'univers entier. » (*Mét.*, XII, 39-63)

¹⁴¹ Comme l'affirme A. Barchiesi, « lo stile narrativo di Ovidio non è polifonico. » (« Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio », *loc. cit.*, p. 55).

¹⁴² P. Maréchaux exprime ainsi cette idée : « parfois il se démultiplie en narrateurs de substitution qui parlent sa langue » (*Premières Leçons sur les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 21).

¹⁴³ La comparaison du narrateur avec Protée est proposée, à propos du roman, par W. Kayser (« Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit*, Points Essais, Seuil, 1977, p. 76).

passions mises en œuvre dans le poème, contribuent à donner à celui-ci, par les effets de distanciation qu'ils induisent, son caractère profondément ironique.

La deuxième grande strate de la *uariatio* concerne la structure et la temporalité des récits – et, là encore, je m'appuierai sur les récits de métamorphoses. Tout récit de métamorphose se développe autour d'un noyau narratif formé de trois étapes fondamentales : le déclenchement de la transformation, l'évocation plus ou moins détaillée de son processus, et sa conclusion. L'instant du basculement est souvent très difficile à saisir, car il se situe en général dans un silence, entre deux mots, entre la fin d'un vers et le début du suivant. Au contraire, il est souvent facile pour le lecteur d'identifier la conclusion de la métamorphose, car elle est souvent reconnaissable à des motifs de clôture explicites (en général une réflexion étiologique ou étymologique) ; en outre, Ovide développe souvent, à ce stade du récit, le thème apparemment paradoxal de ce qui n'a pas changé chez l'être métamorphosé. Entre ces deux bornes (un glissement initial insensible et une *coda* explicite aux règles relativement strictes), la « description du *pendant* », elle, est le lieu d'une variabilité totale : non seulement chaque type de métamorphose ouvre, pour l'écriture poétique, une palette d'étapes différentes – apparition des plumes pour une métamorphose en oiseau, transformation du sang en eau pour une fluidification, etc. –, mais, à l'intérieur de cette palette, le poète dispose d'une entière liberté de sélection : il peut ainsi, pour une métamorphose en arbre, choisir de mettre l'accent sur la paralysie des membres attachés au sol, sur la montée progressive de l'écorce, sur l'apparition des feuilles ou même sur tous ces éléments à la fois. De plus, entre les étapes de la métamorphose elle-même, sont insérés d'autres éléments textuels : commentaires du narrateur, discours direct, passages descriptifs, comparaisons, etc. Les trois grands moments du récit de métamorphose représentent donc à la fois un modèle universel et un champ ouvert à une variation absolue.

Mais ce canevas de base peut être affiné. En effet, trois motifs viennent fréquemment, et presque rituellement, s'y insérer. Sans qu'ils soient strictement nécessaires à la narration, leur récurrence devient, au fil des textes, une sorte de scansion interne, attendue et reconnue par le lecteur. Le premier de ces motifs est la perte de la voix, qui est parfois le véritable déclencheur de la métamorphose : dans l'épisode d'Alcyone et Ceyx, « l'on assiste (...) à un passage de la parole au langage inarticulé (...) qui annonce la métamorphose de l'héroïne »¹⁴⁴. Le second est l'usage de la comparaison : l'attendrissement progressif de la statue d'ivoire sous les caresses de Pygmalion est comparé à l'amollissement de la cire aux rayons du soleil¹⁴⁵ ; le sang d'Adonis bouillonne comme les bulles d'un marais et la fleur qui naît de ce sang ressemble à celle du grenadier¹⁴⁶ ; les femmes de Thrace sont prises au piège comme des oiseaux dans un filet¹⁴⁷. Ces comparaisons constituent de minuscules récits dans le récit, où la métamorphose vient se refléter et se démultiplier à l'infini, mille et une histoires virtuelles s'offrant alors à l'imagination du lecteur. La comparaison concentre donc le sens de la métamorphose et, par là même, en dynamise le processus. Enfin, un troisième motif vient d'une façon récurrente étoffer le canevas narratif de la métamorphose ovidienne : le commentaire du narrateur sur le nom de l'être transformé. Ce commentaire, doté d'une valeur étiologique évidente, intervient presque toujours à la fin du récit¹⁴⁸. Tantôt le nom lui-même n'est pas énoncé, mais suggéré, parfois de manière anagrammatique ou étymologique, et c'est

¹⁴⁴ R. Galvagno, *Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 134.

¹⁴⁵ *Mét.*, X, 284-286.

¹⁴⁶ *Ibid.*, X, 733-734 et 736-737.

¹⁴⁷ *Ibid.*, XI, 73-75.

¹⁴⁸ L. Lorch parle d'« an inexplicable metamorphosis whose end-term is marked by the nomen » (« Human Time and the Magic of the *Carmen* – Metamorphosis as an Element of Rhetoric in Ovid's *Metamorphoses* », *Philosophy and Rhetoric*, 15, 1982, p. 262-273, p. 265).

au lecteur de le deviner. Tantôt il est énoncé, souvent à une place stratégique du vers, et le lecteur peut en trouver seul, s'il le souhaite, le sens et la portée. Tantôt, enfin, il est à la fois énoncé et commenté, en particulier lorsqu'il n'a pas ou presque pas été altéré par la métamorphose ; dans ce cas, l'énoncé du nom ferme la boucle narrative qui s'est ouverte lorsque le héros de l'histoire a été nommé pour la première fois : de nombreux personnages des *Métamorphoses* portent leur destin dans leur nom (pensons à Cyparissus, à Myrrha ou à Alcyone) et la remarque finale, en montrant que le personnage est devenu son nom, c'est-à-dire sa propre essence, referme l'espace narratif, poétique et sémantique initialement ouvert par l'énoncé de ce nom ; le poète ne peut alors que passer à une autre histoire. Le nom constitue donc un motif de clôture narrative qui entérine la métamorphose, mais il représente aussi, et surtout, le lieu d'engendrement du récit, qui y trouve à la fois son origine et sa fin : c'est parce que Myrrha est nommée au vers 5 du livre VI qu'elle sera transformée en arbre à myrrhe, et c'est parce que le nom commun *myrrha* est énoncé au vers 145 du livre X que la métamorphose trouve son accomplissement. Ce motif révèle l'un des fondements de l'entreprise ovidienne, qui apparaît moins comme une œuvre à visée étiologique que comme une histoire de la naissance du langage et un hymne à sa puissance.

Quant à l'ordre dans lequel se présentent les étapes des récits de métamorphoses, il est tellement changeant que le texte ressemble parfois, par ses sinuosités, au labyrinthe de Crète ou au fleuve Méandre. L'ensemble des *Métamorphoses* est placé, dès les vers 3-4, sous le signe de la linéarité chronologique : le poème doit se dérouler *ab origine mundi / Ad mea... tempora*, « depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps ». Mais cette déclaration initiale est constamment démentie, au fil du poème, par les caprices d'une chronologie extrêmement libre. C'est particulièrement vrai dans les récits de métamorphoses : le processus de la transformation, pur objet fantasmatique et poétique, est susceptible de faire naître une infinité d'agencements textuels. Le jeu incessant des anticipations et des rétrospections contribue à cette variété, allant parfois jusqu'à donner une image « stroboscopique » de la métamorphose, comme dans l'épisode des Ménades au livre XI. Les acrobaties de la phrase ovidienne, que les contraintes métriques ne suffisent pas à expliquer, renforcent cette impression de liberté absolue. La continuité, affichée comme principe directeur du récit, est donc constamment rompue, malgré un art consommé des transitions. Comme l'écrit Jean-Pierre Néraudau, « il y a de la provocation chez le poète qui laisse croire que son récit s'écoule, à l'image des fleuves, emporté par sa propre fluidité »¹⁴⁹, et des brisures apparaissent partout : digressions, irruption du discours direct, incessants changements de point de vue (notamment dans certaines métamorphoses collectives), ellipse de telle ou telle étape attendue, description qui suspend le récit, etc. Deux poétiques – l'une de la continuité, l'autre de la rupture – coexistent donc, et c'est ce qui fait la singularité et la richesse du poème ovidien. Cette double polarité concerne aussi le rythme narratif, et il est étonnant de constater que les critiques soulignent de manière égale la lenteur du récit ovidien – en particulier dans les passages consacrés à la métamorphose – et sa rapidité. Le poème d'Ovide ne se définit, en fait, ni par l'une, ni par l'autre, mais précisément par une incessante variation rythmique, une pulsation irrégulière qui fonde sa dynamique interne¹⁵⁰ (et dans

¹⁴⁹ Ovide ou les Dissidences du poète – *Métamorphoses*, livre 15, collection « Aristée », Hystrix, « Les Interuniversitaires », 1989, p. 62.

