HAL
open science

Pomone et Vertumne (Métamorphoses, XIV, 623-771) ou le désir d'hybridité dans la métamorphose

Hélène Vial

▶ **To cite this version:**

Hélène Vial. Pomone et Vertumne (Métamorphoses, XIV, 623-771) ou le désir d'hybridité dans la métamorphose. Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges, 2009. hal-01815154

HAL Id: hal-01815154

https://uca.hal.science/hal-01815154

Submitted on 13 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.

POMONE ET VERTUMNE (*MÉT.*, XIV, 623-771) OU LE DÉSIR D'HYBRIDITÉ DANS LA MÉTAMORPHOSE

L'épisode de Pomone et Vertumne dans les *Métamorphoses* constitue un texte surprenant à bien des égards. Mettant en scène, pour la première et dernière fois dans le poème, l'Hamadryade des vergers et le dieu des jardins, Ovide leur invente une passion amoureuse[1] ; le récit de cette passion vient suspendre la généalogie des rois albains, qui, ensuite, reprendra exactement à l'endroit où Ovide l'a laissée[2]. L'attention est donc attirée sur cette parenthèse d'une ampleur spectaculaire, sans lien apparent avec ce qui la précède et la suit. L'épisode surprend aussi par le parcours long et tortueux qu'il intercale entre la présentation de ces deux anciennes divinités rustiques de l'Italie[3], que tout semble prédisposer à s'unir, et la réalisation effective de cette union ; cheminement compliqué qui étonne d'autant plus qu'il est apparemment démenti, voire effacé, par un dénouement abrupt et paradoxal. Or, les surprises de ce texte s'expliquent en grande partie si l'on remarque son caractère métapoétique : la généalogie qu'il interrompt, toute en étymologies, en glissements et en redoublements[4], annonce une réflexion à la fois sur l'écriture et sur les rapports du même et de l'autre ; son cadre, le jardin de Pomone, où la nature végétale, objet d'un patient travail de culture, porte des fruits admirables qu'il s'agira de cueillir (*legere*), apparaît comme une image de la création littéraire[5] ; enfin et surtout, une double équivalence s'établit très vite entre Pomone et l'hybridation d'une part, entre Vertumne et la métamorphose d'autre part. Le texte met donc aussi en scène l'union entre deux notions liées, comme les deux personnages, par une évidente affinité, puisque toutes deux reposent sur la tension entre identité et altérité : la métamorphose, sujet du poème, et l'hybridation, principe de son écriture. L'histoire que nous nous proposons de retracer, en suivant le mouvement général du récit, est donc celle d'une greffe, amoureuse *et* poétique, *a priori* facile à réaliser, mais qui s'avèrera plus ardue que prévu et connaîtra une série d'échecs, réels ou apparents, avant de « prendre », d'une manière étonnamment simple, par le mystère d'une rencontre destinée à porter des fruits inédits.

Si l'on peut très vite voir en Pomone et Vertumne des métaphores, c'est qu'ils sont presque exclusivement présentés au travers d'activités respectives qui leur sont consubstantielles et définissent leur identité. Pomone représente l'hybridation en acte. L'hybride s'inscrit jusque dans son être, par son statut, unique dans les *Métamorphoses*, d'Hamadryade latine[6] : Pomone est grecque *et* romaine, à l'image de l'épisode lui-même (présenté comme latin, mais comportant le récit enchâssé d'une légende grecque), du cycle narratif dans lequel il s'inscrit (qui dit le passage du monde grec au monde romain) et du poème tout entier (qui va de la Grèce à Rome, mettant sans cesse en question la possibilité d'écrire, à partir d'un matériau essentiellement grec, une œuvre romaine). Ovide ne dit

---

[1] K. S. Myers remarque que cette histoire d'amour est la dernière du poème ; « *Vltimus ardor* : Pomona and Vertumnus in Ovid's *Met.* 14.623-771 » (*CJ*, 89, 1994, p. 225-250), p. 225.

[2] XIV, respectivement 609-622 et 772 *sq.* Cf. K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », notamment p. 227-228.

[3] Cf. à leur sujet P. Grimal, *Les Jardins romains*, P.U.F., 1969, respectivement p. 52-53 et 36.

[4] Cf. l'emploi des termes *binominis* (v. 609), *nomina* (v. 612 et 616) et *uocabula* (v. 621). Nous utilisons le texte de la C.U.F., établi par G. Lafaye, Les Belles Lettres, 1930.

[5] Sur l'image du jardin dans la littérature romaine et le jardin comme image romaine de la littérature, cf. P. Grimal, *Les Jardins romains* (Première Partie, chapitre III, 1, p. 64 *sq.*, et 4, p. 87 *sq.* ; Troisième Partie, chapitre X, p. 301 *sq.* ; Quatrième Partie, chapitres XI et XII, p. 357 *sq.*).

[6] *Latinas / inter hamadryadas* (XIV, 623-624). Comme le note R. Gentilcore, le statut même d'Hamadryade est celui d'un hybride, à la fois femme et esprit d'un arbre ; « The Landscape of Desire : The Tale of Pomona and Vertumnus in Ovid's *Metamorphoses* » (*Phoenix*, 49, 2, 1995, p. 110-120), p. 111. Cf. aussi K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 230-233.

presque rien d'autre de Pomone. Sa beauté n'est qu'évoquée[7] et sa caractérisation se borne à deux traits, la culture des jardins et le refus de toute relation amoureuse, inséparables, comme le suggère leur présentation en chiasme dans les v. 623 à 636 : cultiver ses jardins est son seul amour et, pour mieux se protéger des désirs amoureux, elle clôture ses jardins[8]. Cas unique dans les *Métamorphoses*, Pomone n'aime ni la chasse, avec ses espaces ouverts, ni l'amour[9] ; elle ne peut donc fuir que vers l'intérieur[10], en s'enfermant dans ce jardin qui est son œuvre et son essence. L'activité exclusive de culture à laquelle elle s'identifie s'inscrit jusque dans son nom ; en le soulignant[11], Ovide pose le principe d'un jeu de mots *poma*/*Pomona* qui jalonnera tout l'épisode[12]. La description de cette activité[13] met en scène trois gestes : Pomone contient l'expansion végétale[14], geste qui réapparaîtra en *uariatio* dans la fermeture des jardins destinée à maintenir à distance les désirs masculins[15] ; elle pratique l'hybridation des arbres[16] en employant la technique de la greffe (fendre l'écorce, introduire un second bois dans le premier et mettre ainsi en œuvre un processus nutritif) ; enfin, elle irrigue les arbres avec une tendre attention[17]. Un double réseau symbolique est ici à l'œuvre. Symbolisme sexuel, bien sûr[18] : Pomone est la fleur cachée de Catulle[19], qui croît dans un jardin clos, image de la virginité, à l'abri — momentanément — des innombrables désirs qu'elle suscite ; elle est donc à la fois fruit et fleur, comme le suggèrera plus loin la belle expression *poma* […] *florentia*[20]. Symbolisme littéraire aussi : Pomone représente la conception romaine, profondément dynamique, du *labor* poétique, où chaque œuvre nouvelle se construit par rapport à celles qui l'ont précédée, par sélection, greffe et innutrition[21]. Cette interprétation est renforcée, entre autres, par le v. 631, dans lequel on voit la sève de l'arbre porte-greffe nourrir le greffon[22]. Le type de greffe pratiqué par Pomone est donc le premier des deux que décrit Virgile dans les *Géorgiques*[23] : dans l'autre, non seulement la technique d'incision n'est pas

---

[7] … *spectatae gaudia formae* (XIV, 653).

