

L'épopée des corps métamorphosés



Paul Delvaux, *L'Aurore* (1937¹)

Pourquoi les *Métamorphoses*, ce poème de 11.995 vers en latin, composé au tout début du 1^{er} siècle de notre ère, et où se succèdent en centaines de variations des récits de métamorphoses physiques, nous fascinent-ils encore deux mille ans (deux mille deux, exactement) après la mort de leur auteur ? Pourquoi, siècle après siècle et pratiquement sans éclipse, ont-elles inépuisablement suscité traductions, commentaires savants, réécritures et adaptations artistiques ? Pourquoi connaissent-elles un exceptionnel regain de popularité dans notre époque de ruptures, de dérèglements et de transitions comme, d'une manière plus générale, dans toutes les périodes de crise ?

Peut-être sera-t-il utile, pour le comprendre, de commencer par souligner le fait que les *Métamorphoses* avaient déjà un statut unique au sein de l'œuvre de leur auteur, pour plusieurs raisons. D'une part, c'est la seule de ses œuvres qui soit écrite en hexamètres dactyliques, vers de l'épopée, tous les autres poèmes d'Ovide étant, eux, en distiques élégiaques ; cela pose la question – qui sera abordée plus loin – de l'appartenance générique de ce texte, dont la critique n'a jamais vraiment cessé de se demander s'il était ou non une épopée. D'autre part, c'est la seule œuvre de la maturité d'Ovide qui ait été terminée à Rome, avant sa relégation en 8 après J.-C. sur les bords de la mer Noire par l'empereur Auguste, même s'il n'eut pas la possibilité d'y apporter toutes les corrections qu'il voulait et s'il évoque à plusieurs reprises, une fois relégué, le caractère imparfait du poème. Ainsi l'élégie I, 7 des *Tristes* dit-elle à la fois la douloureuse conscience du relatif inachèvement du poème et la tendresse particulière du poète pour cette œuvre qu'il nomme « nos entrailles² » (*viscera nostra*, v. 20). Cette tendresse est à elle seule un troisième signe de la singularité des *Métamorphoses* dans l'itinéraire poétique d'Ovide : dans cette même élégie, il les définit comme « un plus grand portrait » (*maior imago*, v. 11) de lui que celui que porte à son doigt, serti sur une bague,

¹ <https://www.guggenheim.org/artwork/1032>

² Toutes les traductions sont personnelles.

l'ami à qui il écrit, et il forme le souhait qu'ils vivent désormais, même si son œuvre lui a été arrachée « encore en pleine croissance et brute » (*adhuc crescens et rude*, v. 22), « comme dérobée aux funérailles de son auteur » (*quasi de domini funere raptā sui*, v. 38).

Cette élégie dit de manière extrêmement précise et douloureuse le rapport particulier qu'entretenait Ovide avec ce poème qui, à ses yeux, offrait une *maior imago* de lui que toute autre ; et *maior* désigne ici une image plus ample, plus complète, mais aussi plus juste et certainement plus noble, seule à même de nous faire voir dans sa totalité, sa vérité et sa grandeur celui qu'elle représentait. De fait, les *Métamorphoses* sont à elles seules un univers, et cet univers dessine peu à peu une silhouette qui, dans les derniers vers du poème, triomphe de toutes les forces destructrices et s'accorde l'immortalité³ : « Et maintenant / j'ai achevé une œuvre que ni la colère de Jupiter / ni le feu / ni le fer / ni le temps vorace / ne pourront détruire / Quand il le voudra / que ce jour qui n'a de droits que sur mon corps mette un terme à la durée incertaine de ma vie / Dans la meilleure partie de moi-même [*Parte... meliore mei*] / cependant / je serai transporté / immortel / très haut au-dessus des astres / et notre nom sera impérissable [*nomenque erit indelebile nostrum*] / Partout où s'étend / sur les terres domptées / la puissance romaine / je serai lu par la voix du peuple / et à travers tous les siècles / par ma renommée [*fama*] / si les présages des poètes comportent une part de vérité / je serai vivant [*uiuam*] ».