¹⁵⁰ Cf. S. Viarre, *L'Image et la Pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, P.U.F., 1964, p. 108 : « le spectacle qu'Ovide a mis en œuvre se caractérise fondamentalement par sa diversité rythmique » ; et A. Menzione, *Ovidio, le Metamorfosi : sintesi critica e contributo per una rivalutazione*, Torino, Rivista di Studi Classici, 1964, p. 146 : « la vera continuità poetica delle *Metamorfosi* consiste nel costante e pulsante processo di dilatazione e di attenuazione ».

laquelle on a pu voir quelque chose de « baroque » avant la lettre¹⁵¹) et que le poète impose avec une liberté affichée¹⁵².

Enfin, l'art ovidien de la variation s'exerce dans une troisième strate, plus profonde, de de l'écriture poétique : l'alchimie qui, à partir des mots, matière première de l'écriture, donne à chaque texte une couleur unique. Le choix des mots, d'abord : Ovide a eu une conscience aiguë de la capacité d'évocation absolue, presque magique, des mots, matière première et « racine substantielle de la qualité poétique »¹⁵³. Mis à part quelques néologismes, il a employé dans son poème des mots d'une grande simplicité. Pour chaque métamorphose s'ouvrent des champs lexicaux appropriés : mots du corps, avec ses règnes et ses espèces, mais aussi de l'âme (car corps et âme sont presque toujours entraînés conjointement dans l'aventure de la métamorphose ; aussi Ovide évoque-t-il souvent les émotions de l'être métamorphosé : surprise éperdue des femmes de Thrace, douleur de Daedalion, etc.) ; mots désignant le passage d'un règne ou d'une espèce à l'autre (surtout les verbes ; par exemple, dans l'épisode de la statue de Pygmalion, tous les verbes, *tepere*, *mollescit*, *subdidit*, *cedit*, *remollescit*, *flectitur*, décrivent la métamorphose comme un lent amollissement) ; sans oublier, d'une manière paradoxale mais presque aussi constante, les mots qui indiquent la permanence (d'un élément physique, telle la couleur rouge du sang d'Hyacinthe ou d'Adonis, mais plus souvent d'un trait de caractère ou d'un sentiment dominant : douleur de Cyparissus ou de Daedalion, amour conjugal d'Alcyone et Ceyx, etc.). À cela s'ajoutent les détails physiques, les notations de mouvement (la chute d'Ésaque, qui se transforme en vol), de lumière ou de couleur (la naissance de l'anémone à partir du sang d'Adonis se dit à travers une explosion de couleurs qui semble une conjuration poétique de la mort). La richesse et la souplesse du vocabulaire ovidien donnent l'impression d'une multiplication à l'infini des possibilités d'expression d'une même idée, d'autant plus qu'Ovide pratique abondamment la synonymie, tant d'un récit à l'autre qu'au sein d'un même récit. Toutefois, si la puissance des mots peut être immense, c'est évidemment dans leur association que l'art ovidien de la variation se fait le plus subtil et le plus intéressant. Par exemple, dès le début de l'épisode de Pygmalion, Ovide intercale des mots pouvant désigner aussi bien une femme qu'une statue entre des mots ne pouvant désigner qu'une statue, comme si la vie était en quelque sorte cachée dans la matière inerte ; la métamorphose des femmes de Thrace se fonde sur l'alliance entre l'épouvante et la douleur, alliance qui vient se cristalliser dans la comparaison avec l'oiseau pris au piège. La formation des figures est peut-être l'aspect le plus intéressant de ce travail sur l'entrelacement des mots, car, par leur concentration, elles fixent momentanément le flux poétique et le redynamisent. Ovide utilise abondamment la force des figures, peut-être parce qu'il existe une parenté profonde entre figure et métamorphose. Trois types de figures en particulier se détachent. D'abord, les figures de la ressemblance, et en particulier la métaphore : la métamorphose est souvent l'expansion d'une métaphore, dans le sens où presque tous les personnages métamorphosés, même lorsqu'ils sont dramatiquement arrachés à eux-mêmes par leur transformation, rejoignent, par elle, ce qu'ils étaient déjà, par leur apparence extérieure, par leur caractère, par leur désir, ou même par leur seul nom ; entre la

¹⁵¹ H. Bardon, « Ovide et le baroque », *loc. cit.*, respectivement p. 84 et 85.

¹⁵² Pensons par exemple à ce passage, qui intervient entre les épisodes de Myrrha et d'Adonis (*Mét.*, X, 519-523) : « Le temps coule insensiblement, il s'envole sans qu'on s'en doute ; rien de plus rapide que les années ; celui qui était fils de sa sœur et de son grand-père, qui naguère avait été enfermé dans un arbre, qui naguère avait vu le jour, qui hier encore était un bel enfant nouveau-né, le voilà un homme ». Ou encore à ces mots malicieux de Vénus à propos de la course entre Atalante et Hippomène (*ibid.*, X, 679-680) : « enfin, pour que mon récit ne soit pas encore plus lent que sa course elle-même... »

¹⁵³ G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 46.

métaphore, figure du même et de l'autre conjugués¹⁵⁴, et la métamorphose, passage du même à l'autre¹⁵⁵, il existe une affinité très profonde, qui fait de la métaphore un instrument à part entière d'interprétation de la métamorphose ovidienne. Deuxièmement, les figures de l'ordre des mots, notamment le parallélisme et le chiasme, particulièrement aptes à suggérer le dédoublement du personnage métamorphosé et son enfermement dans un nouveau corps. Troisièmement, les figures du lexique, tel l'oxymore, symbole parfait, en poésie, de la métamorphose, cette alliance impossible des contraires¹⁵⁶.

Le choix des mots et leur association contribuent à créer ce que Bachelard appelle « la tonalité profonde de la rêverie créatrice ». Cette « tonalité », qui contribue elle aussi à fonder la singularité de chaque récit de métamorphose, est faite de couleurs, de sensations, mais aussi de musique (par exemple, dans la transformation de Myrrha, il semble que, par le retour insistant du son *k* et du *s*, Ovide cherche à faire entendre le glissement de l'écorce sur le corps de la jeune femme : 493 *Sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos* ; 498 *Subsedit mersitque suos in cortice uultus*). Sans oublier la notion de genre littéraire : les *Métamorphoses* sont le lieu par excellence de toutes les variations génériques¹⁵⁷ et sont souvent définies, à ce titre, comme « un véritable laboratoire d'expérimentation »¹⁵⁸. L'hexamètre dactylique, vers épique, devient le support et le lieu d'une intégration totale des genres. Ainsi trouve-t-on dans les livres X, XI et XII l'élégie (avec Alcyone), la tragédie (avec Myrrha ou Hylonomé), l'idylle (avec les cadeaux de Pygmalion, Adonis ou la grotte de Thétis), la bucolique (avec les arbres qui marchent, le motif floral ou encore les amours de Cyllare et Hylonomé) et, bien sûr, l'épopée, mais une épopée constamment pervertie (d'ailleurs, Orphée renonce d'emblée à la poésie épique)¹⁵⁹. Il en est de même pour les registres : l'écriture ovidienne combine le comique (Midas, le Sommeil qui s'endort, Iris luttant contre le sommeil), le pathétique (discours d'Alcyone, naufrage de Céyx), le fantastique (pommes d'or, palais du Sommeil et de la Renommée), réalisme cru (combat des

¹⁵⁴ « La métaphore, note P. Ricœur, 'consiste à parler d'une chose dans les termes d'une autre qui lui ressemble', à saisir l'identique dans le différent » (J. Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, op. cit., p. 382).

¹⁵⁵ E. Pianezzola parle, à propos de la métamorphose, de « dialettica dell'*alius et idem* », ou encore de « gioco di identità e di differenza » (« La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa », *Retorica e Poetica*, Padova, Liviana, 1979, p. 77-91, p. 86), et c'est cette dialectique, ou ce jeu, qui, selon lui, explique le lien organique entre la métamorphose et la métaphore.

¹⁵⁶ R. Galvagno la définit comme « la fixation d'un oxymore qui ne peut se figurer que par un *adunaton* » (*Le Fantôme et la Métamorphose chez Ovide*, op. cit., p. 198).