[8] Ovide emploie ici la même expression (*pomaria claudit*) qu'en I, 646 à propos d'Atlas ; cet écho annonce à lui seul que les jardins de Pomone, comme ceux d'Atlas, s'ouvriront, et que le(s) fruit(s) magiques qui s'y trouve(nt) seront cueillis. Cf. R. Gentilcore, « The Landscape of Desire », p. 111.

[9] Elle diffère donc à la fois des nymphes chasseresses qui refusent l'amour, telles Daphné (cf. K. S. Myers « *Vltimus ardor* », p. 225-226 et 228-229) ou Syrinx, autre Hamadryade (cf. J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les* Métamorphoses *d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Klincksieck, 1995, p. 365-366), et de Salmacis, qui n'aime pas la chasse (IV, 302-309), mais tombera amoureuse d'Hermaphrodite ; de nombreux échos verbaux unissent les quatre épisodes.

[10] On note la position de l'adverbe *intus* en rejet au v. 636.

[11] … *unde tenet nomen* (XIV, 626).

[12] Cf. les v. 623, 626, 635, 650, 657, 687, 764.

[13] XIV, 628-633. Comme l'écrit avec humour K. S. Myers à propos des gestes de Pomone, « she perhaps read the *Georgics* » (« *Vltimus ardor* », p. 230 ; on pense en particulier à la deuxième *Géorgique*, v. 32-34 et 70-82). De fait, Pomone et Vertumne ont visiblement beaucoup lu, et cette sédimentation littéraire encourage l'interprétation métapoétique.

[14] XIV, 629-630. Cf. Virgile, *Géorgiques*, II, 368-370.

[15] … *pomaria claudit* / *intus* (XIV, 635-636).

[16] … *fisso* […] *cortice lignum* / *inserit et sucos alieno praestat alumno* (XIV, 630-631).

[17] … *nec sentire sitim patitur bibulaeque recuruas* / *radicis, fibras labentibus irrigat undis* (XIV, 632-633).

[18] Sur cet aspect, cf. les articles de R. Gentilcore, « The Landscape of Desire » (même si le parallèle établi entre la séduction de Pomone par Vertumne et la prise de contrôle de l'homme sur la nature nous semble peu convaincant), d'E. Winsor Leach, « Georgic imagery in the *Ars Amatoria* » (*TAPhA*, 95, 1964, p. 142-154, qui montre que l'association entre images « géorgiques » et érotiques se rencontre déjà dans l'*Art d'aimer*, l'image de la greffe apparaissant en II, 649-652) et surtout de K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 229. On sera plus circonspect devant les interprétations de W. R. Johnson, dans un article par ailleurs intéressant (« Vertumnus in Love », *CPh*, 92, 4, 1997, p. 367-375).

[19] LXII, 39-47.

[20] XIV, 764. P. Grimal souligne d'ailleurs (*Les Jardins romains*, p. 52) la symétrie, voire l'identité, entre Pomone et Flore.

[21] Comme l'écrit P. Galand-Hallyn, la sève du texte « a besoin […] de l'enrichissement, de la nourriture, que lui confèrent les "greffes" intertextuelles, c'est-à-dire l'*imitatio*, forme rationalisée de l'enthousiasme » (*Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 512). Cf. également S. Clément-Tarantino, « La poétique romaine comme hybridation féconde. Les leçons de la greffe (Virgile, *Géorgiques*, I, 9-82) », *Interférences Ars scribendi*, n° 4, mis en ligne le 01/06/2006 (http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=37), notamment p. 8.

[22] Cf. *supra*, n. 16.

[23] II, 73-82.

la même, mais surtout, Virgile met au contraire l'accent sur la fécondité du greffon. Pomone représente donc ici l'« hybridation féconde », principe même de la création littéraire à Rome et, à ce titre, porteuse de *poma* […] *florentia* parmi lesquels les *Géorgiques*, produit novateur d'une greffe générique[24] ; hybridation qu'Ovide, dans les *Métamorphoses*, étend à tous les aspects de son écriture pour en faire le fondement d'une poétique nouvelle[25]. Il n'est alors pas étonnant que *Pom*(*on*)*a*, ordonnatrice *et* produit de cette activité d'hybridation, suscite le désir et que le plus passionné de ses prétendants[26] soit Vertumne, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de G. Tronchet, la métamorphose à l'œuvre[27].

Si la présentation de Pomone se nourrit de souvenirs de Virgile et, dans une moindre mesure, de Catulle, celle de Vertumne fait évidemment référence à l'élégie IV, 2 de Properce[28], où la statue parlante du dieu évoque trois étymologies de son nom (trois interprétations de *uerto*) dont une seule, le mettant en rapport avec l'idée de transformation, correspond, dit-il, à la vérité[29]. Cette interprétation est tout naturellement celle qui s'impose dans l'épisode ovidien, Vertumne symbolisant par son essence même, donc par son nom ainsi interprété, le sujet du poème, voire le poème lui-même[30]. Quant à l'étymologie qui associe *Vertumnus* au détournement du Tibre par le dieu[31], on la rencontre dans les *Fastes*[32] ; enfin, celle qui le présente comme recueillant les fruits des changements de saison[33], elle sera suggérée[34] par le Vertumne ovidien dans son discours à Pomone afin de souligner la complémentarité qui les unit[35]. C'est donc avant tout comme dieu de la métamorphose qu'il apparaît, et sa passion pour Pomone le conduit à prendre successivement des formes multiples[36], non pas pour la posséder[37], ni même, apparemment, pour tenter de lui plaire, mais seulement pour l'approcher et avoir le bonheur de la contempler[38]. Aussi ces formes[39] sont-elles, pour la plupart, liées à l'univers de Pomone et identifient-elles Vertumne à différents personnages du monde rural. Il semble même, curieusement, pouvoir se métamorphoser en Pomone elle-même, puisqu'il prend comme elle une serpe et devient un *frondator*[40].

---

[24] C'est ce que montre S. Clément-Tarantino dans « La poétique romaine… ». Ce qui est vrai des *Géorgiques* l'est aussi des *Élégies* de Properce : cf. A. Deremetz, *Le Miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 321-323.

[25] Cf., parmi bien d'autres, K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 241.

[26] … *superabat amando* (XIV, 641). Sur l'interprétation du gérondif *amando*, cf. W. R. Johnson, « Vertumnus in Love », p. 368-369.

[27] *La Métamorphose à l'œuvre : recherches sur la poétique d'Ovide dans les* Métamorphoses, Louvain-Paris, Peeters, 1998 (« Bibliothèque d'Études Classiques »).

[28] En particulier les v. 1-2 et 7-48. Sur cette élégie et sur le rapport entre les deux textes, cf. A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, chapitre IV (« L'élégie de Vertumne : l'œuvre trompeuse »), p. 315-349, et K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 234-237 et 239-240.

[29] *At mihi, quod formas unus uertebar in omnis, / nomen ab euentu patria lingua dedit* (v. 47-48). Nous utilisons le texte de la C.U.F., établi par S. Viarre, Les Belles Lettres, 2005.

[30] Cf. K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 243.

[31] *Vertumnus uerso dicor ab amne deus* (v. 10).

[32] VI, 409-410. Sur les rapports entre l'élégie de Properce et le passage des *Fastes*, cf. A. Barchiesi, *Il Poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 175-178.

[33] *Seu, quia uertentis fructum praecepimus anni, / Vertumni rursus credidit esse sacrum* (v. 11-12).

[34] Suggérée seulement : « Ovide […] n'établit aucune relation explicite entre le nom de Vertumne et sa capacité à se métamorphoser » (A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 337).