Cet épilogue qui, audacieusement (surtout si l'on voit dans la « colère de Jupiter », *Iouis ira*, v. 871, une allusion à Auguste, associé à plusieurs reprises à Jupiter dans les *Métamorphoses*), affirme à la fois l'achèvement et la perfection du poème, n'est pas à lire en opposition avec l'élégie I, 7 des *Tristes*, évoquée plus haut, où Ovide présente le poème comme inachevé et demande l'indulgence : les deux déclarations sont plutôt les deux faces complémentaires d'un même rapport, fait de fierté et d'inquiétude mêlées et que la catastrophe de la relégation rendit sans doute plus passionnel et plus inquiet encore, entre le poète et son œuvre, ces « entrailles » (*uisccera*) qui lui furent arrachées avant d'avoir atteint leur pleine maturité, mais qui, par leur beauté, pouvaient lui rendre sous forme d'éternité poétique (*fama [...] uiuam*) la vie qu'il leur avait donnée. Ainsi, l'épilogue des *Métamorphoses*, s'il se rattache à la tradition antique consistant à affirmer la capacité de l'œuvre à rendre son auteur immortel, dépasse cette tradition et, comme le fera plus tard l'élégie I, 7 des *Tristes*, définit le poème comme une image de son auteur, dotée d'un rôle actif puisqu'elle est destinée à le faire vivre pour toujours. De fait, soutenue par cette définition, la lecture des *Métamorphoses* révèle la présence très importante du poète-narrateur dans son texte et la multiplication des représentations qu'il y dissémine de lui-même et de sa vocation. L'épopée qu'il nous raconte est-elle alors aussi, indirectement, celle du poète qu'il est ? En est-il le héros ?

Car, autant l'affirmer une fois pour toutes, les *Métamorphoses* sont bel et bien une épopée. Écrites en hexamètres dactyliques, nourries de souvenirs de grandes épopées grecques et romaines (celles d'Homère, d'Ennius, de Virgile ou encore de Lucrèce) et constamment soutenues par un « souffle » (rythme et ampleur à la fois) véritablement épique, elles s'inscrivent sans aucune ambiguïté dans une chaîne littéraire dont elles constituent l'une des plus belles réalisations. Pourtant, la critique s'est beaucoup interrogée sur l'appartenance générique du poème et a parfois déclaré qu'il n'était pas une « vraie » épopée. Il y a deux raisons principales à cela.

³ *Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas. / Cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi ; / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar nomenque erit indelebile nostrum ; / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi perque omnia saecula fama, / siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.* (*Métamorphoses*, XV, 871-879).

La première est que tous les genres se trouvent, dans les *Métamorphoses*, convoqués, intégrés, transformés, et que des éléments élégiaques, tragiques, pastoraux, épistolaires, etc. viennent s'intégrer dans une forme métrique qui est celle de l'épopée mais qui, sous leur influence, se métamorphose elle aussi, s'ouvrant à un univers littéraire foisonnant et multiple. La critique des dernières décennies, particulièrement sensible – signe des temps, sans doute – à cette multiplicité d'ancrages, a parfois eu tendance à voir dans le poème une œuvre hybride⁴, un « laboratoire d'expérimentation générique⁵ », ou même une œuvre hors genre⁶. Il convient d'être prudent. L'hybridité, notion très appréciée de la critique d'aujourd'hui et certes séduisante, ne suffit pas à caractériser une œuvre qui se désigne à de multiples reprises, au contraire, comme une unité réfléchie et ordonnée, y compris du point de vue générique ; et si Ovide aime reprendre, transformer et confronter les genres, les *Métamorphoses* ne sont pas pour autant une œuvre expérimentale dont le seul véritable sujet serait l'écriture ; enfin, même quand le genre épique voire tous les genres semblent s'effacer, l'hexamètre dactylique continue, et cela suffit absolument à nous signaler que nous lisons une épopée qui, du premier au dernier vers, conserve son homogénéité, sa fluidité et sa « tenue » épiques.