¹⁵⁷ C'est pourquoi, comme l'écrivait C.-M. Ternes, « la recherche moderne continue à s'interroger quant au genre littéraire auquel les *Métamorphoses* d'Ovide peuvent être attribuées » (« La théorie des âges et l'« autopsie » de l'histoire romaine par Ovide », in *Colloque Présence d'Ovide*, coll. Caesarodunum, XVII bis, Les Belles Lettres, 1982, p. 65-78, p. 66).

¹⁵⁸ I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 162.

¹⁵⁹ Les motifs qui pourraient donner lieu à un traitement épique sont systématiquement « détournés » : la course d'Atalante et Hippomène (X) par les pommes d'or et l'histoire amoureuse ; la fondation de Troie (XI) par l'épisode amoureux de Laomédon et Hésione ; le naufrage de Céyx (avec l'image des dix vagues rappelant les dix ans de la guerre de Troie) par la métamorphose finale ; la guerre de Troie (notamment XII, 64 sq.) par le fait que l'intérêt ne se porte pas sur Hector, mais sur Cygnus, que nous voyons Achille, mis en échec, douter de lui-même et être finalement frustré de sa victoire par la métamorphose de Cygnus, et que le long récit de Nestor a pour point initial et final l'histoire de Cénée, qui nous parle d'ambiguïté sexuelle et de métamorphose ; le combat des Lapithes et des Centaures (XII) par l'expansion folle de la scène, qui devient autonome et semble pouvoir se développer à l'infini, avec une certaine complaisance dans l'horreur (parfois à la limite du comique ; cf. Dorylas s'empêtrant dans ses propres entrailles), un plaisir de la *uariatio* et une jouissance manifeste dans l'énonciation des noms, et par des parenthèses discordantes (Aphidas endormi, amours de Cyllare et Hylonomé) ; l'apparition d'Hercule (XII, 536 sq.) par le fait que les Douze Travaux sont passés sous silence et que le seul combat évoqué par Ovide est celui contre Périclémène, pourvu du don de métamorphose multiple ; le seul moment vraiment épique est la mort d'Achille (XII, 580 sq.).

Lapithes et des Centaures). Ovide se livre, en outre, à un jeu permanent sur les conventions littéraires (pensons à l'épithalame inversé qui ouvre le livre X). Cette hybridité des genres et des registres, trait dominant de l'art poétique ovidien, se reflète évidemment dans les passages consacrés à la métamorphose. Tel récit ne se rattacherait pas au même genre littéraire que tel autre, à cause du cycle dont il fait partie, des sources dont s'est inspiré Ovide et, plus généralement, du goût de ce dernier pour la bigarrure des genres, mais aussi, simplement, parce que telle métamorphose est désirée par le personnage qui la subit alors que telle autre constitue un châtement, ou que l'une est vécue en toute conscience – ce qui ouvre souvent la voie à une écriture tragique – alors qu'une autre représente au contraire l'abolition de la conscience humaine. Finalement, plus que par la diversité des genres, on est surtout fasciné, dans les récits de métamorphoses, par la multiplicité et la profondeur des sentiments humains mis en jeu¹⁶⁰.

2) Variation et métamorphose

D'un tel parcours ressort, en premier lieu, le constat d'un investissement total du texte ovidien par la *uariatio*, qui, tel le lierre de Bacchus, s'enroule autour de chaque élément stable du texte pour développer, à partir de lui, une nouvelle arborescence de variantes. Dans les *Métamorphoses*, la correspondance entre ce que J. Rousset appelle la « forme » et la « signification » est donc absolue. Les *Métamorphoses* sont souvent définies comme une « épopée des formes »¹⁶¹ : il s'agit, bien sûr, des *formae* que nous voyons devenir *noua corpora*, mais aussi, et peut-être surtout, des formes poétiques, inlassablement multipliées et transformées pour donner naissance à ce que Jean-Pierre Néraudau appelle « une totalité des possibilités de la poésie »¹⁶². À travers la réécriture potentiellement illimitée et variée d'un même motif, c'est l'irréductible liberté de l'écriture ovidienne qui se manifeste. Pourtant, les *Métamorphoses* ne sont pas un texte chaotique, bien au contraire. D. Robert, qui a récemment donné une nouvelle traduction du poème, écrit : « L'ouvrage est d'une architecture foisonnante, toute en décrochements et lacs, digressions et enchâssements, faux désordre qui cesse d'apparaître comme tel dès lors que l'on s'y penche comme sur les pièces d'un puzzle ; on voit alors peu à peu se dessiner un texte d'une ordonnance complexe, certes, mais parfaitement réfléchi et cohérent (...) une immense fresque dans laquelle chaque détail, minutieusement calculé, ciselé, concourt à former un ensemble admirable tout en opérant paradoxalement une subtile dislocation de ce même ensemble »¹⁶³. Les *Métamorphoses*, œuvre sur la métamorphose, représentent donc aussi, dans leurs moindres aspects formels, la « métamorphose à l'œuvre »¹⁶⁴ ; reste à comprendre ce que signifie cette adéquation totale d'une forme et d'un sens¹⁶⁵, qui confère à l'ensemble du poème une nature spéculaire,

¹⁶⁰ Cf. cette formule de S. Viarre dans son article « L'originalité de la magie d'Ovide dans les *Métamorphoses* » (in *Atti del convegno internazionale ovidiano*, (Sulmona, 1958), Roma, Istituto di studi Romani editore, 1959, t. 2, p. 327-338, p. 332) : « Les métamorphoses projettent la réalité affective à l'extérieur ».

¹⁶¹ L'expression est de L. Alfonsi : « le *Metamorfosi*, questa immensa e radiosa epopea delle forme » (« L'inquadramento filosofico delle metamorfosi ovidiane », in *Ovidiana, Recherches sur Ovide, op. cit.*, p. 265-272, p. 265).

¹⁶² *Ovide ou les Dissidences du poète – Métamorphoses, livre 15, op. cit.*, p. 157.

¹⁶³ D. Robert, « Ovide au miroir du vers » (Préface à son édition des *Métamorphoses*, Arles, « Thesaurus », Actes Sud, 2001, p. 16-17).

¹⁶⁴ Je reprends ici le titre de l'ouvrage de G. Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre – Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses (op. cit.)*.

¹⁶⁵ J.-P. Néraudau énonce ainsi cette concordance : « son sujet, c'est la métamorphose du mythe même de la métamorphose » (*Ovide ou les Dissidences du poète – Métamorphoses, livre 15, op. cit.*, p. 52). Elle est, selon S. Mack, inscrite dans les premiers vers du poème et dans l'ambiguïté de la parenthèse *nam uos mutastis et illas* (« car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage », I, 2), qui désigne peut-être le poème : « Ovid begins his

puisque'il se reflète en lui-même à l'infini¹⁶⁶. Il y a là, de toute évidence, un jeu poétique, à la fois léger et grave : jeu, d'abord, vis-à-vis de modèles qui sont tout à la fois imités et transformés (avec un évident plaisir de l'allusion et, parfois, de la transgression, notamment vis-à-vis de l'œuvre virgilienne ; mais c'est aussi un jeu très sérieux, inscrit dans une tradition qui le considère avant tout comme un indispensable exercice formateur, et qui permet à Ovide d'affiner, par le contact avec d'autres génies, le sien propre) ; jeu, également, avec les autres poèmes écrits par Ovide lui-même (G. Tronchet écrit qu'Ovide est « l'écrivain du palimpseste : chacune de ses œuvres porte en elle la marque insistante des textes antérieurs, comme si elle se constituait, dans une large mesure, à partir de fragments des précédents poèmes, découpés et adaptés afin d'être intégrés dans un nouvel ensemble »¹⁶⁷) ; jeu, surtout, avec soi-même au sein des *Métamorphoses*, qui n'est le signe ni « d'une paresse, d'une incapacité à se renouveler », ni « d'une complaisance narcissique à reproduire des trouvailles passées, en jouant sur de minimes différences »¹⁶⁸, mais au contraire d'une conception profondément dynamique de l'œuvre, considérée comme un « travail en devenir »¹⁶⁹ ; jeu, enfin, avec le lecteur¹⁷⁰, que le texte, fondamentalement interactif, invite constamment au décodage et à l'exploration.

