



Les Métamorphoses d'Ovide ou le syncrétisme fait poème

Hélène Vial

► To cite this version:

Hélène Vial. Les Métamorphoses d'Ovide ou le syncrétisme fait poème. Syncrétismes, Mythes et Littératures, 2014. hal-01811392

HAL Id: hal-01811392

<https://uca.hal.science/hal-01811392>

Submitted on 8 Jun 2018

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

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

Les *Métamorphoses* d'Ovide ou le syncrétisme fait poème

Si, conformément au postulat initial du séminaire « Syncrétismes mythologiques et littératures » dans le cadre duquel s'inscrit cette réflexion, on choisit d'aborder la notion de syncrétisme dans son acception la plus vaste, la définissant comme « la structure de l'imaginaire dans laquelle les principes d'analogie et de similitude prévalent »¹ (ce qui revient à rapprocher le syncrétisme des « structures antiphrastiques » du « régime nocturne » de l'imaginaire définies par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*), les *Métamorphoses* d'Ovide, somme mythologique foisonnante structurée à la fois par un motif (la métamorphose) et par un principe de déroulement (l'ordre chronologique)², apparaissent non seulement comme un chef-d'œuvre du syncrétisme, mais comme un véritable laboratoire du syncrétisme, celui-ci se montrant à l'œuvre tant dans la rencontre entre des mythes d'origines géographiques et littéraires extrêmement variées que dans la mise en présence des genres, des formes et des tonalités littéraires les plus divers. Définir ainsi les *Métamorphoses* conduit à s'interroger sur la relation entre le caractère syncrétique de l'œuvre et le sujet qui est le sien, la métamorphose, entre-deux qui réalise le syncrétisme — au sens de la fusion — de deux corps, celui d'« avant » et celui d'« après ». Une autre question se pose alors : une œuvre qui porte à un tel point la correspondance entre sa « forme » et sa « signification », pour reprendre les termes de Jean Rousset, peut-elle être qualifiée d'hybride, comme c'est souvent le cas des *Métamorphoses* ? N'est-elle pas au contraire, par le syncrétisme même qui la constitue, dotée d'une unité et d'une homogénéité irréductibles ? Nous nous proposons, sinon de répondre à ces interrogations, du moins de les poser de manière plus précise en relisant les *Métamorphoses* au prisme de la notion de syncrétisme. Nous nous pencherons avant tout sur le rapport qu'a avec cette notion celle de métamorphose, sujet du poème, puis soulignerons ce qu'a de fondamentalement syncrétique, dans sa nature même, le projet littéraire d'Ovide, avant de discuter brièvement l'idée, énoncée pour la première fois — du moins à notre connaissance — par Perrine Galand-Hallyn en 1994 dans *Le Reflet des fleurs*, d'« une poétique ovidienne de l'hybride »³.

1. Quelle que soit la définition qui lui est attachée, le syncrétisme a à voir avec le brouillage des frontières⁴ ; or, ce brouillage est précisément ce qui se produit quand, dans le poème

¹ Nous citons ici l'appel à communication du séminaire (où se trouvent les expressions tirées de l'ouvrage de G. Durand reproduites plus loin).

² Cf. la déclaration liminaire (I, 1-4) : « Je me propose de dire les métamorphoses des corps 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. » Précisons que, dans l'ensemble de cet article, la traduction citée pour les *Métamorphoses* est celle de Georges Lafaye pour la « Collection des Universités de France » des Belles Lettres ; T. I : 2002⁷ (1^{ère} éd. 1925), revu et corrigé par Jacqueline Fabre (1999) ; T. II : 2002⁷ (1^{ère} éd. 1928), revu et corrigé par Henri Le Bonniec (1995) ; T. III : 2002⁷ (1^{ère} éd. 1930), également revu et corrigé par H. Le Bonniec (1991).

³ *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 170. Cf. déjà la notion d'« ibridismo » développée par Umberto Todini, *L'Altro Omero. Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, notamment p. 125. Précision que, dans sa contribution à ce volume, Natale Spineto mentionne le rapprochement qui s'opère, d'une part à partir des XVI^e et XVII^e siècles, d'autre part dans certaines théories récentes, entre les notions de syncrétisme et d'hybridité ; notre réflexion nous conduira à les distinguer et à préférer, en ce qui concerne les *Métamorphoses* d'Ovide, la première à la seconde.

⁴ Tel était d'ailleurs le titre du projet, relevant d'une coopération entre les universités de Clermont-Ferrand et de Cologne, dans lequel s'est inscrit le séminaire « Syncrétismes mythologiques et littératures ».

ovidien, une *forma* se trouve transformée (*mutata*) en un *nouum corpus*⁵. En ce sens, les *Métamorphoses* peuvent être considérées comme ayant pour sujet même, non pas métaphoriquement mais littéralement, le syncrétisme : tout au long des presque douze mille vers qui les composent, Ovide place encore et encore sous nos yeux ce qu’Italo Calvino, dans un article important⁶, a appelé « gli indistinti confini », littéralement « les frontières indistinctes » — ce qui nous ramène au brouillage évoqué plus haut. Le monde des *Métamorphoses* est celui de la « contiguïté universelle » (tel est le titre français de l’article), où à tout instant les « formes » sont susceptibles de devenir, sous l’irrésistible poussée des passions qui les animent, de « nouveaux corps ». On a d’ailleurs pu voir une provocation dans cet effacement général des démarcations entre les éléments, les règnes, les espèces, dans cette potentialité, toujours active et plus de deux cents fois réalisée, d’une transgression des limites de la nature : quoi de plus opposé que l’effervescence de cet univers instable et versatile aux images de cohésion et de permanence délivrées par le nouveau régime impérial pour affermir et vanter une entreprise de régénération de la romanité à laquelle participe notamment l’*Énéide* de Virgile ? Il y a là une question complexe que, parce qu’elle est partiellement extérieure au propos qui est le nôtre, nous n’approfondirons pas ici ; disons simplement qu’à nos yeux le sujet du poème et la vision du monde qu’il délivre, s’ils comportent dans leur essence même une audace réelle, ne sont pas pour autant porteurs d’un discours dont la nature serait directement politique. S’il y a une « dissidence » d’Ovide, pour reprendre le mot de Jean-Pierre Néraudau⁷, elle est avant tout d’ordre poétique et réside dans l’affirmation et la démonstration que, sous Auguste, une autre poésie que celle de Virgile est possible, poésie dont le point nodal sans cesse revisité est la métamorphose des corps, effet des passions des âmes. C’est le sens de ces mots de Danièle Robert dans la préface de sa traduction des *Métamorphoses*⁸ :