Mais si cette épopée n'a pas toujours été reconnue comme telle – et c'est la seconde raison annoncée plus haut –, c'est qu'elle n'est pas l'épopée d'un héros, tel Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère ou Énée dans l'*Énéide* de Virgile, mais, selon l'expression employée par L. Alfonsi, une « épopée des formes⁷ » – formes physiques, mais aussi formes poétiques – et, par là même, une épopée des passions. L'élégie I, 7 des *Tristes*, citée plus haut, définit les *Métamorphoses* comme des *carmina mutatas hominum dicentia formas*, « des vers qui disent les changements des formes humaines » (v. 13). Cette expression très simple reprend, en la resserrant, la définition donnée par Ovide dans les tout premiers mots des *Métamorphoses* : « Mon esprit me porte à dire les formes changées en corps nouveaux [*In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora*] / Vers mon entreprise / dieux / – car ces changements sont aussi votre œuvre – / dirigez votre souffle / et de la première origine du monde [*primaque ab origine mundi*] jusqu'à mon époque [*ad mea [...] tempora*] / étirez continûment [*perpetuum deducite*] mon poème⁸ ». Ces quatre vers disent très clairement le projet poétique d'Ovide et l'inspiration très personnelle (c'est le sens de l'expression *fert animus*, qui traduit une liberté d'esprit absolue) qui le conduit à vouloir raconter, grâce au bienveillant soutien des dieux, les « formes changées en corps nouveaux » (*In noua [...] mutatas [...] formas / corpora*). De même qu'on a souvent cherché, à tort, ce que les *Métamorphoses* pouvaient être d'autre qu'une épopée, de nombreux commentateurs ont tenté de définir leur « vrai » sujet (l'amour, une vision philosophique du monde, ou encore, à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e, la politique et surtout la poésie elle-même) alors qu'il est clairement énoncé dans le prologue. Les *Métamorphoses* sont le grand poème de la métamorphose des corps, et c'est pour cela que, depuis plus de deux mille ans, elles résistent à l'action de la distance géographique et temporelle et continuent ou plutôt recommencent, sans cesse et partout, à séduire, à troubler, à stimuler. Et ce poème, le prologue nous dit qu'il sera une épopée aussi parce qu'il sera « étir<é> continûment » (*perpetuum deducite*), comme un fil que l'on déroule, et soutenu par une trame chronologique, ou prétendument chronologique (*primaque ab origine mundi / ad*

⁴ P. Galand-Hallyn a parlé – et a été parmi les premiers à le faire – de « poétique ovidienne de l'hybride » (*Le Reflet des fleurs. Description et Métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 170).

⁵ L'expression est d'I. Jouteur (*Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris-Sterling, Peeters, « Bibliothèque d'Études Classiques », 2001, p. 162).

⁶ P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Saggi di Lettere Italiane, n° 47, 1994, parle d'une œuvre « quasi [...] fuori genere » (p. 62) et « *extra genus* » (p. 84).

⁷ « L'inquadramento filosofico delle metamorfosi ovidiane », dans *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, éd. par N. I. Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 265.

⁸ *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora ; di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen.* (*Métamorphoses*, I, 1-4.)

mea [...] tempora), allant du chaos originel jusqu'à l'époque d'Ovide, même si cette trajectoire générale est constamment mise à mal par les caprices de la narration et par son matériau même, la mythologie, située par définition hors du temps.

Ainsi voyons-nous dans ce poème des centaines de « formes » se métamorphoser en « nouveaux corps ». Formes humaines, donc, pour l'essentiel, comme le dira l'élégie I, 7 des *Tristes* (*hominum [...] formas*, v. 13), qui deviennent eau, pierres, arbres, fleurs, animaux, astres, dieux, etc. Mais aussi parfois formes minérales (les pierres transformées en hommes par Deucalion et Pyrrha au livre I), végétales (des humains nés de champignons au livre VII) ou animales (les fourmis devenues Myrmidons au livre VIII, l'ivoire fait chair dans l'épisode de Pygmalion au livre X), qui accèdent miraculeusement à l'humanité. Or ces formes, dans l'immense majorité sinon la totalité des cas, doivent leur métamorphose à un sentiment (l'amour, l'envie, la colère, etc.) qui, poussé à un paroxysme, rend soudain poreuse la frontière entre les éléments, les règnes et les espèces et révèle ce qu'Italo Calvino, dans un très bel article, appelle « gli indistinti confini⁹ », « les contours indistincts », principe fondamental de l'univers ovidien.