Cet aspect ludique est tout sauf gratuit : le dispositif en miroir constitué par la « forme » et la « signification » sert surtout à refléter une certaine image de l'univers. C'est le cas de toute grande œuvre littéraire, sans doute, mais tout particulièrement des *Métamorphoses*, en tant que cartographie imaginaire du monde. Le choix même du motif de la métamorphose implique une vision renouvelée de la réalité et la métamorphose, loin de toute gratuité, apparaît comme une manière alternative de connaître le monde. Or, si les *Métamorphoses* sont traversées par un flux de matière narrative instable, c'est justement, entre autres, pour suggérer un monde lui-même instable. Ce monde ressemble beaucoup à celui chanté au livre XV par Pythagore¹⁷¹, où tout change sans cesse, en vertu du principe de « contiguïté universelle » (principe qui gouverne aussi l'art ovidien du récit, tout en enchaînements, en glissements et en transitions). Mais si Ovide choisit de donner une image mouvante et protéiforme du monde, c'est sans doute moins sous l'influence de tel ou tel courant philosophique que par goût personnel : il éprouve visiblement de manière très forte « les affinités surprenantes des êtres et des choses »¹⁷², le flux et le reflux de la vie, il est attiré par « le jaillissement et la prolifération des formes »¹⁷³. À cette propension s'ajoute sans doute

great poem about change with a suggestion that the poem's form changed even as he wrote it. » (*Ovid, op. cit.*, Préface, p. xi).

¹⁶⁶ Les *Métamorphoses* possèdent donc, selon l'expression de P. Maréchaux à propos de *L'Énéide*, « cette unité parfaite d'une œuvre qui se lit au miroir d'elle-même » (*Premières Leçons sur les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 23).

¹⁶⁷ « Ovide lecteur d'Ovide », in *Lectures d'Ovide*, Les Belles Lettres, 2003, p. 51-78, p. 51.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁹ Un « work in progress » (*ibid.*). I. Jouteur parle de « poétique en acte » (*Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 84.).

¹⁷⁰ P. Galand-Hallyn définit ainsi le processus qui préside à ce jeu : « La pratique autoreprésentative au sein d'une œuvre à vocation référentielle, loin de s'enfermer dans un narcissisme un peu court, maintient donc la communication entre l'auteur et le lecteur, qu'elle sollicite sans relâche, en l'incitant à un décodage, en lui suggérant des pistes (vraies ou fausses) de lecture, en dévoilant d'elle-même, trait d'union avec le non-fictif, sinon avec le réel, un coin de l'univers extra-textuel dans lequel s'insère l'œuvre. » (*Le Reflet des fleurs – Description et Métalangage poétique d'Homère à la Renaissance, op. cit.*, p. 23).

¹⁷¹ *Mét.*, XV, 75-478.

¹⁷² H. Bardon, « Ovide et le baroque », *loc. cit.*, p. 85.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 86. Sa poésie peut-elle pour autant être qualifiée de « baroque » ? Je ne le crois pas, mais on peut comprendre les similitudes que certains ont pu déceler entre les deux esthétiques : le récit ovidien, comme l'art baroque, « n'existe que par le mélange », écrit H. Bardon (*ibid.*, p. 89) et, dans l'un comme dans l'autre, « les formes des êtres ne sont pas inaltérables ; il y a un flux de la vie qui enchaîne et transforme » (*ibid.*, p. 85). Voir

une attitude subversive vis-à-vis du pouvoir¹⁷⁴ : comment imaginer une conciliation possible entre une œuvre aussi mobile que les *Métamorphoses*, reflet d'un monde en perpétuelle métamorphose, et l'idéologie augustéenne, fondée au contraire sur la permanence et la stabilité, y compris en littérature ? La « dissidence » des *Métamorphoses*, perceptible dès le titre¹⁷⁵ et dans le sujet même, éclate dans l'art de la variation¹⁷⁶, qui signe le refus d'une interprétation unique des mythes et la souveraine liberté du créateur par rapport au pouvoir politique. D. Robert souligne ainsi le lien entre l'art de la variation et une vision active, provocatrice, du monde : « Vous voulez de l'épopée, dit le poète à ses contemporains, je peux vous en donner mais je vous apprendrai que je ne suis pas un clone de Virgile ; vous voulez vibrer de plaisir, frémir d'horreur, être transportés d'admiration ; je sais comment vous procurer tout cela en vous racontant des histoires extraordinaires, mais je vous indiquerai aussi la distance, l'humour, l'ironie, le détachement ; vous voulez vous installer dans le confort d'une tradition rassurante parce qu'immuable, je vous apprendrai que tout change, fluctue, se renverse et se renouvelle, que tout est remise en question ; vous voulez des modèles de force, de puissance, d'invincibilité, des images *positives*, je vous montrerai la faiblesse, la défaite, le désarroi, la révolte ; vous voulez de vastes panoramas que le regard embrasse, j'attirerai votre attention sur le tout petit élément qui bouleverse l'ensemble et crée un autre ordre, une autre vérité. C'est dans ce décalage que le poète manifeste son invention, sa présence dans le poème, par là qu'il y est actif ; il s'approprie un matériau maintes fois utilisé – les mythes grecs et latins – à partir duquel il *fait* un texte, s'inscrit en lui en tant que sujet, lui imprime son 'mode de signifier', son 'rythme' (...) et développe, ce faisant, une véritable pensée poétique. »¹⁷⁷

Le motif de la métamorphose apparaît alors, plus que jamais, comme le véritable sujet de l'œuvre et une figure nodale de l'écriture¹⁷⁸. En aménageant l'espace concret du texte et en travaillant la matière narrative dans le sens d'une variation permanente, Ovide organise la

en Ovide un précurseur du mouvement baroque ne doit pas conduire à l'anachronisme (tel celui commis par H. Bardon, qui évoque « l'adhésion du poète à l'interprétation baroque de l'espace et du mouvement », *ibid.*, p. 86) et, notamment, faire oublier que la vision ovidienne de l'univers est héritée des philosophies présocratiques.

¹⁷⁴ C'est l'idée développée, notamment, par J.-P. Néraudeau dans *Ovide ou les Dissidences du poète – Métamorphoses, livre 15, op. cit.*

¹⁷⁵ Prendre pour titre *Les Métamorphoses* constitue, dans *Le Dernier des mondes* de C. Ransmayr, une provocation : « Mais le seul titre de ce livre, dans la ville où résidait l'empereur Auguste, avait été un geste d'outrecuidance, un appel à la révolte, dans Rome où le moindre bâtiment était un monument à la gloire de l'Empire et rappelait la permanence, la durée, l'impérissabilité du pouvoir. Nason l'avait intitulé *Métamorphoses*, et la mer Noire était le prix de ce titre. » (*op. cit.*, p. 43). Plus loin (*ibid.*, p. 66), C. Ransmayr présente les *Métamorphoses* comme « une œuvre qui avait dévié de sa fin première entre les mains du poète pour devenir une injurieuse dénonciation de Rome ».

¹⁷⁶ D'ailleurs, selon I. Jouteur, l'hybridité générique des *Métamorphoses* est, en soi, un élément provocateur : « Il ne nous semble pas dénué d'intérêt de tisser un parallèle entre d'une part l'insolence avec laquelle Ovide tire parti de la mythologie pour clamer son indépendance, suggérer son opposition à la propagande augustéenne, qui réduisait le mythe à une interprétation politique et unique, et d'autre part, sur le plan formel, la subversion plus théorique qui consiste à mélanger les genres jusqu'à leur transgression. La contestation latente qui se dit à travers ces jeux de langage trouve sa justification dans le désir qu'éprouve Ovide de proclamer la libre et prioritaire fantaisie du travail créateur et son émerveillement devant les potentialités de la littérature, tous genres confondus. Il y a quelque 'dissidence' en effet à effectuer une telle redistribution de territoire, derrière l'apparente confusion d'une œuvre-somme, dont l'excuse au regard des instances officielles était peut-être l'argument invoqué de la perpétuelle métamorphose. Toujours est-il qu'à l'époque de la génération augustéenne et élégiaque, où l'on se sert du genre comme contenu problématique et spectaculaire de l'œuvre, l'ivresse ovidienne bouscule, comme le dit G. B. Conte, la 'paix un peu funèbre' d'une classification statique des genres littéraires. » (*Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 292-293).

¹⁷⁷ « Ovide au miroir du vers », *loc. cit.*, p. 21-22.