« 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 que 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” — au sens que donne à ces termes Henri Meschonnic — et développe, ce faisant, une véritable pensée poétique : “La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s’y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir — de vivre dans le langage. C’est un mode d’action sur le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie. Comme la pensée mathématique transforme les mathématiques.”⁹ ».

⁵ Nous citons ici, en la modifiant quelque peu, l’expression *In noua [...] mutatas [...] formas / corpora* employée par Ovide aux deux premiers vers des *Métamorphoses* pour désigner le sujet de son poème. G. Lafaye traduit, un peu paresseusement et en introduisant une fâcheuse redite, par « les métamorphoses des corps en des corps nouveaux » ; littéralement, Ovide écrit « les formes changées en corps nouveaux ».

⁶ « Ovide et la contiguïté universelle » (traduction française de « Gli indistinti confini », Préface à l’édition italienne des *Métamorphoses*, avec introduction et traduction de P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979), dans *La Machine littérature. Essais*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1984, p. 119-130.

⁷ *Ovide ou les dissidences du poète. Métamorphoses, livre 15*, Paris, Hystrix, « Les Interuniversitaires », « Aristée », 1989.

⁸ *Les Métamorphoses. Metamorphoseon*, éd. D. Robert, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 2001, p. 21-22.

⁹ Le passage cité par D. Robert est extrait de *Poétique du traduire* d’H. Meschonnic.

Le principe actif des *Métamorphoses*, ce qui fait d'elles un texte après lequel la poésie ne sera plus jamais la même, ce « tout petit élément » sur lequel l'attention du lecteur est constamment attirée et qui « bouleverse l'ensemble et crée un autre ordre, une autre vérité », est le passage d'une forme à une autre. La fascination du poète pour cet entre-deux fantasmatique s'illustre avec une force particulièrement grande quand, au livre I, il décrit les formes qui, après le Déluge, se dégagent progressivement de la terre gorgée d'eau et chauffée par le soleil :

« La terre enfanta d'elle-même les autres animaux sous des formes diverses, lorsque l'humidité qu'elle retenait encore se fut échauffée sous les feux du soleil, lorsque la chaleur eut enflé la fange et les eaux marécageuses, lorsque les germes féconds des choses, nourris par un sol vivifiant, se développèrent comme dans le sein d'une mère et prirent avec le temps des figures différentes. Ainsi, quand le Nil aux sept embouchures a quitté les champs inondés et ramené ses flots dans leur ancien lit, quand du haut des airs l'astre du jour a fait sentir sa flamme au limon récent, les cultivateurs, en retournant la glèbe, y trouvent un très grand nombre d'animaux ; ils en voient qui sont à peine ébauchés, au moment même de leur naissance, d'autres imparfaits et dépourvus de quelques-uns de leurs organes ; souvent dans le même corps une partie est vivante, l'autre n'est encore que de la terre informe. En effet, lorsque l'humidité et la chaleur se sont combinées l'une avec l'autre, elles conçoivent ; c'est de ces deux principes que naissent tous les êtres ; quoique le feu soit ennemi de l'eau, un rayonnement humide engendre toutes choses et la concorde dans la discorde (*discors concordia*) convient à la reproduction. Donc, aussitôt que la terre, couverte de boue par le déluge récent, recommença à recevoir du haut des airs la chaleur des rayons du soleil, elle donna le jour à des espèces innombrables ; tantôt elle rendit aux animaux leur figure primitive, tantôt elle créa des monstres nouveaux (*noua monstra creauit*). »¹⁰

Nulle part mieux qu'en ces vers porteurs d'évocations presque désagréables n'apparaît plus explicitement la nature exacte du sujet du poème : ce temps suspendu où deux formes, celle d'« avant » et celle d'« après », se combinent en un même corps. Temps du syncrétisme, puisque ce qui intéresse Ovide est moins l'effacement d'une forme devant une autre que la rencontre des deux formes, ce moment de la « concorde discordante » (*discors concordia*) où la nature — c'est-à-dire la poésie — crée des monstres nouveaux (*noua monstra creauit*). Cette coexistence peut d'ailleurs se prolonger, même une fois la métamorphose accomplie, et les corps dont Ovide dit la transformation accomplissement moins souvent un trajet de A à B que de A à AB. Lisons par exemple le récit de la métamorphose du cruel Lycaon en loup :

« Épouvanté, il s'enfuit et, après avoir gagné la campagne silencieuse, il se met à hurler ; en vain il s'efforce de parler ; toute la rage de son cœur se concentre dans sa bouche ; sa soif habituelle du carnage se tourne contre les troupeaux et maintenant il se plaît dans le sang. Ses vêtements se changent en poils, ses bras en jambes ; devenu un loup, il conserve encore des vestiges de son ancienne forme (*ueteris seruat uestigia formae*). Il a toujours le même poil gris, le même air farouche, les mêmes yeux ardents ; il est toujours l'image de la férocité (*eadem ferocitatis imago est*). »¹¹

La métamorphose fait de l'homme Lycaon plus qu'un loup : un homme-loup, ou un loup-homme, dont la nouvelle apparence est hantée par les *uestigia* de l'ancienne. Entre les deux, la force transformatrice de la passion, cette *ferocitas* viscérale qui conduit l'humanité et l'animalité à se rencontrer à l'intérieur d'un même corps. On le voit, le syncrétisme à l'œuvre

¹⁰ I, 416-437.