La métamorphose est donc non seulement le sujet – le vrai ! – des *Métamorphoses*, mais le lieu poétique et symbolique de la plus grande intensité dans le récit ovidien. Dans ces moments, à travers le tour de force narratif qu'est la description du passage d'une forme à une autre, le choix de la métamorphose comme sujet de l'œuvre révèle toute sa richesse, puisqu'il apparaît comme un moyen inégalable d'explorer les passions humaines. Opposant à l'alternative fermée de la vie et de la mort la possibilité, offerte par la poésie, d'une troisième voie, dessinant à travers la mutation des corps le cheminement intérieur des âmes, le motif de la métamorphose, véritable « fantôme devenu réalité », selon l'expression de Pierre Brunel¹⁰, révèle constamment, dans le poème, son rapport organique avec les pulsions et les tourments des hommes, ces marges de l'âme que rien ne représente mieux que l'état, marginal par excellence, de celui qui change de forme. Comme l'écrivait le poète anglais Ted Hughes, auteur de très belles réécritures des récits ovidiens, « par-dessus tout, Ovide a été captivé par la passion. Ou plutôt par ce qu'est une passion pour celui qui en est possédé. Et non point par la passion au sens ordinaire du terme, mais par la passion poussée à l'extrême : celle qui brûle, qui soulève les montagnes, qui se mue en expérience du surnaturel¹¹ ».

Un monde en proie, dans toutes ses parties, à la métamorphose, elle-même gouvernée par les passions humaines, est par définition un monde mouvant, instable : dans les *Métamorphoses*, l'eau des ruisseaux ou des fleuves, le frémissement des arbres, la respiration des animaux ou l'éclat des astres sont autant de présences vivantes, chacune portant en elles le souvenir de l'être qui leur a donné naissance et du drame qui l'a conduit à ce que Rosalba Galvagno appelle le « sacrifice du corps¹² ». Cette instabilité constitutive est-elle en soi le signe d'une attitude subversive à l'égard du régime impérial instauré par Auguste, attitude qui, dans l'une ou plusieurs de ses manifestations, aurait suscité la relégation brutale et définitive du poète en 8 après J.-C., sur les raisons de laquelle la lumière n'a jamais totalement été faite ? S'il convient d'être prudent, il est possible d'affirmer que faire de la métamorphose l'objet unique d'un poème de forme épique, et le faire sous un Prince attaché au contraire à mettre en avant de manière systématique, y compris dans l'art, des images de stabilité, pouvait être perçu par lui comme une provocation. Et de fait, les *Métamorphoses* sont en outre parsemées de dissonances ou de discordances par rapport aux figures du pouvoir (ou à des figures associées, généalogiquement ou symboliquement, au pouvoir) ou à certaines

⁹ « Gli indistinti confini », préface à l'édition italienne des *Métamorphoses* par P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁰ *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Colin, 1974, p. 109.

¹¹ Introduction des *Contes d'Ovide*, traduction de P. Reumaux, Paris, Phébus, 2002, p. 17.

¹² *Le Sacrifice du corps*, Paris, Panormitis, 1995.

postures officielles adoptées par le régime, en particulier en ce qui concerne l'usage de la mythologie. Parmi les personnages les plus saillants, les plus universels du poème, plusieurs affrontent d'une manière ou d'une autre l'autorité, en l'occurrence divine, qu'il s'agisse d'Actéon voyant involontairement Diane nue au livre III, d'Arachné se mesurant à Minerve dans un concours de tissage où elle réalise une toile au contenu ouvertement dissident au livre VI ou de Midas osant trouver l'harmonie sauvage de Pan plus belle que celle, plus classique, d'Apollon au livre XI. Ils le paient tous cruellement : Actéon est métamorphosé en cerf puis déchiré par ses propres chiens, Arachné frappée, poussée au suicide et finalement transformée en araignée, Midas affublé d'humiliantes oreilles d'âne. Ils ont vu ce qu'il ne fallait pas voir : la vérité des dieux, leurs faiblesses, leurs mensonges. Et l'empathie du poète-narrateur leur est, dans ces passages, acquise, que ce soit explicitement ou implicitement.