¹⁷⁸ Un « nœud textuel fondamental », selon l'expression de R. Galvagno (*Le Sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 140).

convergence de toute l'œuvre autour de la métamorphose. Démultipliée à l'infini, celle-ci est l'objet d'un inlassable enrichissement. Derrière la légèreté, la virtuosité et l'irisation de sa surface, la poésie d'Ovide explore inlassablement l'objet auquel elle s'applique et tente d'en dire la profondeur, pourtant *a priori* indicible.

Explorer la métamorphose, c'est d'abord tenter de cerner une temporalité insaisissable : le temps impalpable du basculement, le temps suspendu du passage d'une forme à une autre, enfin le temps aboli qui fait plonger l'être métamorphosé dans l'éternel. L'ambition de dire les métamorphoses comporte une contradiction fondamentale : comment fixer poétiquement une temporalité, par essence, fugitive ? Justement par une écriture qui ne fixe rien, mais qui apprivoise son objet en l'épousant parfaitement, qui exprime le devenir (la métamorphose) par le devenir (la *uariatio*)¹⁷⁹. Ovide le fait en donnant à ses récits de métamorphose une structure à la fois universelle et souple à laquelle il ajoute des motifs fonctionnels ou rituels et en soumettant à des fluctuations incessantes l'ordre, la continuité et le rythme de la narration pour épouser les moindres contours temporels de la métamorphose et faire de celle-ci une totalité des possibilités du temps.

Cette appréhension poétique du temps de la métamorphose permet à Ovide de nous montrer le bouleversement intérieur que représente le passage d'une forme à une autre. Les récits ovidiens de métamorphoses racontent avant tout des histoires humaines, où la transformation vient à la fois matérialiser et magnifier les tourments de l'âme. Dans les moments où les formes changent, tout ce qui constitue l'identité d'un individu se trouve ébranlé. L'identité, c'est-à-dire le corps et l'âme. En tant qu'expansion de la formule *In noua (...) mutatas dicere formas / Corpora*, « dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux », la métamorphose est avant tout un phénomène physique, dont l'écriture tente de saisir au plus près le dynamisme propre : Ovide souligne l'importance de l'apparence, décrit de façon détaillée l'aspect extérieur des êtres et des choses, s'arrête longuement sur le processus même du passage pour en décomposer toutes les phases (croissance, changement de couleur, etc.), et toutes ces précisions font des *Métamorphoses* – c'est d'ailleurs ce qui rattache le poème à la littérature fantastique – un véritable traité morphologique et cinétique, parfois chimique, de la métamorphose (pensons, par exemple, à la métamorphose du sang d'Adonis, avec la description extrêmement précise du bouillonnement du sang sous l'effet du nectar). Mais la métamorphose est aussi un bouleversement intérieur de l'être : les personnages sont décrits dans leur caractère, leurs habitudes, leurs désirs, et des éléments psychologiques (surprise, peur, souffrance, etc.) sont ajoutés en contrepoint au thème principal, se développant parfois au point d'envahir l'espace textuel (comme c'est le cas dans le récit de la métamorphose des femmes de Thrace où, pour rendre l'impression de panique qui domine la scène, ce n'est pas dans le vocabulaire de la peur, mais dans l'évocation physique des gestes qu'Ovide multiplie les synonymes) ; les mots se rapprochent et forment des figures pour suggérer avec plus d'intensité les sentiments éprouvés ; enfin toutes les strates de l'écriture poétique, du choix d'un mot isolé à l'impression globale émanant du récit, montrent que, si la transformation retracée est d'abord celle d'un corps, elle ne se déroule jamais sans que les émotions humaines entrent dans le jeu de l'expression.

Dynamique de la transformation, poésie du corps sacrifié, l'écriture ovidienne de la métamorphose représente donc également la mise en scène de la tension entre le corps et

¹⁷⁹ « Un art qui prend le réel pour modèle ne peut qu'en reconstituer les variations : loin de vouloir établir facticement une ordonnance que l'observation de l'univers dément, il faut considérer le libre jeu des apparences et reproduire la succession des phénomènes. » (J. Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, op. cit., p. 318). À propos de l'écriture ovidienne, on pourrait reprendre l'expression bachelardienne de « syntaxe d'un devenir » (*L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 18).

l'âme et de sa résolution ambiguë. Il s'agit de transcrire une dialectique impossible, propre à tous les personnages métamorphosés : rester le même tout en devenant un autre, et, à travers ce déchirement, s'atteindre soi-même. L'art de la variation permet à Ovide d'exprimer cette tension entre identité et altérité¹⁸⁰ et la « descente en soi-même »¹⁸¹ qu'elle implique, car il en est la mise en œuvre formelle¹⁸². Dans chacun de ces fragments poétiques se révèle la nature profondément fantasmatique du motif de la métamorphose¹⁸³. « Par-dessus tout, écrit T. Hughes, Ovide a été captivé par la passion. Ou plutôt par ce qu'est une passion pour celui qui en est possédé. Et non point par la passion au sens ordinaire du terme, mais par la passion poussée à l'extrême : celle qui brûle, qui soulève les montagnes, qui se mue en expérience du surnaturel » ; et, ajoute-t-il : « l'acte de la métamorphose, dénominateur commun de tous les contes, offre la garantie symbolique que la passion est devenue mythique, qu'elle a atteint l'insoutenable intensité qui transpose l'épisode tout entier sur le plan divin ou surnaturel. »¹⁸⁴ Si, dans les récits de métamorphoses, le langage d'Ovide atteint, selon l'expression de J.-P. Néraudau, « un paroxysme exacerbé de l'écriture », une « jouissance de l'écriture libérée »¹⁸⁵, c'est précisément parce qu'ils sont le lieu d'un nouage fantasmatique extrêmement fort, ou plutôt le lieu où les fantasmes mis en scène dans l'ensemble d'un cycle narratif atteignent à la fois leur concentration maximale et la possibilité de leur dénouement. Pour dire ces « aventures de l'être et du désir »¹⁸⁶ que sont les métamorphoses, Ovide a établi, grâce à l'art de la variation, ce que J. Fabre-Serris appelle une « équivalence (...) entre écriture et passion »¹⁸⁷. J.-P. Néraudau résume ainsi cette équivalence : « En variant infiniment les montages de mots, il trouve, au fond des cœurs, les zones d'ombre où sommeillent les tourments. (...) Ovide suit avec ses mots les passions bouleversantes et recueille ce sable noir qu'il enferme dans l'écrin précieux de ses phrases. Ainsi tient-il captifs d'étonnants secrets que la psychanalyse a cru retrouver, et qu'une démarche socratique d'interrogation permanente des êtres arrache à leur profondeur abyssale. »¹⁸⁸ Les récits de métamorphoses reconstituent l'univers de notre inconscient, et cet univers est aussi crépusculaire et

¹⁸⁰ Tension dont la relation entre Narcisse, « pure identité », et Echo, « pure altérité », constitue une parfaite illustration métaphorique (J. Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, op. cit., p. 187). Cf. cette phrase d'H. Fränkel (*Ovid : A Poet between Two Worlds*, op. cit., p. 82) : « Interplay between otherness and sameness, either within one self or between two persons, is a theme capable of infinite variations. Ovid explored this new frontier of experience in a great number of stories. In most of them the confusion is brought about by a metamorphosis ».

¹⁸¹ P. Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Colin, 1974, p. 174.

¹⁸² « La variation n'étant pas autre chose que cette dialectique du même et de l'autre à travers des compromis successifs entre glissement et immobilisation » (P. Laurens, « Le poème inépuisable », in *Hommages à Henry Bardon*, Bruxelles, collection « Latomus », n° 187, 1985, p. 244-261, p. 249). G. Tronchet parle, lui, d'« un jeu serré du même et de l'autre » (« Ovide lecteur d'Ovide », loc. cit., p. 53).

¹⁸³ Selon P. Brunel, la métamorphose est un « fantasme devenu réalité » (*Le Mythe de la métamorphose*, op. cit., p. 109).

¹⁸⁴ Introduction des *Contes d'Ovide*, op. cit., p. 17. Plus loin (*ibid.*, p. 18), T. Hughes écrit que ces contes « sont le registre à l'état brut de ce que l'on peut ressentir en vivant dans le gouffre psychologique qui s'ouvre à la fin d'une époque. »

¹⁸⁵ *Ovide ou les dissidences du poète – Métamorphoses, livre 15*, op. cit., p. 171 et 172.