[35] XIV, 687-688.

[36] … *multas* […] *figuras* (XIV, 652).

[37] Comme cherchent à le faire les Satyres, les Pans et Silène (XIV, 641).

[38] XIV, 652-653. Comme l'écrit J. Fabre-Serris, « les métamorphoses […] servent à autant de mises en scène où le premier regard est reconstitué et perpétué » (*Mythe et poésie…*, p. 368).

[39] Dont la liste résulte d'une intéressante sélection dans l'élégie de Properce : on comparera les v. 643-651 du texte ovidien aux v. 23-46 de l'élégie (cf. K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 235-236). Remarquons que, parmi les personnages successivement incarnés par le Vertumne propertien, figure étonnamment, au v. 23, une *non dura puella*, sorte d'anticipation de Pomone telle que Vertumne l'espère et telle qu'elle deviendra finalement.

[40] XIV, 649. Ce *frondator* n'est pas sans évoquer l'émondeur-chanteur de la première églogue de Virgile (v. 56).

On croirait même — et cette image, comme la précédente, ne figure pas dans le texte de Properce — qu'il est sur le point de cueillir des fruits[41] ; le jeu *poma/Pomona* est ici pleinement à l'œuvre, avec son symbolisme sexuel, mais le participe futur et le subjonctif imparfait soulignent le fait que Vertumne est, en réalité, loin de « cueillir » Pomone[42]. Est-ce parce que ses *figurae* relèvent davantage du déguisement ou de l'accessoire[43] que de la métamorphose, par opposition avec la toute dernière qui, révélant son être profond, serait la seule à pouvoir lui assurer le succès ? Les choses ne sont pas si simples. D'ailleurs, ces *figurae* n'échouent pas, au contraire, dans la mesure où elles ne sont destinées qu'à faciliter la contemplation de Pomone.

Ce texte montre donc la passion, violente et, pourrait-on dire, logique, de Vertumne, dieu des jardins, maître des métamorphoses et symbole du poème ovidien, pour Pomone, nymphe des vergers, experte en hybridations et métaphore de la greffe poétique. Leur histoire est, à ce titre, celle d'un désir d'hybridité dans la métamorphose qui s'exprime à de nombreuses reprises dans les *Métamorphoses*[44] ; remarquons que les deux notions sont déjà associées dans les *Géorgiques*, où l'hybridation végétale aboutit à de véritables métamorphoses[45], et dans l'élégie IV, 2 de Properce, où l'on voit, comme dans le texte d'Ovide, le dieu des métamorphoses recevoir les fruits de l'hybridation[46]. Les trois poètes mettent en relief la parenté entre l'hybridation et la métamorphose, toutes deux fondées sur la rencontre, souvent dramatique et parfois épanouissante, du même et de l'autre[47]. Mais les textes latins concernant l'arboriculture nous apprennent que l'affinité de deux végétaux, si elle facilite leur greffe, ne suffit pas à en assurer le succès[48] ; l'histoire de Pomone et de Vertumne tourne tout entière autour d'une greffe à laquelle les deux éléments semblent, par nature, se prêter et dont la méthode a été, d'emblée, précisément indiquée, mais qui, pendant l'essentiel de l'épisode, ne « prend » pas.

Les stratégies successives de Vertumne pour séduire Pomone apparaissent alors comme autant de tentatives pour opérer une jonction qui ne veut pas se faire. Il s'en remet d'abord au corps (c'est la *forma anilis*), puis à la parole (c'est son long discours à Pomone[49]), puis à nouveau au corps (lors de sa

---

[41] … *lecturum poma putares* (XIV, 650).

[42] Ovide l'a d'ailleurs constaté dès le v. 642 : *neque erat felicior illis.*

[43] Cf. A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 336-337. La *retractatio* du texte de Properce est pour beaucoup dans cette vision de la métamorphose : dans l'élégie, la statue est successivement pourvue d'attributs matériels qui suffisent à faire d'elle une jeune fille peu farouche, un moissonneur, etc. (v. 23-48) ; mais le modèle propertien n'explique pas tout et le caractère artificiel des transformations du Vertumne ovidien est essentiel à la signification globale de l'épisode.

[44] Que la métamorphose aboutisse à un être hybride (les Sirènes au livre V, Midas au livre XI, Acis et Glaucus au livre XIII et Scylla au livre XIV, mais aussi Myrrha, qui, devenue arbre, fendra sa propre écorce, non pour pratiquer sur elle-même une greffe, mais pour révéler son hybridité et mettre au monde Adonis : X, 512-513), qu'elle passe par un moment d'hybridité (comme c'est souvent le cas dans les scènes de métamorphose collective ; cf. par exemple les matelots tyrrhéniens, III, 670-686, ou les compagnes d'Ino, IV, 551-562), qu'elle soit la négation d'un désir d'hybridité énoncé par le personnage (ainsi Ocyrhoé, transformée en cavale, exprime-t-elle le regret de ne pas devenir Centaure comme son père, le récit de la métamorphose prenant lui-même une forme hybride, II, 657-675), ou encore qu'elle intègre dans sa matière poétique l'image de l'hybridation végétale (les corps mêlés de Salmacis et d'Hermaphrodite sont comparés à deux rameaux qui, s'étant joints sous une même écorce, se soudent et grandissent ensemble, IV, 375-376). Ajoutons qu'Ovide affirme la possibilité d'une beauté de l'hybride, comme le montrent sa description des Centaures Cyllare et Hylonomé (XII, 393-415 ; cf. P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 195 *sq.*) et, dans une moindre mesure, l'autoportrait euphorique de Glaucus (XIII, 958-963).

[45] II, 32-34, 69-72 et 82.

[46] IV, 2, 17-18 : *insitor hic soluit pomosa uota corona, / cum pirus inuito stipite mala tulit.* La Pomone ovidienne ne ressemble-t-elle pas à l'*inuitus stipes* évoqué par Properce ?

[47] Le geste de la greffe met lui-même en œuvre cette rencontre : « greffer oblige à une réflexion sur le même et sur l'autre. Pour greffer, il faut consentir à l'altérité sinon à l'hétérogénéité. » J. Pigeaud, « La greffe du monstre » (*REL*, 66, 1988, p. 197-218), p. 211. « Consentir à l'altérité », tel est peut-être l'enjeu de notre épisode.

[48] Dans l'article que nous venons de citer, J. Pigeaud, citant Pline l'Ancien (XVII, 134), écrit que, plus que l'affinité entre deux végétaux, « le désir est la loi fondamentale de l'union que représente la greffe » (p. 215). C'est bien le désir qui, dans le cas de Pomone et Vertumne, sera la « loi fondamentale » de la greffe finale. Cf. également M. Bovey, « La greffe de l'olivier sur le figuier » (*REL*, 77, 1999, p. 184-204), en particulier p. 188.

[49] Cf. J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie…*, p. 367.

dernière transformation)[50]. Or, le langage du corps apparaît de loin comme le plus efficace, et ce dès la métamorphose en vieille femme, qui, si elle est une imitation[51] tout aussi artificielle que les précédentes (Vertumne, « revêtu » de cette apparence[52], finira d'ailleurs par s'en débarrasser comme d'un encombrant vêtement[53]), fait franchir au dieu une étape fondamentale, l'entrée dans les jardins[54], lui permettant de mettre en œuvre la première étape de la greffe : fendre l'écorce.