¹¹ I, 232-239.

dans le processus de la métamorphose implique l'hybridité de la forme : tous les personnages qu'Ovide nous montre en train de se transformer sont, à un moment ou à un autre, des hybrides. Parfois, cette double nature s'efface presque totalement quand, à la fin du récit, la nouvelle forme semble régner, toujours mêlée cependant de quelque chose de l'état originel ; c'est le cas dans l'épisode des pirates transformés en dauphins par le dieu Bacchus qu'ils ont eu l'audace d'enlever :

« Les matelots se sont jetés à la mer, sous l'empire de la folie ou de la terreur ; le premier, Médon, est devenu tout noir et son dos, se soulevant, s'est plié en forme d'arc. Alors Lycabas se met à lui dire : « Par quel miracle es-tu ainsi transfiguré ? » Tandis qu'il parlait, sa bouche s'élargit, son nez se courbe, sa peau durcie se couvre d'écailles. Libys voulait retourner les rames qui résistaient ; il a vu ses mains se contracter et se rétrécir ; ce ne sont plus des mains ; on ne peut plus que les appeler des nageoires. Un autre cherchait à tendre les bras vers les câbles, où le lierre s'était enlacé ; il n'avait plus de bras ; son corps tronqué, qui se cambre, saute dans les flots ; il se termine par une queue en faucille, qui rappelle les cornes sinueuses de la demi-lune. Ils bondissent de tous côtés et font jaillir autour d'eux une abondante rosée ; ils émergent de nouveau, puis ils plongent encore sous la plaine liquide ; on dirait qu'ils se livrent à de fougueux ébats ; ils aspirent l'eau de la mer et la rejettent en soufflant de leurs larges narines. »¹²

Parfois, à l'autre extrémité du prisme poétique, la métamorphose donne naissance à un être physiquement hybride, tels les Sirènes au livre V, avec leurs ailes d'oiseaux et leurs visages virginaux d'où sortent d'admirables voix humaines, Midas avec ses oreilles d'âne au livre XI, Glaucus transformé au livre XIV en un être dont le corps est à la fois humain, divin et marin, Scylla, au même livre, avec sa hideuse ceinture de chiens hurlants, ou encore, au livre III, Hermaphrodite, transformé par sa fusion avec la nymphe Salmacis en un être souffrant, homme et femme et, en même temps, ni homme ni femme :

« Leurs deux corps mêlés se confondent et revêtent l'aspect d'un être unique ; quand on rapproche deux rameaux sous la même écorce, on les voit se souder en se développant et grandir ensemble ; ainsi, depuis qu'un embrassement tenace les a unis l'un à l'autre, ils ne sont plus deux et pourtant ils conservent une double forme (*nec duo sunt sed forma duplex*) : on ne peut dire que ce soit là une femme ou un jeune homme ; ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux (*neutrumque et utrumque uidetur*). »¹³

Les *Métamorphoses*, poème de la rencontre des formes, sont un hymne à ce *neutrumque et utrumque*, champ potentiellement illimité ouvert à l'exploration des passions en même temps qu'à l'innovation poétique. La beauté qu'Ovide voit dans la *forma duplex* éclate dans l'évocation, au livre XII, du Centaure Cyllare, qui mourra lors de la bataille des Lapithes et des Centaures :

« Au milieu de cette bataille, ta beauté (*tua [...] forma*), Cyllare, ne peut te sauver, si toutefois la beauté nous paraît compatible avec une nature comme la tienne (*si modo naturae formam concedimus illi*). 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 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

¹² III, 670-686.

¹³ IV, 373-379.

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. »¹⁴

2. Qualifiée par Isabelle Jouteur d'« icône du texte »¹⁵, la description que nous venons de lire signe-t-elle, selon l'expression de P. Galand-Hallyn, une « poétique ovidienne de l'hybride »¹⁶ ? Nous aborderons plus loin cette question. Les vers consacrés à Cyllare disent en tout cas clairement la possibilité, aux yeux d'Ovide¹⁷, d'une esthétique du mélange harmonieux, et, plus encore, la beauté et la puissance créatrice d'une telle esthétique. Or, c'est précisément celle que les *Métamorphoses* mettent en œuvre, et ce poème du syncrétisme des formes est lui-même de nature syncrétique, car entièrement voué à opérer la rencontre entre des éléments auparavant séparés et à faire que cette rencontre soit non seulement de la littérature, mais une aventure littéraire complètement neuve et vouée à résister au temps. Une lecture métapoétique peut être faite — et l'a été, notamment par P. Galand-Hallyn¹⁸ puis par F. Graziani dans un article dont nous citerons de larges extraits¹⁹ — du passage du livre II où Ovide décrit les portes du palais du Soleil :