¹⁸⁶ J. Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, op. cit., p. 386.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 398. Aussi les *Métamorphoses* sont-elles, selon elle, au cœur de « l'élaboration du discours occidental sur l'être, l'originel, le désir et l'inconscient. » (*ibid.*, p. 386). Cf. aussi les passionnantes conclusions de la p. 396 sur « l'exploration de la psyché » dans le *carmen* ovidien.

¹⁸⁸ Préface à son édition des *Métamorphoses*, op. cit., p. 16. Dans son ouvrage *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux premiers siècles avant et après J.-C.* (Payot Lausanne, collection « Sciences humaines », 1998), J. Fabre-Serris montre que la vision ovidienne de la passion, notamment amoureuse, et du *furor* qu'elle fait naître, est tout à fait nouvelle, car, loin de condamner les passions, Ovide, s'inspirant du *Banquet* et du *Phèdre*, les aborde sous l'angle des rapports identité/altérité.

mystérieux que le palais du Sommeil. La description que fait Ovide de ce palais¹⁸⁹ est l'un des nombreux passages des *Métamorphoses* qui offrent la possibilité d'une lecture métapoétique, ce qui me conduit à mon tout dernier point.

3) Les *Métamorphoses* au miroir d'elles-mêmes

L'une des sources du plaisir mêlé de vertige que l'on éprouve à lire les *Métamorphoses* réside dans le fait que, tel Narcisse, le poème semble scruter constamment sa propre image ; mais, alors que le jeune homme a besoin pour se voir – c'est d'ailleurs son drame – d'une surface réfléchissante extérieure à lui, le texte ovidien se reflète dans sa propre substance, et, alors que Narcisse meurt de s'être contemplé, le poème d'Ovide, lui, puise dans cette réflexivité du regard une fécondité euphorique¹⁹⁰. Cette spécularité, c'est-à-dire « les diverses façons dont le texte signale au lecteur son propre fonctionnement à des niveaux variés, attirant l'attention sur ses modèles, sur sa structure, sur sa symbolique, sur ses leurreurs éventuels, sur son langage »¹⁹¹, est d'ailleurs caractéristique de la poésie antique en général et de la poésie latine en particulier¹⁹² ; mais P. Galand-Hallyn souligne que l'œuvre d'Ovide, « marquée profondément par les fractures et les incertitudes historiques, culturelles et génériques de son époque, est particulièrement représentative d'un narcissisme littéraire généré par une angoisse, et donc plus ostensible »¹⁹³. Les premiers vers des *Métamorphoses*¹⁹⁴ nous font assister à l'avènement conjoint du poème et du poète ; ce dernier est une figure d'emblée ambiguë, car, porté par son esprit, il se place humblement sous la protection divine, tout en s'affirmant investi d'un projet follement ambitieux qui n'appartient qu'à lui. Une fois franchi le seuil de l'expression, cette figure du poète entre dans le cycle vertigineux de ses

¹⁸⁹ « Il est près du pays des Cimmériens une caverne profondément enfoncée dans les flancs d'une montagne ; c'est le mystérieux domicile du Sommeil paresseux ; jamais Phébus, ni à son lever, ni au milieu de sa course, ni à son coucher, n'y peut faire pénétrer ses rayons ; de sombres brouillards s'y dégagent de la terre ; il y règne une lumière douteuse comme celle du crépuscule. Là l'oiseau vigilant, couronné d'une crête, n'appelle point l'aurore par ses chants : le silence n'est jamais rompu par la voix des chiens attentifs ni par celle de l'oie, dont l'oreille est plus subtile encore ; on n'entend ni bêtes sauvages, ni troupeaux, ni rameaux agités par les vents, ni voix humaines ; aucun son bruyant ; c'est le séjour du repos muet ; seulement du pied de la roche sort un ruisseau de l'eau du Léthé, qui, coulant sur un lit de cailloux crépitants, invite au sommeil par son murmure. Devant l'entrée de la grotte fleurissent des pavots féconds et des plantes innombrables, dont les sucres servent à la Nuit pour composer le charme soporifique qu'elle répand avec son humidité sur la terre obscure. Point de porte qui grince en tournant sur ses gonds ; il n'y en a pas une seule dans toute la demeure ; sur le seuil, point de gardien. Au milieu de l'antre s'élève un lit d'ébène, garni de coussins de plumes, tous de la même couleur et recouverts d'un voile sombre ; c'est là que le dieu lui-même repose ses membres alanguis. Autour de lui sont couchés çà et là, revêtus de formes diverses, les Songes chimériques, aussi nombreux que les épis de la moisson, les feuilles de la forêt ou les sables rejetés par la mer sur le rivage. » (XI, 592-615)

¹⁹⁰ « Tel est sans doute le sens qu'Ovide a voulu donner aux *Métamorphoses*, une œuvre narcissique qui réfléchit sur les conditions de sa création, sur le miracle de son épiphanie et qui pudiquement les revêt du manteau des fables. » (P. Maréchaux, *Premières Leçons sur les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 42-43). Cf. également *Énigmes romaines*, op. cit., p. 183 : « L'art a les yeux fixés sur la fontaine du monde, fontaine plus troublée que celle de Narcisse, mais au lieu de rester dans une contemplation absolue il a la conscience de sa perception : comme la *Jeune Parque* de Valéry, il se voit se voir. Et cette réflexivité est bien la condition de sa sauvegarde. Au lieu d'une répétition obsessionnelle et stérile, il inaugure l'écho véritable, qui est esthétique. Car cet écho, vu par les yeux de l'art, nous ramène toujours quelque chose d'autre que nous-même : il amplifie nos possibles, à la manière de ces conques dans lesquelles la voix proférée nous revient enflée, et chargée d'autres colorations sonores, ce qui nous la fait apprécier dans sa différence. » Sur la spécularité des *Métamorphoses*, je renvoie au beau livre de G. Rosati, *Narciso et Pigmalione, Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983.

¹⁹¹ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs – Description et Métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, op. cit., p. 15.

¹⁹² *Ibid.*, p. 16.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁴ Cf. *supra*, p. 2.

propres transformations, et c'est aussi cela que racontent les *Métamorphoses*. Les images du poète, les métaphores de l'écriture et les représentations de l'œuvre poétique sont donc très nombreuses dans les *Métamorphoses*, et les livres X, XI et XII nous en offrent quelques-unes qui sont particulièrement intéressantes, à commencer deux des plus grandes figures d'artiste du poème : Orphée, le chanteur qui subjugué l'univers entier, et, invoqué par Orphée, Pygmalion, le sculpteur dont « l'art se dissimule à force d'art » et dont l'œuvre finit par prendre vie¹⁹⁵. La lecture métapoétique peut parfois se doubler d'une lecture politique : si l'on excepte Orphée et Pygmalion, les personnages d'artistes, dans les *Métamorphoses*, sont souvent impliqués dans des duels artistiques qui les opposent aux dieux et dans lesquels ils semblent l'objet d'une certaine complicité de la part du narrateur (pensons aussi à Midas, qui n'est pas artiste lui-même mais dont le jugement artistique représente une provocation à l'égard d'Apollon, représentant d'un art « officiel »). D'autres figurations de l'instance poétique se cachent dans le texte : certaines ne font que passer – je pense, par exemple, aux deux jumeaux mis au monde par Chioné au livre XI : le rusé Autolycus, fils de Mercure, « un enfant malin, (...) habile à toute espèce de fraudes, accoutumé à changer le noir en blanc et le blanc en noir, un fils digne de son père par son astuce » (vers 312-315), et Philammon, le musicien, engendré par Apollon, « qui se rendra célèbre par ses chants harmonieux et par son talent sur la cithare » (vers 316-317) ; d'autres sont de nature métaphorique, et on peut les voir notamment à travers les motifs récurrents de la voix, de la magie ou du rêve (par exemple, dans l'épisode d'Alcyone et Ceyx, la figure de Morphée me semble être un double du poète des *Métamorphoses*). Le poète est donc présent dans son texte, et il évolue au gré des métamorphoses. Mais, entre toutes ces « identités d'emprunt », on aimerait parfois en choisir une, et comment ne pas penser alors à Orphée, à la fois musicien, voyageur, conteur et enchanteur, qui chante, écrit Ovide, « après avoir essayé les cordes de sa lyre en les faisant vibrer sous son pouce et s'être assuré que leurs sons, quoique différents, produisent des accords harmonieux » (on retrouve ici l'idéal ovidien de la concordance dans la discordance et de l'harmonie dans la variété, avec cette image du pouce que nous avons vue dans l'épisode de Pygmalion), qui chante Jupiter, mais pour ses amours et non pour ses exploits guerriers, qui chante surtout les métamorphoses et qui par son chant « attire à lui les forêts et les bêtes sauvages » et « se fait suivre par les rochers eux-mêmes »¹⁹⁶ ? L'idée d'un Orphée substitut d'Ovide a souvent été formulée par la critique, et elle est séduisante¹⁹⁷, mais il faut peut-être la nuancer ; en effet, les chants d'Orphée sont dictés par un deuil inguérissable et, surtout, Orphée échoue doublement, d'abord à ramener Eurydice des Enfers, ensuite à empêcher, par son chant, sa propre mort. Selon J. Dangel, l'échec d'Orphée est dû à une faute de nature poétique, « celle d'une poétique du Sublime qui a manqué de vigueur »¹⁹⁸. L'image d'Orphée, placée sous le signe de l'insatisfaction, serait donc très proche de celle d'Ovide¹⁹⁹, mais

