



HAL
open science

Préface des Métamorphoses d'Ovide traduites par Marie Cosnay

Hélène Vial

► **To cite this version:**

Hélène Vial. Préface des Métamorphoses d'Ovide traduites par Marie Cosnay. Ovide, Les Métamorphoses, Le Livre de Poche, 2020. hal-03201345

HAL Id: hal-03201345

<https://uca.hal.science/hal-03201345>

Submitted on 18 Apr 2021

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

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

Les textes dotés d'un destin hors normes dans l'histoire littéraire ont souvent eu d'abord un statut singulier dans l'itinéraire de leur auteur. C'est le cas des *Métamorphoses*, de plusieurs manières et pour plusieurs raisons.

Ce poème est, avec ses presque 12000 vers, l'œuvre la plus longue d'Ovide, et il l'est de loin, si l'on excepte les *Fastes* dont les six premiers livres (seuls, sur douze, à nous être parvenus) approchent les 5000 vers. Il est, à notre connaissance, la seule qu'il ait composée exclusivement dans l'ample et noble vers de six pieds emprunté par les Romains à la poésie épique grecque : l'hexamètre dactylique. En outre, les *Métamorphoses* et les *Fastes*, dont l'écriture fut en partie parallèle, sont les premières réalisations de la maturité d'Ovide, et par maturité je fais allusion non seulement à la chronologie de sa vie d'homme, mais aussi à l'envergure et à l'ambition de ces deux projets : d'un côté un récit total de l'histoire de l'univers sous l'angle de la métamorphose, de l'autre un vaste tableau voué à expliquer mois par mois le calendrier religieux de Rome. Ce sont aussi les dernières à avoir été intégralement écrites à Rome : quand, en 8 après J.-C., Ovide (qui était né en 43 avant J.-C.) fut brutalement relégué par l'empereur Auguste, dont un édit l'envoyait pour toujours (*in perpetuum*) aux confins de l'Empire et plus précisément à Tomes, sur les bords de la mer Noire, l'écriture des *Métamorphoses* et des *Fastes*, entreprise respectivement vers 1 avant J.-C. et en 3 après J.-C., était terminée, et ils circulaient déjà parmi les lecteurs romains. Mais ce n'était pas sous leur forme définitive : dans deux élégies (I, 7 et II) des *Tristes*, premier des deux recueils de lettres qu'il composa à Tomes entre sa relégation et sa mort en 17, le poète dit que la décision du Prince a interrompu le double *opus* en cours et l'a empêché d'y apporter ce qu'il appelle dans l'élégie I, 7 l'*ultima lima*, « l'ultime coup de lime¹ ». Il nous dit même, dans ce poème, qu'il a jeté au feu les *Métamorphoses*, « soit par haine des Muses, qui m'avaient fait accuser, / soit que cette œuvre fût brute et inachevée ». Des copies existaient et les *Métamorphoses* furent sauvées, contrairement aux six derniers livres des *Fastes*, dont on ne sait s'ils furent victimes du même geste ou d'une autre vicissitude. Mais un abîme de questions s'ouvre devant l'évocation par le poète de ce désir de destruction. Voulut-il brûler son ouvrage parce qu'il avait causé sa perte ou parce qu'il était imparfait à ses yeux ? Si l'on suit la première hypothèse, la relégation avait-elle été provoquée, comme le disait la version officielle, par l'immoralité de *L'Art d'aimer*, qu'Ovide avait publié entre 1 avant J.-C. et 1 après J.-C. ? par les *Métamorphoses* ? par sa poésie en général ? Et, si l'on suit la seconde, en quoi consistait l'état d'imperfection qu'il déplorait ?

À ces questions, il n'a jamais donné de réponse explicite. Nous ne savons ni pourquoi il a été relégué, ni en quoi les deux textes en question méritaient selon lui d'être remaniés pour être véritablement achevés. Mais les *Métamorphoses* nous aident, sinon à connaître les faits, du moins à mieux comprendre leur nature. Car elles ne sont pas simplement, pour Ovide, une de ses œuvres : elles sont celle à laquelle il est le plus attaché et celle qui lui ressemble le plus. Il a pour les qualifier, dans l'élégie I, 7 des *Tristes*, des mots qu'il n'a pour aucune autre. À l'ami qui porte à son doigt, serti dans un anneau, un portrait de lui, il écrit : « mon portrait en plus grand (*maior imago [...] mea*) / Est dans mes vers [...] sur la métamorphose des humains ». Puis, quand il se décrit jetant dans les flammes les feuillets contenant le poème, il appelle celui-ci *uiscera nostra*, « mes entrailles », et se compare à Althée provoquant la mort de son propre fils Méléagre en faisant brûler le morceau de bois auquel la vie du jeune homme était associée (livre VIII). Comment mieux dire que ce poème a une place unique dans le parcours poétique et personnel d'Ovide ? Or, ce statut, nous ne cessons de le percevoir en lisant les *Métamorphoses*.