C'est aussi l'espace de la parole qui s'ouvre ici, car si Vertumne est différent des autres, c'est parce qu'il veut convaincre Pomone de l'intérêt de la greffe amoureuse qu'il tente d'opérer entre elle et lui. Il est conscient de se mesurer à un adversaire redoutable, comme le montrent son admiration devant les fruits de Pomone[55] et surtout son exclamation : *« Tanto* […] *potentior ! »*[56]. Vertumne prend ici la mesure du défi à relever et de la stratégie à adopter. Celle-ci consistera à mettre en rapport l'univers de Pomone et le sien et à montrer qu'ils sont nécessaires l'un à l'autre ; aussi les phases de son discours constituent-elles autant de variations sur l'hybridation et la métamorphose, autant de propositions sur les modalités et les conséquences d'une alliance entre elles… et autant d'échecs. Or, si elles échouent, c'est, nous semble-t-il, parce qu'elles ne racontent pas la bonne histoire d'hybridation et de métamorphose et que celles-ci, mal dosées, ne parviennent pas à créer la synergie nécessaire à la greffe.

Vertumne a d'abord l'idée, rhétoriquement astucieuse[57], d'emprunter à l'univers de Pomone une image, celle de l'orme et de la vigne[58], de louer cette association végétale dont Pomone elle-même est l'auteur et d'en faire explicitement un *exemplum*[59] incitant la nymphe à s'associer, elle aussi, avec lui : l'union quasi conjugale des deux végétaux[60] aboutit tout naturellement aux expressions *concubitus* et *te coniungere* du v. 668. Mais ces expressions sont à la forme négative[61] ; l'image se révèle donc inopérante, peut-être parce qu'elle ne représente en réalité ni une hybridation, ni une métamorphose : l'étreinte de l'orme et de la vigne, si elle semble imiter l'embrassement amoureux, reste extérieure, puisque les deux végétaux ne mêlent pas leurs substances, et ne correspond donc pas à l'activité d'hybridation de Pomone. En outre, contrairement aux arbres virgiliens, métamorphosés par leur hybridation et qui s'en émerveillaient eux-mêmes comme d'un *adynaton*[62], ce n'est qu'en apparence et symboliquement que l'orme et la vigne se transforment l'un l'autre, l'orme conférant à la vigne son élévation et celle-ci lui prêtant en retour sa beauté et sa fécondité. Par ailleurs, le choix des deux végétaux n'est peut-être pas pertinent : tout tend à montrer que l'orme représente Pomone (c'est ce que

---

[50] XIV, respectivement 654-662, 663-764 et 765-771.
[51] … *adsimulauit anum* (XIV, 656).
[52] … *forma* […] *aptus anili* (XIV, 765).
[53] … *anilia demit / instrumenta sibi* (XIV, 766-767).
[54] XIV, 656. Cf. R. Gentilcore, « The Landscape of Desire », p. 114.
[55] XIV, 657-658.
[56] XIV, 657. Les traductions de cette expression par « Que de richesses ! » (G. Lafaye), « Quelle abondance ! » (J. Chamonard, GF-Flammarion, 1966) ou « Quelle opulence ! » (D. Robert, Arles, Actes Sud, 2001, « Thesaurus ») ne nous semblent pas la rendre pleinement : *potens* comporte ici non seulement l'idée d'abondance, mais aussi celles de compétence et de maîtrise, voire de puissance, tout en exprimant le choc ressenti par Vertumne devant Pomone (cf. la traduction de R. Gentilcore : « How much more striking are you ! », « The Landscape of Desire », p. 114) ; en outre, la formule, dense et elliptique, laisse deviner un verbe *es* et un complément du comparatif qui peut être *pomis*, mais aussi — pourquoi pas ? — *me*.
[57] Cf. J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie…*, p. 367 et K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 233.
[58] XIV, 661-668. Ovide, lui, emprunte l'usage métaphorique de cette image à Catulle, LXII, 49-58.
[59] Le mot est employé au v. 667.
[60] Cf. les termes *socia*, *pariter* et *caelebs* au v. 662 et *nupta* au v. 666.
[61] … *concubitusque fugis, nec te coniungere curas.*
[62] *Géorgiques*, II, 82.

suggère l'écho *iuncta/coniungere*[63]), et la vigne Vertumne (ils ont en commun la beauté et l'éclat[64]) ; les fruits sont donc du côté de Vertumne alors qu'ils devraient, en toute logique, être associés à *Pom(on)a*. Enfin, c'est ici le greffon (la vigne, Vertumne) qui vient féconder métaphoriquement le porte-greffe (l'orme, Pomone), ce qui est l'inverse du type de greffe que pratique la nymphe. Inadaptée — et peut-être insuffisamment originale d'un point de vue littéraire —, l'image ne touche pas Pomone[65].

Vertumne devra, pour l'émouvoir, aller vers une vérité plus profonde ; c'est ce qu'il tente de faire, dans la deuxième phase de son discours[66], par le biais d'un double éloge. C'est d'abord[67] celui, hyperbolique, de Pomone, comparée, à la manière élégiaque, à un trio de mythiques objets du désir issus du monde grec, puis réinscrite dans la latinité par l'évocation de ses prétendants albains, aussi nombreux — ou innombrables — que les jeunes gens qui désirent la fleur secrète du jardin catullien[68]. C'est ensuite, et surtout, l'éloge de Vertumne par lui-même[69]. Celui-ci s'attribue toutes les qualités de l'amant élégiaque : une passion sincère et exclusive, une apparence séduisante, les mêmes goûts que celle qu'il aime. Mais cette *laudatio* est vite envahie de signes discordants dus à son objet même : ainsi, comment Vertumne peut-il vanter sans ironie sa constance, mais aussi sa jeunesse et sa beauté[70], alors que son identité même se confond avec un don de métamorphose qu'il loue d'ailleurs aussitôt après[71] ? Le décalage est partout : dans ce discours présenté comme l'expression de la vérité[72] alors même que celle qui le prononce est une *figura* mensongère ; dans l'adverbe *apte*[73], qui affirme la pertinence de métamorphoses dont l'inutilité sera froidement constatée, à la fin de l'épisode, au moyen d'un autre adverbe (*nequiquam*[74]) ; dans la promesse du v. 686[75], qui ne fait que souligner la différence de nature entre Vertumne, symbole d'une métamorphose présentée comme un accessoire superficiel, et Pomone, figure de la maîtrise et de la stabilité[76] ; enfin dans ce goût commun des fruits[77] qui, s'il rend à Pomone son rôle nourricier, ne lui promet en échange que le droit de soumettre à ses caprices — mais elle ne semble guère capricieuse — les métamorphoses de son amant. Les deux éléments de la greffe restent donc, une fois encore, extérieurs l'un à l'autre ; Vertumne semble d'ailleurs le percevoir, puisqu'il se corrige, soulignant — mais maladroitement, et trop tard — qu'il ne désire pas les productions de Pomone, mais Pomone elle-même[78]. Si l'on suit le fil métapoétique, on peut comprendre ainsi ces vers : ce que recherche le poète des métamorphoses est plus le secret même de