« L'art surpassait la matière (*Materiam superabat opus*) ; car Mulciber y avait ciselé les flots, qui entourent la terre d'une ceinture, et le globe terrestre et le ciel qui s'étend au-dessus de ce globe. Les eaux ont leurs dieux azurés, Triton à la conque retentissante, le changeant Protée (*proteaque ambiguum*), Égéon pressant de ses bras les dos monstrueux des baleines, Doris et ses filles. On voit les unes nager, les autres, assises sur un rocher, sécher leurs verts cheveux, d'autres voguer sur des poissons ; sans avoir toutes le même visage, elles ne sont pas non plus très différentes (*facies non omnibus una, / non diuersa tamen*). Elles se ressemblent comme il sied à des sœurs. La terre porte à sa surface des hommes, des villes, des forêts, des bêtes sauvages, des fleuves, des nymphes et d'autres divinités champêtres de toutes sortes. Au-dessus de ces tableaux sont figurés le ciel resplendissant et les signes du zodiaque, six sur le battant de droite, six sur celui de gauche. »²⁰

Ce passage peut se lire comme une image condensée du poème lui-même, dans son contenu (les métamorphoses, incarnées par « le changeant Protée », et leurs récits qui se ressemblent sans se confondre, représentés par les visages à la fois apparentés et différents des Néréides) comme dans sa forme (un univers à part entière, rassemblant tous les éléments en une unité harmonieuse et vivante) :

¹⁴ XII, 393-403.

¹⁵ *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris-Sterling, Peeters, « Bibliothèque d'Études Classiques », 2001, p. 191.

¹⁶ *Le Reflet des fleurs*, p. 170. Cf. ses analyses sur cette poétique, p. 190-246.

¹⁷ Cf. a contrario ce célèbre passage de l'*Art poétique* d'Horace (v. 1-9), qui suit Platon, Aristote et Cicéron : « Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l'œuvre, vous empêcher de rire, mes amis ? Croyez-moi, Pisons, ce tableau vous offrira le portrait fidèle d'un livre où, pareilles aux songes d'un malade (*uelut aegri somnia*), ne seront retracées que des images inconsistantes (*uanae... species*), faisant un corps dont les pieds et la tête ne répondront pas à un type unique. » (nous citons ici la traduction de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1989⁸ [1^{ère} éd. 1934]).

¹⁸ Cf. les p. 209 et suivantes du *Reflet des fleurs*, cité *supra*.

¹⁹ « *Materiam superabat opus* : un art poétique ovidien », dans E. Bury (avec la collaboration de M. Néraudau), *Lectures d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 339-359.

²⁰ II, 5-18.

« Aux détails près, écrit F. Graziani, l'image gravée par Vulcain sur les portes du Palais du Soleil reproduit celle qu'Homère a fait représenter par le même Vulcain sur le bouclier d'Achille²¹ : un abrégé de l'univers. Mais en l'intégrant dans une structure architecturale, Ovide déplace sa fonction pour faire du Palais du Soleil une sorte d'Allégorie du Temple de l'Art, car cette image se résume tout entière dans le jugement de valeur *materiam superabat / opus*²² qui, implicitement, tend à glorifier l'art à la fois comme transformation lumineuse de la matière et comme "acte configurant"²³ donnant lieu et sens, les uns par rapport aux autres, aux éléments qui constituent la variété du monde. »²⁴

Plus loin, F. Graziani approfondit son analyse en mettant ces vers en rapport avec le récit fait par Ovide, au début du poème, de la création du monde²⁵ et en tirant de la symétrie ainsi dégagée des considérations d'ordre structurel et esthétique concernant l'ensemble de l'œuvre :

« la description du palais du Soleil apparaît comme une véritable mise en abyme de la structure du poème lui-même, où la série des métamorphoses mythiques [...] est introduite par le récit de la formation du cosmos. Non seulement la symétrie est marquée par l'énumération, dans les deux descriptions, des trois éléments primordiaux, eau, terre et ciel, inertes à l'origine, et que la description du Palais du Soleil va éclairer et déployer en les peuplant de figures en mouvement ; mais l'importance de l'opposition entre l'un et le multiple [...] est soulignée avec insistance [...] par la ressemblance dissemblable des filles de Doris, qui contredit presque littéralement l'uniformité statique du monde pré-cosmique. L'état discordant du monde non encore ordonné en liaisons significantes est ainsi représenté comme privé de toute variété, tandis que les variations du multiple, figurées par le concept de métamorphose et fondement de l'art poétique d'Ovide, se révèlent être le signe même de ce qui donne forme, vie et mouvement à l'œuvre : l'univocité de la matière ou des métaux (même précieux) est inopérante, la forme dynamique donnée par l'art à la matière est multiple et plurivoque. Aussi la variété dans l'art ne doit-elle pas seulement s'entendre, au sens propre, comme représentation d'une multiplicité d'images, de mythes et de figures, mais plus théoriquement comme une activité polysémique, qui joue sans cesse sur des rapports contradictoires de ressemblance (imitation, simulation) et de différence (altérité, diversité). »²⁶

Si nous nous sommes permis de citer aussi longuement l'étude de F. Graziani, c'est qu'elle nous paraît non seulement d'une grande justesse, mais en concordance exacte avec notre propos : sa lecture métaphorique de la description des portes de la *regia Solis* conduit à la définition de toute une poétique dont la règle fondamentale est le syncrétisme, entendu comme coexistence euphorique et féconde d'éléments multiples et variés.

Le premier de ces éléments, et le plus simple, est d'ordre thématique : ce sont les métamorphoses elles-mêmes, ces quelque deux cents épisodes mythiques que le poète décide, en vertu de la souveraine liberté de son inspiration — le poème s'ouvre presque sur l'expression *fert animus*, « mon esprit me porte... », qui efface audacieusement la traditionnelle invocation aux dieux ou aux Muses —, de rassembler en une œuvre. Et pas n'importe quelle œuvre, pas le travail de pure compilation d'un mythographe — car d'autres recueils de métamorphoses ont existé avant les *Métamorphoses* —, mais une construction poétique inédite dont le caractère littéraire sera sans cesse exhibé, comme il l'est d'ailleurs dès le prologue, que nous citons à nouveau : « Je me propose (*fert animus*) de dire (*dicere*) les métamorphoses des corps en des corps nouveaux ; ô dieux, (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage) secondez mon entreprise de votre souffle et conduisez sans interruption ce

²¹ Au chant XVIII de l'*Illiade*.