¹⁹⁵ Il y a là une réflexion sur les rapports de la nature et de l'art qui apparaît plusieurs fois dans les *Métamorphoses* : pour les livres qui nous intéressent, pensons par exemple à la comparaison entre Adonis et les Amours peints (*Mét.*, X, 515-518), à la description d'Atalante à la manière d'une *ekphrasis* (*ibid.*, X, 591-596), à la grotte de Thétis (*ibid.*, XI, 235-236 : « est-elle l'ouvrage de la nature ou bien de l'art ? on ne sait ; pourtant elle est plutôt celle de l'art ») ou encore au Centaure Cyllare, dont la partie humaine semble sculptée par un artiste de génie (*ibid.*, XII, 397-399).

¹⁹⁶ *Ibid.*, XI, 1-2.

¹⁹⁷ P. Maréchaux écrit à ce propos : « Orphée serait donc le substitut d'Ovide ? On l'a dit et la proposition est alléchante qui montrerait que, par-delà l'objectivité narrative de l'épopée, le poète réfléchit à haute voix sur son texte. » (*Premières Leçons sur les Métamorphoses d'Ovide*, *op. cit.*, p. 21).

¹⁹⁸ « Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque : trois arts poétiques », *Revue des Études Latines*, 77, 1999, p. 87-117, p. 103.

¹⁹⁹ « À la base de l'exploration du poète demeure, conditionnant la dynamique narrative même des *Métamorphoses*, une insatisfaction inaltérable, indispensable, entretenue. » (P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs – Description et Métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 246).

incomplète, insuffisante, et Pygmalion offrirait alors peut-être une image plus accomplie du poète²⁰⁰. Mais n'oublions pas qu'Orphée descend deux fois aux Enfers et que la seconde débouche sur ses retrouvailles définitives et harmonieuses – certes dans la mort – avec Eurydice ; toujours selon J. Dangel, si l'échec d'Orphée lors de la première descente était imputable à une vaine tentative de greffe poétique, sa réussite lors de la seconde est due à sa découverte d'une poésie totale, capable de conjuguer tous les genres (épopée, élégie et tragédie) ; or, cette poésie est précisément celle que crée Ovide dans les *Métamorphoses*²⁰¹. En réalité, ce serait peut-être trahir le poème que de vouloir y déceler, parmi la foule des personnages, un double d'Ovide, car la spécificité des *Métamorphoses* est justement d'accueillir sans distinction tous les mythes, tous les genres et toutes les images du poète²⁰². Orphée et Pygmalion se complètent donc (les deux images sont d'ailleurs contenues l'une dans l'autre et en contiennent une troisième de même nature, celle de l'artisan façonnant la cire), et s'ajoutent à toutes les autres images du créateur que nous pouvons trouver dans l'œuvre. Les personnages qui sont alors, peut-être, les plus proches du poète des *Métamorphoses* sont justement ceux, nombreux, qui ont le don de se métamorphoser à l'infini, tel Périclymène, au livre XII, mais surtout Protée, cet être toujours mobile, fait d'une succession d'apparences, « qui ne vit que dans la mesure où il se transforme »²⁰³. Ou une autre silhouette, peut-être plus proche du projet poétique à l'œuvre dans les *Métamorphoses*, dans son raffinement, son ambition, mais aussi son unité : celle du phénix, au livre XV, qui, sans cesse, meurt et renaît à lui-même, sous une forme nouvelle et, au fond, toujours identique²⁰⁴. Mais je ne crois pas que le poète protéiforme des *Métamorphoses* puisse s'identifier totalement à un être – d'ailleurs le seul du poème – qui se métamorphose en lui-

²⁰⁰ Selon G. Sauron, c'est Pygmalion qui est « l'artiste selon le cœur d'Ovide » (*L'Histoire végétalisée – Ornement et politique à Rome*, Antiqua, Picard, 2000, p. 220).

²⁰¹ Sur l'ambiguïté du rapport entre Ovide et Orphée, cf. notamment cette réflexion de P. Galand-Hallyn à propos de l'expression *uarios* (...) / *Concordare modos* (X, 146-147) : « On retrouve l'idéal esthétique de la *concordia discors* (...). Il s'agirait donc bien, pour Orphée aussi, d'unir *carmen perpetuum* et *carmen deductum*. Pourtant, le chant-programme qu'entonne ensuite le poète semble comporter, sur le mode ironique, une sorte de *recusatio* (...) Le chant d'Orphée serait donc interprétable comme une remise en question du programme énoncé au début des *Métamorphoses*, qui prévoyait l'union du chant noble et du chant humble, Ovide semblant désormais opter pour le genre mineur. » (*ibid.*, p. 231).

²⁰² I. Calvino écrit : « les *Métamorphoses* veulent représenter l'ensemble du racontable transmis par la littérature, avec toute la force d'images et de significations qu'il transporte, sans décider – en vertu de l'ambiguïté propre au mythe – entre les clefs de lecture possibles. C'est seulement en accueillant dans son poème tous les récits et intentions de récit qui courent en toutes directions, qui se pressent et se poussent pour se canaliser dans l'espace ordonné de ses hexamètres, que l'auteur des *Métamorphoses* sera sûr de ne pas servir un dessin partial, mais la multiplicité vivante qui n'exclut aucun dieu, connu ou inconnu. » (« Ovide et la contiguïté universelle », *loc. cit.*, p. 121).

²⁰³ L'expression est de J. Rousset, pour qui Protée est « l'homme qui ne vit que dans la mesure où il se transforme ; toujours mobile, et voué à se fuir pour exister, il s'arrache continuellement à lui-même ; son occupation est de se quitter ; non pas (...) pour se libérer d'un moi antérieur et préserver un éclat d'éternelle naissance, mais pour signifier qu'il est fait d'une succession d'apparences. » (*La Littérature de l'âge baroque en France – Circé et le paon*, José Corti, 1960, p. 22-23).

²⁰⁴ « Mais il y a un oiseau, un seul, qui se renouvelle et se recrée lui-même ; les Assyriens l'appellent le phénix. Il ne vit ni de grains ni d'herbes, mais des larmes de l'encens et du suc de l'amome. À peine a-t-il accompli les cinq siècles assignés à son existence qu'aussitôt, posé sur les rameaux ou la cime oscillante d'un palmier, il construit un nid avec ses ongles et son bec pur de toute souillure. Là il amasse de la cannelle, des épis du nard odorant, des morceaux de cinname, de la myrrhe aux fauves reflets ; il se couche au-dessus et termine sa vie au milieu des parfums. Alors du corps paternel renaît, dit-on, un petit phénix destiné à vivre le même nombre d'années. Quand l'âge lui a donné assez de force pour soutenir un fardeau, il décharge du poids de son nid les rameaux du grand arbre et il emporte pieusement son berceau, qui est aussi le tombeau de son père. Parvenu à travers les airs légers à la ville d'Hypérion, il le dépose devant la porte sacrée de son temple. » (*Mét.*, XV, 392-407)

même à l'infini. L'image du phénix s'avère donc, elle aussi, insuffisante ; ce n'est d'ailleurs pas elle qui clôt les *Métamorphoses*, et les derniers vers du poème la dépassent :