---

[63] XIV, 665 et 668.
[64] On rapprochera les v. 661, 684-685 et 768-769. Sur le *nitor* chez Ovide, cf. P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 248.
[65] C'est Vertumne lui-même qui en fait le constat : *non tangeris* (XIV, 667).
[66] XIV, 669-692.
[67] XIV, 669-674.
[68] LXII, 42.
[69] XIV, 675-692, avec l'humour si particulier, cher à Ovide (cf. par exemple II, 430 et 704-705), qui découle d'une telle situation : cf. en particulier les v. 676-677, 679-680 et 691-692.
[70] XIV, 680-685.
[71] XIV, 685 : *formasque apte fingetur in omnes*. Certes, on notera, à la suite de K. S. Myers (« *Vltimus ardor* », p. 228), que Vertumne se présente ici comme un amant « à l'ovidienne », puisqu'il met en application ce principe de l'*Art d'aimer* (I, 760-762) : devenir un Protée… c'est-à-dire un Vertumne. Remarquons qu'il enfreint tout de même un autre principe, également universel et fondamental, qui est de ne pas faire part à sa bien-aimée des tactiques employées pour la séduire.
[72] XIV, 679 : *me quoque pignus habes*.
[73] XIV, 685.
[74] XIV, 765, où *nequiquam* porte autant sur *forma* […] *aptus anili* que sur *edidit*, en rejet au vers suivant.
[75] *… quod erit iussus, iubeas licet omnia, fiet.*
[76] Au fil du récit, il apparaît donc de plus en plus évident que la greffe qui les unira sera — c'est peut-être ce qui la rend si difficile — une greffe hétérogène, de celles qui apparaissent chez Virgile (*Bucoliques*, VIII, 52-53 et *Géorgiques*, II, 32-34 ; cf. J. Pigeaud, « La greffe du monstre », p. 210-216 et M. Bovey, « La greffe de l'olivier… », p. 192-204).
[77] XIV, 687 : *Quid quod amatis idem ?* On touche là à l'aspect étiologique du récit ovidien ; cf., dans l'élégie de Properce, la deuxième étymologie de *Vertumnus* (cf. *supra*, n. 33).
[78] XIV, 689-691.

l'hybridation poétique que les fruits littéraires (virgiliens, catulliens, propertiens, etc.) qu'elle a portés. Quoi qu'il en soit, cette correction tient lieu, sur le plan amoureux, de constat d'échec, tout comme le changement de ton des v. 691-694, où Vertumne en vient aux prières, puis aux menaces.

Pour étayer ces dernières, il recourt à une troisième et dernière stratégie, celle de l'*exemplum*, emprunté cette fois-ci à l'univers lointain de la légende grecque, transmise par la littérature alexandrine[79] : c'est l'histoire d'Iphis et d'Anaxarète[80], *exclusus amator* et *dura puella* dont la rencontre impossible conduit l'un au suicide, l'autre à la pétrification, terme doublement tragique d'une série de noires variations sur les étapes de l'amour élégiaque[81]. Ce long récit est encadré par l'énoncé redoublé de sa fonction d'*exemplum*[82], lui-même encadré par des menaces[83]. Mais, là encore, un décalage s'instaure : la passion maladive d'Iphis, qui le mène à une forme peu virile de suicide[84] après l'échec de toutes ses stratégies, notamment rhétoriques, d'amant élégiaque, constitue un choix périlleux de la part de Vertumne[85] ; quant à Anaxarète, cette *puella* qui se montre *dura* jusqu'à la pétrification, elle offre à Pomone un reflet peu flatteur et qui ne lui ressemble guère[86]. Le parallèle n'est donc pas le bon, et le chiasme *Vltores* […] *deos* / *deus ultor*[87] semble vide de sens. Aussi la menace n'est-elle d'aucun effet sur Pomone. Pour la troisième fois, la tentative de greffe conduit donc à un échec, que vient entériner avec sécheresse l'adverbe *nequiquam*[88] et qui, une fois encore, provient d'une mauvaise utilisation de l'hybridation et de la métamorphose : la première n'est présente que métaphoriquement, à travers le croisement générique à l'œuvre dans ce passage où l'hexamètre dactylique devient le lieu d'une rencontre entre l'élégie et la tragédie, mais aussi la bucolique[89] ; quant à la seconde, inscrite au contraire dans la trame même de l'histoire, elle est l'expansion sinistre d'une métaphore inappropriée[90]. Une greffe se produit bien, finalement, entre Iphis et Anaxarète, mais comme une contagion morbide : la dureté d'Anaxarète provoque la mort d'Iphis, qui à son tour suscite la métamorphose d'Anaxarète, ouvertement présentée comme une forme de mort. Cette greffe, dont les seuls « fruits » sont un cadavre et une statue, se veut l'envers de la greffe heureuse et féconde souhaitée par Vertumne, mais, inadéquate, elle ne permet aucunement à Pomone de se la représenter. Ce n'est alors pas un hasard si ce troisième temps du discours se clôt sur l'évocation pleine d'amertume de la destruction des fruits

---

[79] Cf. J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie…*, p. 368 et K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 237-239.

[80] XIV, 698-761.

[81] En particulier le *paraclausithyron* : c'est le cadavre d'Iphis qui ouvrira la porte (XIV, 739-741). Cf. R. Gentilcore, « The Landscape of Desire », p. 116-118 et J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie…*, p. 367-373. Le discours de Vertumne à Pomone peut lui-même être lu comme une variante ironique du *paraclausithyron* élégiaque, puisqu'il a lieu *dans* les jardins de Pomone.

[82] XIV, 695-697 et 761-762.

[83] XIV, 693-694 et 763-764.

[84] Cf. R. Gentilcore, « The Landscape of Desire », p. 117.

[85] Cf. notamment les v. 709-710, où Iphis fait exactement ce qu'Ovide, dans les v. 507-508 des *Remèdes à l'amour*, recommande de ne pas faire.

[86] Du moins en apparence : l'analyse de la fin de l'épisode nous conduira à revenir sur le parallèle entre Pomone et Anaxarète, qui s'avèrera rétrospectivement pertinent, certes pour la raison inverse de celle que suggère Vertumne. Pendant la plus grande partie de l'épisode, il ne peut qu'apparaître partiellement inopérant au lecteur qui, ignorant tout du caractère de Pomone et n'entendant jamais sa voix (ce qui conduit W. R. Johnson à faire l'hypothèse séduisante d'un récit qui nous serait entièrement délivré du point de vue de Pomone ; « Vertumnus in love », p. 370), ne voit pas en quoi elle ressemble à la hautaine et froide Anaxarète ; certes, toutes deux se refusent à celui qui les aime, mais cet unique point commun apparaît vite très mince, l'expansion donnée au personnage d'Anaxarète contrastant trop fortement avec le silence de (et sur) Pomone pour que leur rapprochement puisse être lu au premier degré.

[87] XIV, respectivement 693 et 750.

[88] XIV, 765.

[89] On comparera par exemple les v. 711-713 aux v. 37-38 et 41-42 de la septième églogue de Virgile.

[90] XIV, 757-758 : *paulatimque occupat artus* / *quod fuit in duro iam pridem pectore saxum*. Pour une étude plus détaillée de la pétrification d'Anaxarète, cf. notre thèse *La Métamorphose dans les* Métamorphoses *d'Ovide : étude sur l'art de la variation*, Université de Paris IV-Sorbonne, 2003, p. 214-219.

merveilleux du jardin de Pomone[91], écho littéraire d'autres images brutales[92]. Cette image signe l'abandon de la parole et annonce le retour au langage du corps, non plus pour approcher Pomone, mais pour lui faire violence. Devant l'inutilité de toutes ses stratégies rhétoriques, sanctionnée par un silence qui devient de vers en vers plus parlant qu'elles, Vertumne renonce à ce qui le différenciait des autres prétendants et s'apprête à recourir à cette *uis* dont la crainte avait suscité chez Pomone la fuite intérieure et la fermeture des jardins[93].