²² Littéralement « l'ouvrage surpassait son matériau » (l'argent).

²³ C'est par ces mots que Paul Ricœur rend compte, dans *Temps et récit*, de la *mimesis* aristotélicienne, acte de création imitant la mise en forme du cosmos.

²⁴ « *Materiam superabat opus* : un art poétique ovidien », p. 340-341.

²⁵ I, 5-88 (nous incluons dans cet ensemble la création de l'homme, v. 76-88). Nous reviendrons plus loin sur ce passage.

²⁶ « *Materiam superabat opus* : un art poétique ovidien », p. 343.

poème (*perpetuum deducite [...] carmen*) depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps (*ab origine mundi / ad mea [...] tempora*). »²⁷ Ovide annonce ici à son lecteur que pour la première fois, les métamorphoses vont être non pas sèchement inventoriées, mais pleinement dites, sous la forme d'un *carmen* d'un seul tenant (*perpetuum*), qui se déroulera comme un fil (c'est le sens du verbe *deducite*) et dont l'unité sera assurée à la fois par la trajectoire chronologique *ab origine mundi / ad mea [...] tempora* et par l'hexamètre dactylique, indice en soi de la révolution poétique opérée par Ovide puisque celui-ci ne l'a jamais utilisé avant et ne l'utilisera plus jamais après les *Métamorphoses*. L'épopée d'un nouveau genre qui nous est donnée à lire est syncrétique d'abord en ce qu'elle substitue à l'unicité du héros homérique ou virgilien la multiplicité potentiellement infinie de son sujet, celui d'une « épopée des formes »²⁸ où le seul visage qui se dégage est celui du « poète-narrateur »²⁹, silhouette omniprésente et protéiforme qui finit, dans l'épilogue³⁰, par s'accorder l'immortalité due au génie. Le premier syncrétisme opéré par le poème consiste donc à intégrer dans le « fil » chronologique et métrique une immense matière première mythologique, cette *materia* devant, comme sur les portes du palais du Soleil, être *in fine* surpassée par l'*opus* à l'élaboration duquel elle a servi. De ce travail d'incorporation, plusieurs symboles nous sont offerts par le poème ; nous ne citerons ici que les deux plus parlants. Le premier, en rapport direct avec la métaphore du fil présente dès le prologue des *Métamorphoses* et récurrente dans l'Antiquité³¹, est l'évocation, au livre VI, de Minerve et d'Arachné tissant leurs toiles rivales, toiles dont la trame est d'ailleurs mythologique (celle d'Arachné étant même un *analogon* du poème ovidien puisqu'elle représente des métamorphoses) :

« Aussitôt elles dressent, chacune de son côté, deux métiers et les tendent avec les fils déliés de la chaîne ; le métier est joint à l'aide de la traverse ; le roseau sépare les fils de la chaîne ; dans l'intervalle, à la suite de la navette aiguë, s'insère la trame, que dévident les doigts et qui, conduite (*ductum*) à travers la chaîne, est serrée par les dents taillées dans le peigne, chaque fois qu'on le frappe. Toutes deux se hâtent ; leurs vêtements ramenés sur la poitrine par une ceinture, elles agitent leurs bras habiles avec une ardeur qui trompe leur fatigue. Elles emploient pour leur tissu la pourpre, que Tyr a préparée dans ses vases de bronze, et des couleurs plus foncées, que distinguent entre elles de légères nuances ; tel est, quand les rayons du soleil sont heurtés par la pluie, l'arc dont la courbe immense se détache sur l'étendue des cieux ; il brille de mille couleurs diverses, mais le passage de l'une à l'autre échappe aux yeux du spectateur, tant elles sont identiques là où elles se touchent ; et pourtant à leurs extrémités elles sont différentes. »³²

Ici, comme souvent chez Ovide, une image en contient une autre : pour dire l'intégration sans accroc ni altération du multiple dans l'un, la métaphore du tissage s'enrichit de celle des couleurs de l'arc-en-ciel, et ce n'est pas seulement à l'art ovidien des transitions — certes d'une virtuosité qui va parfois jusqu'à l'acrobatie ! — que l'on pense ici, mais à toute sa poétique. Une seconde image, moins explicite mais peut-être plus proche encore de l'idée de syncrétisme, se rencontre au livre XIII avec le cratère offert à Énée par Anius, le roi de

²⁷ I, 1-4.

²⁸ L'expression est de Luigi Alfonsi, « L'inquadramento filosofico delle metamorfosi ovidiane », dans Nicolae I. Herescu (éd.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 265-272 (p. 265).

²⁹ Nous empruntons cette formule à Gilles Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain-Paris, Peeters, « Bibliothèque d'Études Classiques », 1998, p. 36.

³⁰ XV, 871-879.

³¹ Cf. John Scheid et Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003.

³² VI, 53-67.