Ovide fut certainement relégué pour une raison politique liée à l'organisation par Auguste – et par son épouse Livie – de sa succession et à la préférence marquée du poète pour Germanicus au détriment de Tibère, fils de Livie, qu'Auguste désigna finalement pour régner après sa mort. Mais la métamorphose est, chez Ovide, une chose foncièrement politique, et il y eut sans doute une conjonction entre le motif directement politique de la relégation et le caractère profondément rebelle de son œuvre, et en particulier des *Métamorphoses*, qui, en plaçant au cœur du monde le principe de la métamorphose et, à travers elle, la toute-puissance des passions, révélaient depuis toujours les faux-semblants à l'œuvre dans un exercice du pouvoir promouvant officiellement l'immuabilité mais pratiquant en réalité, lui aussi, la métamorphose. Sous le Principat, il était devenu difficile sinon impossible d'être poète sans consacrer son talent à l'exaltation du pouvoir en place – comme le fit, magnifiquement d'ailleurs, Virgile avec l'*Énéide*. A fortiori, écrire une œuvre fondée sur l'idée que les passions règnent sur le monde, donc aussi sur les cités et leurs dirigeants, et sont à tout instant susceptibles de transformer les apparences, était hautement périlleux.

C'est peut-être cette audace irréductible qui fait que les *Métamorphoses*, plus que l'*Énéide*, trouvent encore aujourd'hui un écho en chacun de nous. Ovide en était conscient quand, dans ses dernières œuvres, il affirmait que sa poésie avait été la cause de sa relégation et que, avec un extraordinaire mélange de remords et de fierté, il disait avoir rejoint, par sa disgrâce, le nombre des personnages des *Métamorphoses*¹³, et se comparait à Actéon en des mots sublimes : « Pourquoi ai-je vu quelque chose / Pourquoi ai-je rendu mes yeux coupables / Pourquoi n'ai-je pas vu ma faute avant d'en avoir connaissance » (*Cur aliquid uidi ? cur noxia lumina feci ? / cur imprudenti cognita culpa mihi ?*¹⁴). Il enregistrait ainsi le prix exorbitant mais aussi le gain inestimable d'une poésie farouchement indépendante, attachée jusqu'au bout à dire le règne des passions sur le monde, de le montrer à travers le motif de la métamorphose et d'inventer pour cela une langue poétique elle-même en métamorphose, car entièrement fondée sur l'art de la variation, chaque transformation d'une « forme » en un « nouveau corps » étant dite différemment des autres.

Laissons-nous emporter par cette tension entre identité et altérité qui fait qu'un corps en devient un autre et qu'un récit ne ressemble jamais à un autre. Permettons à ce principe universel de variabilité des formes physiques et poétiques de nous conduire dans l'une des explorations les plus aiguës, les plus lucides, les plus profondes qui soient des passions et, avec elles, de la vocation littéraire – car la passion de toutes les passions, aussi dévorante et aussi métamorphosante que les autres, est évidemment pour Ovide celle de l'écriture. Éprouvons pleinement tous les sentiments et sensations qui animent cet immense théâtre humain : souffrons avec Actéon assistant, impuissant, à sa propre mort parce qu'il n'a plus le corps qu'il faudrait pour dire à ses chiens que le cerf qu'ils déchirent ; consomons-nous avec

¹³ *His mando dicas inter mutata referrī / fortunae uultum corpora posse meae.* (« Je te charge de leur dire qu'au nombre de ces corps métamorphosés peut être ajouté le visage de ma fortune » (*Tristes*, I, 1, 119-120).

¹⁴ *Ibid.*, II, 103-104.

Narcisse amoureux fou de son propre reflet dans une eau à la fois sincère et trompeuse, porteuse d'ivresse et de mort ; jouons avec le chœur subtil et joyeux des pirates transformés par le dieu Bacchus en gracieux dauphins ; embrassons l'horreur pure de ces histoires où l'on mange ses propres enfants, comme dans l'épisode de Térée, Procné et Philomèle, où l'on fait l'amour avec son père, comme dans celui de Myrrha ; goûtons à la douceur mélancolique ou désespérée d'une figure féminin – Cyané, Byblis, Égérie – qu'un trop grand chagrin liquéfie dans ses propres larmes ; rions quand l'agitation grotesque et criarde des égoïstes paysans lyciens devient sauts de grenouilles ; admirons la ronde parfaite des astres, écho vivant des drames des hommes et de la grandeur dont ils sont capables. Et surtout, n'oublions jamais que la métamorphose, c'est la vie, et que là réside sans doute le secret – mais bien peu caché, et au contraire exhibé avec fierté, avec témérité, avec impertinence – du choc provoqué encore et encore chez leurs lecteurs par les *Métamorphoses*.

Hélène Vial