Mais la violence s'avère inutile[94] et, dans un contraste saisissant avec ce qui précède, le lecteur assiste, dans les derniers vers du récit[95], à trois événements inattendus et également abrupts : constat de l'échec de la métamorphose en vieille femme et du recours à la parole, abandon de l'une comme de l'autre pour ce qui est présenté comme un retour[96] à l'apparence solaire d'un beau jeune homme, et réaction, enfin, de Pomone qui succombe *in extremis* à la beauté du dieu, la blessure imminente du viol étant remplacée par celle, réciproque[97], d'une union amoureuse consentie. Soudain, la greffe « prend », non seulement à l'instant précis où le constat est fait de son échec et où le greffeur perd ce qui devrait être sa qualité fondamentale, la patience, mais surtout, apparemment, par hasard, ce qui offre un insolent contrepoint aux stratégies réfléchies mises en œuvre jusqu'alors. Une apparente résolution de ce paradoxe est offerte par le texte : si Pomone succombe à Vertumne, c'est, suggère Ovide, parce que celui-ci lui apparaît pour la première fois non plus dans la multiplicité mensongère de ses « figures », mais dans l'éclatante vérité de son « être »[98] — opportunément confondu avec un séduisant *iuuenis*. Le récit consacre-t-il donc la primauté du langage univoque et véridique du corps sur les ambages factices de la parole ? Certainement pas. C'est bien ce langage du corps qui permet la victoire finale du dieu, mais il est tout sauf univoque et véridique : la *figura*[99] offerte ici par Vertumne est la dernière, certes décisive, d'une série de *figurae*[100] qui lui ont permis d'approcher l'objet de son désir et de le contempler, puis de pénétrer dans son univers et de lui parler, et enfin de le posséder. En quoi celle-ci serait-elle plus « vraie » que les autres ? En quoi révèlerait-elle, plus qu'elles, la vérité profonde d'un dieu dont l'« être » consiste par définition dans ses « figures », comme l'indique son nom même ?[101] N'est-elle pas seulement une métamorphose de plus, comme le suggèrent les expressions *in iuuenem*, *talis… qualis*, *apparuit*, *figura* et la comparaison avec cet autre maître en

---

[91] XIV, 763-764 : *Sic tibi nec uernum nascentia frigus adurat / poma, nec excutiant rapidi florentia uenti !*
[92] La fleur flétrie de Catulle (LXII, 43 et 46), les fleurs desséchées par l'Auster dans la deuxième églogue de Virgile (v. 58-59).
[93] On rapprochera les v. 635-636 et 770.
[94] XIV, 770, où le polyptote *Vim/ui* contribue à l'effet de « coup de théâtre ».
[95] XIV, 765-771.
[96] XIV, 767 : *rediit*.
[97] XIV, 771 : *mutua uulnera*.
[98] Nous reprenons les termes de J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie…*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 366 ; cf. aussi son article « L'être et les figures : une réflexion sur le récit dans le récit chez Ovide (*Métamorphoses*, XIV, 622-771) », *LALIES*, 6, 1984, p. 167-173.
[99] XIV, 770.
[100] XIV, 652 : *multas* […] *figuras*.
[101] Aussi certaines formulations utilisées par la critique nous semblent-elles ambiguës : par exemple, « il possède l'être et les figures : un corps, jeune et beau, et la faculté de revêtir tous les autres à volonté », « <il peut> s'en tenir à son être ou jouer de son pouvoir de métamorphose », ou encore « il reprend sa forme véritable », par opposition aux « autres corps que le sien » auxquels il a d'abord recouru (J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie…*, p. 366 et 371). Chacun de ces « autres corps » n'est-il pas « le sien » (ce qu'A. Deremetz résume en citant la formule rimbaldienne « Je est un autre » ; *Le Miroir des Muses*, p. 331) ? Son identité, comme d'ailleurs celle du poème ovidien dont il est un symbole, ne réside-t-elle pas dans la notion même de métamorphose ? Le caractère ironique de l'épisode vient en grande partie de cet amalgame, en Vertumne, du même et de l'autre (donc du vrai et du faux : cf. par exemple l'expression *ueri* […] *messoris imago*, au v. 644, relevée par R. Gentilcore, « The Landscape of Desire », p. 112), et non, comme l'écrit K. S. Myers, du fait qu'un dieu dont le nom même évoque les métamorphoses (et les *Métamorphoses*) doive renoncer à celles-ci et redevenir « lui-même » pour assouvir son désir (« *Vltimus ardor* », p. 243).

métamorphoses et en séduction violente qu'est le dieu Soleil[102] ? Au livre IV, celui-ci prend l'aspect de la mère de Leucothoé pour entrer dans la chambre de celle-ci, puis, reprenant « sa véritable apparence et son éclat habituel », s'unit à elle par une violence ambiguë puisqu'elle y cède, « vaincue par l'éclat du dieu »[103]. Soutenue par cet écho, une profonde ironie semble caractériser cette conclusion dont la brièveté constitue une provocation à l'égard du lecteur, entraîné par Ovide dans tout un cheminement symbolique et rhétorique présenté ici comme totalement inutile. À quoi Pomone est-elle finalement sensible ? N'est-ce pas à une illusion pure[104] ? Illusion d'un Vertumne redevenant « lui-même », ce qui n'a aucun sens ? Illusion d'un arrêt des métamorphoses, d'une stabilisation sur cette *figura* plus séduisante que les autres ? C'est d'autant plus improbable[105] que plusieurs indices, au fil de l'épisode, suggèrent que Pomone connaît déjà Vertumne, avec son don de métamorphose, mais aussi la beauté qui peut être la sienne[106]. Quel est alors le « déclic » qui fait que, soudain, elle le voit vraiment et répond à sa passion ? Car nous n'avons pas de raison de douter de ce que dit le texte, qui n'est d'ailleurs aussi laconique que parce qu'il imite la précipitation — y compris au sens chimique du terme — du « coup de foudre ». À ce titre, l'ultime péripétie de l'épisode constitue bien un moment de vérité, et la dernière *figura* de Vertumne est, effectivement, la « vraie », non seulement parce qu'elle met pour la première fois en présence, très concrètement, deux corps jeunes et désirables, permettant donc l'union sexuelle[107], mais aussi, tout simplement, parce qu'elle est efficace et que, tel le soleil chassant les nuages, elle écarte tous les obstacles et permet la greffe jusqu'alors impossible. Sa vérité, attestée par son efficacité et, d'une certaine manière, confondue avec elle, s'apparente alors à celle de l'*enargeia*, qui entraîne l'adhésion par la force suggestive d'une image frappante, fût-elle une illusion[108], ou même à la vérité de ce qui sera défini, peu après l'époque d'Ovide, comme le sublime. Celui-ci repose[109] sur cinq facteurs, relevant les uns de la *natura* (« la capacité de concevoir de grandes pensées, l'aptitude aux passions violentes »), les autres de l'*ars* (« les figures, le choix des mots, l'arrangement des mots »), mais il les dépasse et les efface (*ars adeo latet arte sua*, écrit Ovide à propos de la statue de Pygmalion[110]), toutes les figures qui lui sont nécessaires disparaissant, lors d'une cristallisation soudaine (« court-circuit brutal » ou « décharge électrique »), derrière « l'éclat aveuglant du sublime ». L'expression *nitidissima solis imago*[111] vient d'ailleurs, dans notre texte, concentrer le sens d'un dénouement qui n'est alors paradoxal, discordant, ironique qu'en apparence. La *figura* prise