Délos : non seulement le vase est par nature, comme le dit son nom même³³, destiné à accueillir des mélanges, mais c'est une œuvre d'art remarquable où se trouve représentée dans son déroulement, à la manière d'une bande dessinée, une histoire qui, telles celles des *Métamorphoses*, met au premier plan les passions et les transformations physiques qu'elles entraînent :

« C'était Alcon d'Hyla qui l'avait exécuté ; son ciseau y avait gravé une longue histoire (*longo [...] argumento*). On y voyait une ville, dont on pouvait montrer les sept portes ; elles lui tenaient lieu de nom et indiquaient quelle était cette ville³⁴. Devant ses murs des funérailles, des tombeaux, des feux, des bûchers, des mères de famille, les cheveux épars et la poitrine découverte, offrent un spectacle de deuil ; des nymphes semblent aussi pleurer et gémir sur les sources desséchées ; des arbres dépouillés de feuilles se dressent, raidis par la mort ; des chèvres rongent les rochers arides. L'artiste a représenté au milieu de Thèbes les filles d'Orion ; l'une, avec un courage au-dessus de son sexe, frappe sa gorge, mise à nu ; l'autre, qui a plongé dans son cœur une arme pacifique, a succombé pour son pays et un magnifique cortège funèbre emporte leurs corps et les brûle en un lieu couvert d'une grande foule. Puis des cendres de ces jeunes filles naissent, pour que leur race ne périsse pas avec elles, ces deux jeunes hommes que la Renommée appelle les Couronnes et que l'on voit conduire le convoi des cendres maternelles. Là s'arrêtaient ces figures brillantes, sculptées dans le bronze antique ; le haut du cratère était orné d'une acanthe dorée en relief. »³⁵

Les *ekphraseis* sont nombreuses dans les *Métamorphoses* et, pour toutes, une lecture d'ordre métapoétique peut être au moins suggérée ; mais les deux que nous venons de citer, parce qu'elles mettent en scène l'idée de mélange — celui des fils et des couleurs, qui donne vie aux tissus de Minerve et d'Arachné, celui du vin et de l'eau dans le cratère —, sont plus aptes que d'autres à jouer activement le rôle de reflets en miniature du poème envisagé comme entité syncrétique. Le second passage permet en outre indirectement (par le fait que le vase, offert par le roi grec Orion au héros troyen Énée, futur fondateur de Lavinium et grand ancêtre des Romains, passe symboliquement puis physiquement du monde grec au monde romain quand) de souligner l'aspect culturel du processus d'incorporation mis en œuvre par les *Métamorphoses* : les histoires de métamorphoses rassemblées par Ovide sont grecques pour l'essentiel, mais aussi, surtout dans les derniers livres, romaines, avec même des échappées ponctuelles en terre égyptienne (où s'achève l'errance d'Io au livre I) ou babylonienne (avec l'épisode de Pyrame et Thisbé, au livre IV). Mais cette diversité géographique fait l'objet d'un processus d'unification, et tout, dans ce poème-cratère, indique avec fierté l'identité romaine du résultat du mélange et, plus encore, la volonté de construire un chef-d'œuvre de la romanité en intégrant tous les matériaux mythiques existants, romains et non romains, dans le flot de l'hexamètre dactylique latin, mû par le cours du temps et par la nécessité narrative de la métamorphose.

Cette intégration caractérisait déjà l'œuvre de Virgile, et en particulier le grand modèle et anti-modèle épique qu'est, pour Ovide, l'*Énéide* ; mais le poème de Virgile est lui-même emporté par le flot puissant du *perpetuum carmen* ovidien, et dans les livres XIII et XIV, où le poète soumet l'épopée virgilienne à un raccourci saisissant³⁶, réduisant presque à néant les épisodes les plus célèbres et développant au contraire des histoires de passions et de métamorphoses très secondaires chez Virgile, c'est la singularité radicale de son *ingenium* poétique qu'il affirme, faisant à son grand prédécesseur une déclaration conjointe d'admiration et d'indépendance. Le syncrétisme à l'œuvre dans les *Métamorphoses* n'est

³³ Le terme grec *kratêr* est apparenté au verbe *kerannumi*, « mêler ». Rappelons d'ailleurs que *sunkrêtismos*, lui, n'a probablement aucun rapport avec la racine *krâ* indiquant le mélange, puisqu'il signifierait « union des Crétois » ; cf. la contribution de N. Spineto à ce volume.

³⁴ Thèbes, que ravage la peste.

³⁵ XIII, 683-701.

³⁶ De XIII, 623 à XIV, 608.

donc pas seulement de nature thématique, mais aussi et surtout d'ordre poétique, et la réunion qui s'y opère n'est pas uniquement celle de toutes les histoires de métamorphoses connues d'Ovide, mais par-dessus tout celle de toute la littérature existante, à la fois résumée et dépassée dans une œuvre-somme irréductible aux innombrables éléments qui la composent.