(871) <i>Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. Cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius Ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi ;</i> (875) <i>Parte tamen meliore mei super alta perennis Astra ferar nomenque erit indelebile nostrum ; Quaque patet domitis Romana potentia terris, Ore legar populi perque omnia saecula fama, (879) Siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.</i>	Et maintenant j'ai achevé un ouvrage que ne pourront détruire ni la colère de Jupiter, ni la flamme, ni le temps vorace. Que le jour fatal qui n'a de droits que sur mon corps mette, quand il le voudra, un terme au cours incertain de ma vie : la plus noble partie de moi-même s'élancera, immortelle, au-dessus de la haute région des astres et mon nom sera impérissable. Aussi loin que la puissance romaine s'étend sur la terre domptée, les peuples me liront et, désormais fameux, pendant toute la durée des siècles, s'il y a quelque vérité dans les pressentiments des poètes, je vivrai.²⁰⁵
---	--

Ici, des innombrables voix des *Métamorphoses*, il n'en reste plus qu'une seule, qui préexistait aux autres et qui, finalement, leur survit après les avoir empruntées toutes²⁰⁶. Le poète prend de vitesse sa propre mort et s'accorde l'éternité ; en échappant à la mort, il échappe aussi à notre regard et à nos tentatives pour le nommer, puisque son identité se résume désormais à son immortalité (*uiuam*, « je vivrai »). Il s'efface derrière la seule part de lui qui, maintenant qu'elle est achevée et dotée d'une autonomie organique, peut lui garantir l'immortalité : son poème. Celui-ci n'échappera pas, en fait, à la colère de Jupiter, si Jupiter représente Auguste, et ce sont peut-être les provocations inscrites au cœur des *Métamorphoses* qui ont condamné Ovide à la relégation – nous ne le saurons sans doute jamais. Mais « demeure l'assurance de l'immortalité poétique »²⁰⁷, conquise par le génie et, surtout, par la passion d'écrire²⁰⁸. La force de l'épilogue des *Métamorphoses* consiste dans ce dernier mot, *uiuam*, qui, rétrospectivement, conjure toutes les forces de mort à l'œuvre dans le poème et qui identifie le geste poétique au mouvement même de la vie. Phénix est alors le nom, non pas du poète, mais du poème qui, sans cesse, meurt à nos yeux lorsque nous en terminons la lecture, pour renaître absolument neuf à la lecture suivante. De ce poème et de son élaboration, Ovide a donné de nombreuses images dans les *Métamorphoses*, notamment, nous l'avons vu, dans les récits de métamorphoses, mais aussi dans la description de ces lieux fantasmagoriques que sont les palais du Sommeil et de la Renommée. Je voudrais vous en proposer une dernière, la description du centaure Cyllare²⁰⁹, éloge paradoxal qui définit un

²⁰⁵ *Ibid.*, XV, 871-879.

²⁰⁶ « Nel finale del poema Ovidio ha finalmente una parola diretta, la voce dell'autore » (A. Barchiesi, « Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio », *loc. cit.*, p. 90).

²⁰⁷ A. Loupiac, « De Virgile à Ovide : les *Métamorphoses* d'Ovide », in *Lectures d'Ovide, op. cit.*, p. 37-50, p. 49). Plus loin (*ibid.*, p. 50), elle ajoute : « l'immortalité de son chant représente une victoire sur l'inflexibilité du tyran ».

²⁰⁸ Passion qu'Ovide n'a cessé d'exprimer (cf. notamment *Amours*, I, 11, 20 ; *Tristes*, IV, 1, 27-53 et 10, 19-20, 23-26, 39-40 et 111-120 ; V, 7, 31-36 et 12, 63-66 ; *Pontiques*, I, 5, 29-42) et à laquelle les *Métamorphoses* sont, en quelque sorte, dédiées : comme l'écrit I. Jouteur, « du point de vue de l'auteur, le plus beau sujet poétique est la poésie même. (...) Ovide affirme son désir de continuité avec lui-même, avec le reste de la littérature, en même temps que sa volonté d'écrire une œuvre en quelque sorte totale, totalement dédiée à la poésie et à tous les genres qui l'ont illustrée. » (*Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide, op. cit.*, p. 83).

²⁰⁹ « Au milieu de cette bataille, ta beauté, Cyllare, ne peut te sauver, si toutefois la beauté nous paraît compatible avec une nature comme la tienne. Ce centaure avait une barbe naissante, une barbe de couleur dorée, et une chevelure dorée flottait depuis ses épaules jusqu'au milieu de ses flancs. Son visage avait un air de grâce et de force ; son cou, ses épaules, ses bras, sa poitrine et tout ce qui en lui était de l'homme, rappelaient les chefs-d'œuvre de l'art ; au-dessous de son buste les formes du cheval n'étaient pas moins impeccables, moins parfaites

nouveau regard sur le monde et sur l'écriture : créature hybride combinant l'humain et l'animal, le noir et le blanc, possédant la puissance et la grâce, Cyllare est d'une beauté éclatante, mais si nouvelle que, nous dit Ovide, on n'est pas sûr de pouvoir l'appeler beauté. Dans sa dualité, Cyllare est une icône des *Métamorphoses*, œuvre elle-même hybride et revendiquée comme telle dès les premiers vers, qui contient l'épopée et l'élégie, la continuité et la rupture, l'identité et l'altérité.

Œuvre totale, les *Métamorphoses* sont sans doute, comme l'écrit Pierre Maréchaux, « une encyclopédie du vivant, une géographie universelle, un atlas de l'esprit humain, un kaléidoscope de paysages intérieurs, une histoire de l'humanité, une enfance des systèmes de pensée, une épiphanie des mystères, une théologie cachée, etc. »²¹⁰ Mais ce qu'elles racontent est peut-être avant tout, à tous les niveaux du texte, la conquête de l'identité par le biais de l'altérité. Cette conquête est de triple nature : c'est d'abord celle, obtenue par un art total de la variation, d'une écriture unique, reconnaissable entre toutes, absolument cohérente, des milliers d'éléments hétérogènes venant miraculeusement se fondre les uns dans les autres. Cette conquête, c'est aussi l'utilisation de la *uariatio* comme un outil d'exploration poétique, qui, grâce à la correspondance entre « forme » et « signification », permet de scruter, à travers le phénomène de la métamorphose, les méandres des êtres et, d'accéder, en explorant toutes les modalités possibles de la plongée dans l'altérité, à une vertigineuse investigation de l'identité humaine. Enfin, la conquête que disent les *Métamorphoses* est aussi, et surtout, l'accession du poète à sa propre identité, à travers les innombrables masques de lui-même qu'il dissémine au fil du poème. En écrivant une histoire et une géographie mythiques du monde dans lequel il vit, Ovide nous raconte en fait la plus réelle des légendes, celle de sa propre naissance en tant que poète. Cette naissance ne se résume pas à la genèse des *Métamorphoses*, puisqu'Ovide a écrit, avant et après, d'autres œuvres ; mais son point nodal et spéculaire réside dans l'écriture des *Métamorphoses*, qui met en scène la transformation, absolument consciente, du talent en génie, et l'avènement, à travers la multiplication des noms, d'un nom unique qui nous est donné et nous échappe en même temps dans le *uiuam* final. Étudier la métamorphose dans les *Métamorphoses* est donc une manière de montrer que ce texte est vivant, d'une vie irréductible, insolente. L'explication, au moins partielle, de ce prodige réside dans les passages consacrés à cet autre prodige qu'est la métamorphose : dans ces passages, que l'on peut souvent lire comme des métaphores du travail poétique – les *Métamorphoses* étant marquées, plus encore que d'autres œuvres latines, par une très forte réflexivité –, Ovide nous montre fugacement comment et, surtout, pourquoi il écrit, et nous apprend que sa poésie est au service d'un processus de dévoilement des passions humaines, ces marges de l'âme que rien ne représente mieux que la métamorphose, autre marge ; et si, finalement, le poète s'octroie, à son tour, la métamorphose et l'éternité, c'est peut-être que l'écriture est, elle aussi, une passion, aussi dévorante et aussi métamorphosante que les autres.

Hélène Vial

Ancienne élève de l'ENS Fontenay / Saint-Cloud

Agrégée de lettres classiques

Docteur en latin

Maître de conférences en latin à l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II)

que celles qu'il tenait de l'homme ; donnez-lui une encolure et une tête et il sera digne de Castor, tant ses reins offrent une bonne assiette, tant les muscles font saillie sur son poitrail ; tout son corps est plus noir que la poix la plus sombre, mais sa queue est blanche et blanches aussi sont ses jambes. » (*Mét.*, XII, 393-403)

²¹⁰ *Énigmes romaines*, op. cit., p. 14-15.