L'un des traits les plus saillants, à ce titre, est la réinvention complète de l'écriture épique à laquelle nous assistons avec ce poème. Lisons ses quatre premiers vers, et entrons

¹ Je citerai pour les *Tristes* la traduction de Jean-Luc Lévrier (*Tristesses*, Pin-Balma, Sables, 2017). Comme celle de Marie Cosnay, elle est juste, belle, et surtout élaborée en poète, comme un plein travail de création littéraire.

par la même occasion dans la traduction de Marie Cosnay, d'emblée aussi directe, neuve et étonnante que les vers latins de ce prologue : « Je veux dire les formes changées en nouveaux / corps. Dieux, vous qui faites les changements, inspirez / mon projet et du début du début du monde / jusqu'à mon temps faites courir un poème sans fin. » De l'épopée, plusieurs éléments caractéristiques sont ici ostensiblement repris : l'hexamètre dactylique ; le verbe « dire » (*dicere*), tout simple mais qui signale l'enclenchement d'une parole faite pour nous raconter une histoire, et une histoire « sans fin » (*perpetuum*), c'est-à-dire à la fois ininterrompue et éternelle ; la trame chronologique, qui se propose d'aller et ira effectivement « du début du début du monde / jusqu'à mon temps » ; la présence des dieux enfin, appelés à soutenir le poète de leur souffle, comme dans les grands modèles de l'épopée que sont l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère et l'*Énéide* de Virgile. Mais dans ces quatre vers liminaires se trouvent aussi plusieurs marques de distanciation par rapport à ce que signifie alors écrire une épopée. Le fait que les premiers mots du poème soient *In noua*, « en nouveaux », résonne comme un avertissement symbolique quant à la révolution à laquelle nous allons assister en matière littéraire. L'expression « je veux » (*fert animus*, littéralement, « mon esprit <me> porte ») ouvre impérieusement l'espace de la parole poétique en octroyant au poète-narrateur une souveraineté supérieure à celle de figures divines reléguées au rang d'auxiliaires. L'extension chronologique choisie est immense et floue, faite, nous le pressentons, pour accueillir tous les possibles narratifs et, avec eux, toutes les ramifications d'une structure arborescente. Enfin, il ne semble pas y avoir de héros dans ce récit dont le sujet n'est ni la colère d'Achille, ni les pérégrinations d'Ulysse, ni les combats d'Énée, mais « les formes changées en nouveaux / corps ». L'épopée réinventée qui amorce sous nos yeux son déploiement nous racontera donc aussi la réinvention même de l'épopée ; elle accueillera toutes les métamorphoses, celles des corps et celles des textes ; et pour cela, tous les genres, toutes les formes viendront s'y croiser, de la tragédie à l'écriture épistolaire, de l'épigramme à l'historiographie, de la comédie à la poésie pastorale.

Les *Métamorphoses* sont donc une somme littéraire absolue. Elles sont aussi une somme mythologique absolue. Car, pour un poète dont toute l'œuvre antérieure a été jalonnée de récits et d'allusions mythiques, « dire les formes changées en nouveaux / corps » et le faire en allant « du début du début du monde / jusqu'à <s>on temps » revient à tracer une immense fresque mythique du monde. Fresque où l'Histoire aura un rôle à jouer, en particulier quand il s'agira de s'approcher du temps présent, mais où elle restera subordonnée à ce matériau premier et dernier que les Romains appellent la *fabula*. La nouveauté des *Métamorphoses* réside aussi dans cette volonté de rassembler toute la mythologie antique, et de le faire non pas sous la forme d'un catalogue, comme le faisaient les mythographes, mais sous celle d'un véritable récit, unifié par l'association inédite entre le vers de l'épopée et un sujet, la métamorphose, qui donne à chaque épisode raconté son centre de gravité. « Le premier goût que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables des *Métamorphoses* d'Ovide », écrit Montaigne (*Essais*, I, 26, 175). Le « plaisir des fables » : telle est peut-être l'explication la plus directe du fait que ce poème n'ait jamais cessé d'être passionnément lu, réécrit, commenté dans le monde entier. Car dans les *Métamorphoses*, il y a toute la mythologie, contée par un poète qui voit en elle, comme l'écrivait Pierre Grimal, « un langage prestigieux, seul capable de commuer le passager, le périssable en une “chose pour toujours” ». Pour construire cette « chose pour toujours », tout le peuple des mythes grecs et romains est convoqué, qu'il s'agisse des grandes figures déjà célébrissimes à l'époque ou d'autres, encore peu développées, auxquelles le poète décide de donner un destin. Et d'ailleurs, s'il faut tout de même mentionner une quasi-absence étonnante, celle d'Édipe, à peine mentionné au livre VIII, c'est en précisant immédiatement qu'Ovide le reconfigure au livre III sous une autre identité, propulsant par la même occasion sur le devant de la scène littéraire un personnage

qu'il rend inoubliable : Narcisse, lui aussi désespérément attaché à chercher à l'extérieur de lui quelqu'un qui est en lui, qui est lui.