---

[102] XIV, 766-769.
[103] IV, 231 (*in ueram rediit speciem solitumque nitorem*) et 233 (*uicta nitore dei*), que l'on comparera aux v. 765-771 de notre épisode (cf. en particulier *rediit*, v. 766, *nitidissima solis imago*, v. 768, et *in* […] *figura / capta dei nympha est*, v. 770-771). Sur la figure ambivalente du Soleil dans les *Métamorphoses*, cf. R. Gentilcore, « The Landscape of Desire », p. 119 (en particulier n. 22).
[104] Illusion qui peut, d'ailleurs, être vécue en toute conscience : pensons à celle dont Narcisse est la victime d'abord aveugle (III, 416-417, 425-436 et 439), puis lucide (III, 447 et 463).
[105] Contrairement à ce qu'écrit A. Deremetz (*Le Miroir des Muses*, p. 337), Vertumne ne laisse aucunement entendre qu'il renoncera à ses transformations si Pomone se donne à lui (cf. les v. 680 *sq.*) : il lui promet seulement de n'aimer qu'elle (v. 680-683) et, comme une preuve de cet amour, de la laisser régner sur ses métamorphoses (v. 686). L'idée de stabilisation peut cependant être admise dans le cadre d'une interprétation étiologique de l'épisode : Ovide dote ici Vertumne d'une « histoire » (*ibid.*, p. 340) qui lui permet d'accéder à « une personnalité divine homogène et dotée d'une juridiction spécifique stable » (*ibid.*, p. 339) : celle du dieu protecteur des jardins. C'est dans cette seule perspective qu'il nous semble possible de parler de « quête identitaire » (*ibid.*, p. 339), bien que l'identité « horticole » de Vertumne soit énoncée très tôt (cf. les v. 687-688).
[106] Cf. l'éloge de Vertumne, XIV, 675-692, et en particulier les v. 681 et 684-688.
[107] C'est pour pouvoir violer Pomone, et non pour redevenir « lui-même », que Vertumne quitte la *forma anilis* et « revient » (*rediit*, v. 766) à un corps d'homme.
[108] P. Galand-Hallyn parle, à propos de l'*enargeia*, d'« illusion vitale » (*Le Reflet des fleurs*, p. 186 ; cf. également p. 251).
[109] Nous reprenons la présentation du *Traité du sublime* par F. Desbordes dans *La Rhétorique antique : l'art de persuader*, Hachette, 1996 (« Hachette Université », « Langues et civilisations anciennes »), p. 126-127.
[110] X, 252.
[111] XIV, 768.

par Vertumne dans les derniers vers, expression ultime de son *ultimus* […] / *ardor*[112], éclipse la multiplicité de ses *figurae* antérieures, corporelles et rhétoriques. Mais elle ne s'oppose pas à elles comme la vérité au mensonge[113] : au contraire, elle vient leur donner rétrospectivement le sens dont elles semblaient dépourvues.

Une relecture du discours de Vertumne montre alors que chacune des trois phases dont il se compose, si, prise isolément, elle a échoué pour des raisons bien précises, comportait aussi une fécondité que seule l'épiphanie finale rend effective : l'image de l'orme et de la vigne offre une très belle métaphore d'une union amoureuse équilibrée qui élève et embellit ; l'éloge de Pomone et de Vertumne souligne leur spécificité et leur complémentarité tout en esquissant déjà les traits de l'éblouissant jeune homme de la fin et la réalisation de l'union physique[114] ; quant à l'*exemplum*, il met en scène la puissance métamorphosante du regard[115] quand celui-ci se porte par hasard (*Forte*[116]) sur le corps de l'autre, faisant basculer une *dura puella*[117] vers l'insensibilité éternelle de la pierre ou, au contraire, vers l'éveil des sens (le dernier mot de notre récit est *sensit*[118]). La dernière des *figurae* éclaire les précédentes, parce qu'elle révèle qu'elles étaient autant de facettes d'un même être, Vertumne, dieu des jardins et des métamorphoses, seul susceptible de s'unir à Pomone, nymphe des vergers et des hybridations, parce que seul à être à la fois assez semblable à elle et assez différent d'elle pour que la greffe « prenne ». En ce sens, c'est bien l'« être » de Vertumne qui apparaît ici, donnant tout son sens à un discours qui, prononcé par une vieille femme, n'en avait aucun. Cet « être », c'est Pomone qui, par son silence, le lui a donné, répondant ainsi implicitement à la proposition qu'il lui avait faite (*et quod erit iussus, iubeas licet omnia, fiet*[119]) et se montrant bien, en ce sens, *Tanto* […] *potentior*[120]. L'arbre porte-greffe a donc bien fécondé le greffon, comme dans l'image fondatrice des v. 630-631, et jusqu'à la métamorphose ; mais le greffon a, lui aussi, fécondé le porte-greffe — telle la vigne fécondant symboliquement l'orme — en y implantant, comme dans le second type de greffe décrit par Virgile dans les *Géorgiques*[121], des *feraces* / *plantae* qui l'ont nourri et métamorphosé. Le résultat étonnant de cette greffe d'un nouveau genre est que le porte-greffe, dont l'écorce a été ouverte pour y insérer le greffon, est à son tour emprisonné en lui : *inque figura* / *capta dei nymphe est*[122].

---

[112] XIV, 682-683.

[113] Nous ne voyons donc pas dans ce dénouement une illustration du « primat de l'être sur les figures » ou de la *natura* sur l'*ars* (J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie…*, p. 373), mais plutôt l'affirmation d'une esthétique (qui est aussi une vision de l'amour) dans laquelle l'« être » est fait de « figures », la *natura* d'*ars*. Cela n'empêche pas « l'affirmation éclatante des droits du corps en matière de désir » (*ibid.*), seule capable de réconcilier les « figures » avec l'« être » : c'est le choc de la beauté physique de Vertumne qui fait succomber Pomone. C'est cette beauté qui, plus encore que le talent rhétorique, manque à Polyphème pour séduire Galatée. Son discours (XIII, 789-869) comporte de nombreux points communs avec l'épisode de Pomone et Vertumne : série de comparatifs des v. 789-807, multiplication des images végétales (dont celle du jardin bien arrosé au v. 797) pour désigner Galatée, évocation des fruits (dont des raisins) que l'union avec le Cyclope lui permettrait de cueillir (812-820), images de la dureté de la bien-aimée (799-807), enfin éloge du prétendant par lui-même (cf. en particulier les v. 840-853 et la comparaison avec le Soleil dans les v. 852-853). Cf. V. Subias-Konofal, « L'eau et le rocher, ou le double portrait paradoxal du chant de Polyphème (*Métamorphoses* XIII, 789-869) », *REL*, 82, 2004, p. 127-143.

[114] Le jeu *poma*/*Pomona*, avec sa connotation sexuelle, est à son comble dans les v. 687-688 : *quae tibi poma coluntur,* / *primus habet.*

[115] Motif omniprésent non seulement dans l'épisode (cf. R. Gentilcore, « The Landscape of Desire », p. 114), mais dans tout le poème (pensons entre autres à l'épisode d'Actéon, III, 131-250).

[116] XIV, 748.

[117] En apparence du moins : ni Pomone, ni Anaxarète ne sont insensibles, comme le montrent les dénouements des deux histoires. C'est toute l'ironie de cet *exemplum* à la fois inefficace et, à un autre niveau, efficace, dans lequel J. Fabre-Serris voit, pour cette raison, « une réflexion générale sur l'écriture » (*Mythe et poésie…*, p. 372).

[118] XIV, 771. On le trouvait déjà dans l'épisode de Pygmalion (X, 293).

[119] XIV, 686.

[120] XIV, 657.

[121] II, 78-82 et en particulier 79-80 (*deinde feraces* / *plantae immittuntur*).

[122] XIV, 770-771. Mais, puisque Vertumne est le dieu des jardins, Pomone ne s'était-elle pas d'emblée emprisonnée en lui par le fait même de s'enfermer dans ses *pomaria* ?