Ainsi les *Métamorphoses* sont-elles une mosaïque d'allusions littéraires qui, souvent, fonctionnent selon le modèle de la poupée russe : la Circé du livre XIV est nourrie des Circé d'Homère et de Virgile, auxquelles se mêlent encore d'autres personnages parmi lesquels la Médée d'Euripide et celle d'Ovide lui-même, et ce croisement est à lui seul porteur d'une réflexion sur Homère, sur Virgile, sur Euripide et, bien sûr, sur l'œuvre ovidienne. Mais la coexistence la plus remarquable à nos yeux, et celle qui a le plus intéressé la critique, est celle des genres et des formes littéraires. Tous les genres, toutes les formes semblent, dans les *Métamorphoses*, convoqués, intégrés, transformés, et viennent nourrir une épopée qui, sous leur influence, se métamorphose elle aussi, devenant un univers littéraire foisonnant et multiple qui, pourtant, conserve du premier au dernier vers son homogénéité, sa fluidité et sa « tenue » épique. Le poème accueille évidemment de nombreux thèmes et traits d'écriture empruntés à l'épopée : réécritures d'épisodes homériques ou virgiliens, comme c'est le cas dans le livre XIV, motifs épiques tels le songe au livre XI ou la Renommée au livre XII, catalogues, comparaisons, *ekphraseis*, etc. Mais il s'y trouve aussi des éléments élégiaques (rôle de la nourrice dans l'épisode de Myrrha au livre X, adieux de Ceyx et d'Alcyone au livre XI, *paraklausithyron* d'Iphis à la porte d'Anaxarète au livre XIV, etc.), tragiques (reprise d'épisodes célèbres de la tragédie grecque, telle la mort d'Hercule au livre IX, de personnages tragiques comme Penthée au livre III, Hécube au livre XIII ou Hippolyte, monologues d'Althée au livre VIII ou de Myrrha au livre X, récit du serviteur de Pélée au livre XI), pastoraux (ainsi l'histoire de Galatée au livre XIII) ou encore épistolaires (la lettre de Byblis à Caunus au livre IX). Les tonalités aussi sont le lieu d'une extraordinaire variété, reflétant la richesse des passions mises en jeu par la métamorphose : pathétique douloureux, renforcé par un sens aigu de l'absurde, dans l'épisode d'Actéon au livre III, euphorie d'un hymne au merveilleux et à la beauté dans la transformation des matelots tyrrhéniens en dauphins au même livre, horreur non dénuée d'ironie de la métamorphose d'Arachné au livre VI, humour alerte, au livre VI encore, dans l'évocation de l'agitation grotesque et criarde des paysans lyciens dont Latone fait des grenouilles, violence brute et tragique de l'histoire d'Hécube au livre XIII, etc. Ce poème où « l'hexamètre [...] devient le support et le lieu d'une intégration totale, de l'élégie, de la tragédie, de l'hymne, de la bucolique, de l'épopée homérique, virgilienne et didactique, où l'écriture, riche de ses superpositions, chatoie des mille tonalités qui la composent » est-il pour autant, comme l'écrit I. Jouteur, un « laboratoire d'expérimentation générique »³⁷ ? Et cette démultiplication des ancrages génériques fait-elle des *Métamorphoses*, comme l'écrit Pierpaolo Fornaro, une œuvre « *extra genus* »³⁸, hors genre ? Nous ne le pensons pas : si Ovide a de toute évidence le goût de la reprise, de la transformation et de la confrontation des genres, il n'a pas conçu son œuvre comme une entreprise expérimentale tournée vers un seul « vrai » sujet qui serait l'écriture, mais comme une investigation poétique, certes hautement réflexive, au cœur des passions, moteur d'un univers instable en proie à la métamorphose ; et pour porter cette enquête humaine qui est aussi une vision du monde, il a choisi l'hexamètre dactylique, qui, quand les genres s'effacent — ou semblent s'effacer —, continue et suffit à nous signaler que nous lisons bien une épopée.

3. On l'aura compris, si l'on peut percevoir dans les *Métamorphoses* une attirance d'ordre à la

³⁷ *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, cité *supra*, p. 162.

³⁸ *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Saggi di Lettere Italiane, 1994, n° 47, p. 84.

fois symbolique et esthétique pour l'hybridité, le poème ne peut à nos yeux se définir comme fondé essentiellement sur une « poétique [...] de l'hybride »³⁹ : une telle poétique n'est qu'un élément parmi d'autres, certes saillant et séduisant, d'une bien plus vaste aventure des formes, *formae* matérielles transformées en *noua corpora*, mais aussi formes poétiques, multipliées et métamorphosées pour former ce que J.-P. Néraudau qualifie de « totalité des possibilités de la poésie »⁴⁰. Les forces d'unification dont le prologue a énoncé l'importance (*perpetuum deducite... carmen*) et défini les instruments (un sujet, une trame chronologique, un mètre) l'emportent absolument, *in fine*, sur les processus d'hybridation. Cela n'empêche d'ailleurs pas ceux-ci d'être à de nombreuses reprises exhibés, par exemple dans les transitions entre récits, lieux par excellence de l'hybridation narrative, qui dans les *Métamorphoses* sont souvent acrobatiques, bancales, voyantes : si Ovide est si enclin à laisser des traces ostensibles du travail poétique — ce qui lui a d'ailleurs abondamment été reproché⁴¹ —, ce n'est que pour mieux mettre en œuvre, sous cette apparence de kaléidoscope aux verres irrégulièrement ajustés, la grande règle artistique illustrée au livre X par la statue d'ivoire de Pygmalion, si merveilleusement vivante que son créateur en tombe amoureux : *ars [...] latet arte sua*, « l'art se dissimule à force d'art »⁴².

La multiplicité fondamentale des *Métamorphoses*, dans leur sujet comme dans leur forme, ne va donc pas de pair avec la prolifération et l'éclatement propres à l'art baroque, auquel, sans craindre l'anachronisme, on a souvent rattaché le poème d'Ovide. Si des points communs peuvent être soulignés — la primauté du mouvement sur l'immobilité, la dynamique arborescente de la pensée, la production vertigineuse d'enchâssements narratifs qui tendent à acquérir une vie autonome, et, bien sûr, le règne absolu de la métamorphose —, ils relèvent de cette *materia*, de cette matière première qui, comme sur les portes du palais du Soleil, a vocation à être finalement surpassée par l'*opus*. Celui-ci se donne à voir, telle la statue sculptée par Pygmalion, comme une totalité homogène et harmonieuse, dont l'unité et, par là même, le classicisme résident dans l'adéquation parfaite entre le sujet du poème et la poétique inventée par Ovide pour dire ce sujet⁴³. L'objet de cette réflexion n'est pas de donner une définition exhaustive de cette adéquation dont les ressorts sont complexes⁴⁴ ; mais il nous semble que la notion de syncrétisme, contrairement à celle d'hybridation, trop fragmentairement pertinente pour ne pas conduire à des contresens, est apte à offrir une caractérisation générale assez juste de la correspondance entre la « forme » et la « signification » dans les *Métamorphoses*.