Ce qui nous captive dans les *Métamorphoses* est que, comme le drame de Narcisse, tous les récits qui les composent sont des histoires humaines, et qu'elles nous sont racontées au plus près de ce que vivent les êtres et, plus précisément, de ce qu'ils vivent dans leurs corps. Le monumental cortège de personnages dessiné par Ovide est de nature matérielle, charnelle : ce ne sont pas de simples silhouettes, mais des formes vivantes, animées dans le moindre détail par ce qui les altère. C'est Daphné, dont le souhait de changer de forme met fin à la poursuite amoureuse d'Apollon en faisant de son corps de femme celui, toujours éclatant de beauté et de noblesse, du laurier (I) ; ce sont les pirates qui, coupables d'avoir enlevé le dieu Bacchus, se jettent dans la mer où ils deviennent des dauphins dansant gracieusement dans les flots (III) ; Aréthuse qui, épuisée par sa course pour fuir, pleine de terreur, le dieu-fleuve Alphée, se liquéfie dans sa propre sueur (V) ; Arachné qui, pour avoir défié et surpassé Athéna dans un concours de tissage, connaît l'offense, la mort et la métamorphose en araignée (VI) ; Niobé qui, s'étant crue supérieure à la déesse Latone, voit mourir sous ses yeux tous ses enfants avant de devenir un bloc de marbre destiné à pleurer pour l'éternité (VI) ; Marsyas, écorché vif par Apollon qui l'a vaincu dans un duel musical (VI) ; la jouissance de Byblis quand, en rêve, elle fait l'amour avec son frère jumeau Caunus (IX) ; Myrrha qui, enceinte de son propre père, obtient d'être transformée en arbre à myrrhe aux larmes aromatiques et voit son écorce nouvelle s'ouvrir quand elle donne naissance à Adonis (X) ; Atalante et Hippomène, devenus des lions pour avoir profané par leurs ébats un temple de Cybèle (X) ; l'insensible Anaxarète, tout entière envahie par « ce qui était dans son cœur [...], la pierre » (XIV) ; le corps d'Hippolyte traîné au sol et déchiqueté après avoir été jeté à bas de son char par ses chevaux épouvantés (XV). Ce sont aussi, parfois, des foules de corps simultanément altérés, comme ceux des ennemis pétrifiés par Persée avec la tête coupée de Méduse (V) ou ceux des Lapithes et des Centaures dans le long récit de leur combat sanglant (XII). C'est enfin le corps du monde tout entier, dont les mutations dominant et orientent le récit, entre la grande ouverture cosmique où le chaos laisse la place à l'harmonie et l'universel changement décrit par le philosophe Pythagore (XV), en passant par l'embrasement général provoqué par Phaéthon incapable de maîtriser le char de son père le Soleil (I) ou par les belles et terribles altérations que les magiciennes Médée et Circé font subir aux éléments (VII et XIV).

On le voit, les *Métamorphoses* sont un chant des corps, des corps qui changent, ou, comme le dit le prologue, des « formes changées en nouveaux / corps » (*In noua [...] mutatas [...] formas / corpora*). La métamorphose est l'unique, le vrai sujet de ce poème qui nous la montre à l'œuvre plus de deux cents fois et la définit comme la grande, la seule loi du monde, parfois explicitement, par exemple quand Pythagore dit que « rien, dans le monde entier, ne demeure, / tout flue, toute image formée flotte [...] tout change » (XV), parfois implicitement, comme dans la description de l'abrégé mobile et versatile du monde représenté sur les portes du palais du Soleil (II), avec en son centre, incarnant la mutabilité des formes, « Protée le changeant » (*Protea [...] ambiguum*) et les Néréides (« Toutes n'ont pas le même visage / mais presque », *facies non omnibus una, / non diuersa tamen*). Dans chaque ramification, même infime, du gigantesque arbre narratif des *Métamorphoses* se trouve cet événement impensable et indicible, un corps qui en devient un autre ; et si c'est presque toujours un corps humain, que nous voyons basculer dans une autre espèce, un autre règne, un autre élément, et se faire eau, pierre, fleur, bête, air, astre ou dieu, il arrive que la forme humaine soit l'aboutissement du processus et que nous la voyions naître sous nos yeux des pierres lancées par Deucalion et Pyrrha (I), des dents de dragon semées par Cadmus (III) et Jason (VII), des fourmis d'Égine (VII) ou de la statue d'ivoire sculptée par Pygmalion (X).