C'est donc bien l'histoire d'une greffe heureuse[123], qui a tout pour réussir, mais qui ne « prend » effectivement que quand un événement fortuit — ou apparemment fortuit — parachève magiquement l'ouvrage[124]. Le dieu des métamorphoses a donc réussi non seulement à entrer dans l'univers de la nymphe des hybridations, mais à faire que celle-ci entre à son tour dans son univers et se laisse prendre dans sa beauté, sans qu'aucun des deux n'y perde son identité et en suscitant, au contraire, une nutrition réciproque et une double métamorphose. Le fruit implicite de cette greffe inédite, c'est l'épisode lui-même, qui multiplie jusqu'au vertige les figures de la greffe (de sa curieuse insertion au sein d'un élément narratif apparemment étranger à la désignation ostentatoire qu'il fait de sa propre hybridité générique), mais qui ne fait que détourner, sans jamais le quitter, le fleuve épique de l'épopée romaine nouvelle d'Ovide — tout comme le Vertumne propertien détourne le Tibre —, le temps d'une réflexion[125] sur la manière de construire à partir d'éléments divers une œuvre dotée d'une unité (*carmen deductum* et *perpetuum*[126]), à partir de matériaux allogènes une œuvre romaine[127] et à partir d'une mémoire littéraire revendiquée un objet radicalement nouveau[128]. Le fruit de la greffe, c'est donc, surtout, le poème tout entier, dont ce passage, non pas étranger, mais au contraire organiquement lié à lui[129], nous raconte l'élaboration[130], recherche inlassable et passionnée (*primus et ultimus* […] / *ardor*[131]) d'une union entre la métamorphose et l'hybridation ainsi que d'un vers susceptible d'accueillir et de nourrir cette union[132] ; recherche que vient récompenser et justifier *a posteriori* l'épilogue des *Métamorphoses*[133], envolée sublime où toutes les figures prennent sens et, en même temps, s'effacent devant celle du poète-narrateur accédant à l'éternité. Ce fruit, c'est ici Vertumne qui le cueille, mais ce qui nous est raconté est peut-être aussi la rencontre, magique, amoureuse, du lecteur avec le livre.

---

[123] Et non, comme l'écrit R. Gentilcore (« The Landscape of Desire », p. 120), « a depiction of devious means of amatory pursuit » et « <a> negative portrait of love ». Sur la réticence de certains critiques à voir le dénouement de l'épisode comme une fin heureuse, cf. K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 243-244, n. 66.

[124] Tout comme, dans *Sodome et Gomorrhe*, le bourdon viendra miraculeusement féconder l'orchidée qui ne pouvait l'être que par lui (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1954, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, p. 601-602).

[125] Réflexion qui — faut-il le souligner ? — prend une forme profondément ludique, comme le soulignait P. Grimal, pour qui cet épisode était « probablement un pur jeu littéraire » (*Les Jardins romains*, p. 52).

[126] Nous faisons ici allusion aux v. 3-4 des *Métamorphoses* : *primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen*.

[127] Sur l'affirmation de la romanité dans cet épisode, avec ses implications politiques, cf. D. J. Littlefield, « Pomona and Vertumnus : A Fruition of History in Ovid's *Metamorphoses* », *Arion*, 4, 1965, p. 465-473, C. Fantazzi, « The Revindication of Roman Myth in the Pomona-Vertumnus Tale », dans N. Barbu *et al.* (éd.), *Ovidianum*, Bucarest, 1976, p. 283-293, et, plus récemment, K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 244-248. Sur l'ironie qui peut ressortir de l'effet de rupture entre l'épisode et ceux qui le précèdent et le suivent (les apothéoses d'Énée et de Romulus, éléments de l'idéologie augustéenne), cf. W. R. Johnson, « Vertumnus in Love », p. 373 et surtout 374 : « Pomona and Vertumnus are outside of time as they are outside of Rome (in their own *pomerium/pomarium*). » Cf. également K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », p. 245, n. 72. Ce *pomerium/pomarium* n'est-il pas le jardin poétique ovidien lui-même, profondément romain, mais doté d'une subversive autonomie par rapport au pouvoir ?

[128] Cette perspective était déjà celle des *Géorgiques* (cf. S. Clément-Tarantino, « La poétique romaine… », p. 8) ; elle est encore plus complexe et, si l'on peut dire, plus vitale pour Ovide, qui doit, comme ses contemporains, répondre à la question de la possibilité d'écrire de la poésie, et de la « grande » poésie, après Virgile. Ajoutons que, de ce rêve d'œuvre totale, produit admirable d'une greffe multiple, qui a quelque chose de la « Babel heureuse » définie par R. Barthes dans *Le Plaisir du texte* (Seuil, 1973, p. 10), Lucien donnera dans son *Histoire vraie* une magnifique image, de toute évidence nourrie de réminiscences ovidiennes (texte cité par J. Pigeaud, « La greffe du monstre », p. 215-126).

[129] Cf. l'article de K. S. Myers, « *Vltimus ardor* », qui, reposant sur une étude approfondie des sources d'Ovide dans cet épisode, montre que sa place apparemment incongrue est en fait à la fois récapitulative et programmatique et permet à Ovide de réaffirmer, au moment d'aborder les thèmes épiques de la fin du poème, une filiation avec la poésie alexandrine et néotérique non héroïque (poésie érotique lyrique et élégiaque, épopée pastorale, poésie étiologique savante), donc une hybridité générique qui définit le projet général des *Métamorphoses*. K. S. Myers montre aussi le lien tout aussi organique entre cet épisode et les *Fastes* (*ibid.*, p. 247-249).

[130] Cf. la réflexion de P. Galand-Hallyn sur la description ovidienne dans les *Métamorphoses* — mais qui peut être étendue à l'ensemble du poème, voire de l'œuvre d'Ovide —, faite de « différentes pièces » qui « se complètent et s'éclairent réciproquement » et dont l'unité se saisit « par lecture rétroactive de fragments complémentaires » (*Le Reflet des fleurs*, p. 254) ; l'épisode de Pomone et Vertumne, lui-même composé d'éléments dont les liens n'apparaissent qu'à la fin, apparaît ainsi comme un reflet en miniature des *Métamorphoses* et, par là même, comme une réflexion sur la création poétique.

[131] XIV, 682-683.

[132] A. Barchiesi suggère d'ailleurs qu'une étymologie de *Vertumnus* pourrait être « celui qui maîtrise le *uersus* » (*Il Poeta…*, p. 176-177).

[133] XV, 871-879.

Quant à l'artisan de la greffe poétique, s'il s'est accordé symboliquement l'immortalité en mettant le point final (et quel point final : *uiuam*[134]) à son œuvre, il n'a pas pu en goûter les *poma* […] *florentia*[135] : frappé à son tour par un *deus ultor*[136], il s'est représenté, dans les *Pontiques*[137], comme une Pomone exclue du jardin qu'elle avait ensemencé et irrigué *et* comme un Vertumne aux métamorphoses impossibles, destiné à ne jamais cueillir les fruits qui, pourtant, lui revenaient (*sed non et nostra poma legenda manu*).

Hélène VIAL
Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II)

[134] XV, 879.
[135] XIV, 764.
[136] XIV, 750 ; cf. le livre II des *Tristes*, où Auguste est constamment assimilé à un dieu, et à un dieu vengeur (cf. par exemple le v. 134 : *ultus es offensas, ut decet, ipse tuas*).
[137] I, 8, 39-62. Nous citons plus loin le v. 49.