Œuvre de forme syncrétique sur le syncrétisme des formes, l'épopée ovidienne offre par son unité une vision du monde elle-même syncrétique qui conjugue multiplicité et ordre, mutabilité et harmonie ; et cette vision du monde est aussi une conception de l'écriture. Nous en avons donné plus haut une illustration métaphorique avec la description, au livre II, de ces portes d'argent qui sont à la fois une miniature de l'univers des *Métamorphoses* et un condensé de l'art poétique qui s'y met en œuvre. Suivons, pour conclure cette étude, la piste

³⁹ Nous reprenons ici l'expression de P. Galand-Hallyn citée en introduction.

⁴⁰ *Ovide ou les dissidences du poète*, cité *supra*, p. 157.

⁴¹ Dès l'Antiquité, d'ailleurs : cf. par exemple la critique de Quintilien sur la manière dont Ovide élabore ses transitions, plus en prestidigitateur avide d'applaudissements qu'en poète (*Institution oratoire*, IV, 1, 77).

⁴² X, 252.

⁴³ Ainsi J.-P. Néraudau écrit-il dans la Préface de son édition des *Métamorphoses* (Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1992, p. 26) : « l'union profonde entre le sujet et la forme est une des caractéristiques les plus marquantes du classicisme. Ovide, paradoxalement, traite du plus baroque des sujets avec ce sens profond de l'adéquation de la composition et du style au contenu. En cela il révèle la nature du classicisme et celle de sa propre esthétique, ainsi que la fragilité des différences qui les séparent. »

⁴⁴ Nous nous permettons de renvoyer, sur cette question, à notre livre *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2010, et en particulier à la troisième partie.

interprétative offerte par F. Graziani à propos de ce passage et lisons le récit quasi liminaire de la création du monde qui, selon elle, annonce l'évocation des portes du palais du Soleil et lui correspond, ce jeu d'échos définissant à lui seul toute une poétique. Dans ce récit apparaîtra un point nodal qui intéresse directement notre propos : le geste nécessaire et miraculeux accompli par un être mystérieux, appelé plus loin *mundi fabricator*⁴⁵ et double mythologique du poète des *Métamorphoses*, qui sépare les éléments englués dans la confusion du chaos pour révéler leur splendide multiplicité et substituer au mélange incohérent, instable et violent des origines une union féconde et équilibrée, source d'une beauté vivante et mobile⁴⁶, non pas occasionnelle, comme celle des hybridations, mais impérissable, et point de départ de toutes les métamorphoses — et du poème.

« Avant la mer, la terre et le ciel qui couvre tout, la nature, dans l'univers entier, offrait un seul et même aspect ; on l'a appelé le chaos ; ce n'était qu'une masse informe et confuse, un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants. Il n'y avait pas encore de Titan pour donner sa lumière au monde ; Phébé ne réparait pas les cornes nouvelles de son croissant ; la terre n'était pas suspendue dans l'air environnant ni équilibrée par son propre poids ; Amphitrite n'avait pas étendu ses bras tout le long des rivages. Partout où il y avait de la terre, il y avait aussi de la mer et de l'air ; ainsi la terre était instable, la mer impropre à la navigation, l'air privé de lumière ; aucun élément ne conservait sa forme, chacun d'eux était un obstacle pour les autres, parce que dans un seul corps le froid faisait la guerre au chaud, l'humide au sec, le mou au dur, le pesant au léger. Un dieu et une nature plus clémentine (*deus et melior [...] natura*) mirent fin à cette lutte ; il sépara (*abscedit*) du ciel la terre, de la terre les eaux et il assigna un domaine (*secrevit*) au ciel limpide, un autre à l'air épais. Après avoir débrouillé (*euoluit*) ces éléments et les avoir tirés de la masse ténébreuse, en attribuant à chacun une place distincte (*dissociata locis*), il les unit par les liens de la concorde et de la paix (*concordi pace ligavit*). La substance ignée et impondérable de la voûte céleste s'élança et se fit une place dans les régions supérieures. L'air est ce qui en approche le plus par sa légèreté et par sa situation ; la terre, plus dense, entraîna avec elle les éléments massifs et se tassa sous son propre poids ; l'eau répandue alentour occupa la dernière place et emprisonna le monde solide. [Puis le dieu assigne une place à chaque constituant de la terre, de l'eau et de l'air.] Dès qu'il eut enfermé tous ces domaines entre des limites immuables (*limitibus [...] certis*), les étoiles, longtemps cachées sous la masse qui les écrasait, commencèrent à resplendir (*effervescere*) dans toute l'étendue des cieux. Pour qu'aucune région ne fût privée de sa part d'êtres vivants, les astres et les dieux de toutes formes occupèrent le céleste parvis ; les eaux firent une place dans leurs demeures aux poissons brillants ; la terre reçut les bêtes sauvages ; l'air mobile, les oiseaux. » [*L'humanité peut alors apparaître.*]⁴⁷

Hélène Vial, Université Blaise Pascal

⁴⁵ « Artisan (littéralement « fabricant ») du monde », I, 57.

⁴⁶ Soulignons d'ailleurs que, dans la définition donnée par Michael Pye (« Syncretism versus Synthesis », *Method and Theory in the Study of Religion*, 6, 1994, p. 217-229) du syncrétisme religieux (définition citée par N. Spineto dans son article), celui-ci apparaît comme un état transitoire, ni mélange ni synthèse mais coexistence passagère et mouvante d'éléments qui y restent distincts et actifs.

⁴⁷ I, 5-31 et 69-75.