Avec la métamorphose ainsi scrutée, le vertige du même et de l'autre nous saisit dès le premier vers des *Métamorphoses* pour ne plus nous lâcher jusqu'au dernier. Car se

métamorphoser, chez Ovide, n'est jamais un basculement complet de l'identité dans l'altérité, mais un subtil dosage toujours différent entre elles : on devient souvent ce que l'on était déjà, et ce que l'on devient conserve toujours quelque chose de ce que l'on était. Le roi Lycaon (I), « connu pour sa sauvagerie », porte en lui le nom et la fureur du loup dont la forme se projettera à la surface de son corps quand il commettra le crime de trop, et l'animal qu'il devient n'est qu'une enveloppe physique plus appropriée dans laquelle on le reconnaît parfaitement : « Il tombe dans le silence des bois / et hurle en vain, essaie de parler ; la bouche en elle / concentre toute la fureur rentrée ; son désir de meurtre, / il l'exerce sur les troupeaux ; maintenant encore il jouit du sang. / Ses habits s'effacent en poils, ses bras en jambes. / Il devient loup et garde des traces de son ancienne forme. / Même blancheur, visage de même violence, / même brillance dans les yeux, même image de cruauté. » Comme Lycaon, tous les personnages des *Métamorphoses* sont donc des hybrides, dont les *noua* [...] *corpora* résultent d'un partage unique entre le même et l'autre, partage qu'incarne en un condensé fulgurant le *iste ego sum* de Narcisse (III) ; « toi, c'est moi », écrit Marie Cosnay, et la langue française ne saurait mieux rendre ce qui, en latin, est plus proche de « lui je suis ». Qu'ils aient effectivement deux corps en un, jeunes filles ailées comme les Sirènes (V), homme aux oreilles d'âne comme Midas (XI) ou femme à la ceinture de chiens hurlants comme Scylla (XIV), ou que leur nouvelle apparence soit celle d'un seul être, d'une seule chose, ils sont doubles. Parfois, c'est un accomplissement, un miracle salvateur : les Sirènes pourront chercher par la voie des airs leur amie Perséphone disparue (V) ; certains personnages échapperont au viol, comme Daphné ou Coronis (I et II), d'autres à la mort, comme Perdix (VIII) ; Glaucus deviendra un dieu marin et s'émerveillera de sa nouvelle apparence (XIII). Mais, plus souvent, c'est un drame : celui d'une perte d'identité pour Hermaphrodite dont le corps fusionne avec celui de la nymphe Salmacis, devenant un être qu'Ovide qualifie de *neutrumque et utrumque*, « aucun des deux et les deux à la fois » (IV) ; celui d'une mort tragiquement incompréhensible pour Méléagre, qui se consume de l'intérieur, *inscius atque absens*, littéralement « ne sachant rien et sans être là », quand sa mère Althée jette au feu le tison auquel tient sa vie (VIII) ; celui de Midas ridiculisé à vie (XI), de Scylla terrorisée par une partie de son propre corps (XIV) ; et, plusieurs fois, celui d'une âme restée humaine alors que le corps est devenu celui d'une vache, comme Io (I), d'une ourse, comme Callisto (II), ou d'un cerf, comme Actéon dont la terreur, quand il se voit transformé par Diane puis poursuivi et déchiré par ses propres chiens, donne naissance à l'un des passages les plus bouleversants du poème (III).

La métamorphose règne donc dans le poème d'Ovide, et la marge entre le même et l'autre sur laquelle elle place ceux qui l'éprouvent est aussi un seuil entre la vie et la mort, comme le dit la prière de Myrrha : « Ô dieux, si vous acceptez / mes aveux, j'ai mérité, je ne le nie pas, mon triste / supplice. Je ne veux pas salir les vivants en restant sur terre, / ni les disparus en mourant, chassez-moi des deux règnes, / changez-moi, refusez-moi et la vie et la mort. » (X) Or, ce qu'observe Ovide quand il décrit l'instant où un être s'installe sur cette marge, sur ce seuil, c'est la toute-puissance des passions, car ce sont elles qui, portées à leur paroxysme, font qu'une forme change et devient un nouveau corps. Dans les moments, nœuds poétiques et symboliques de l'ensemble, où Ovide décrit la métamorphose, celle-ci apparaît comme un outil insurpassable d'exploration des passions humaines. Comme l'écrit Ted Hughes dans ses *Contes d'Ovide*, « 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 surnaturel ». Si les *Métamorphoses* nous font éprouver toutes les émotions, c'est parce qu'Ovide s'y tient au plus près de celles de ses personnages : nous voyons Aglauros dévorée par l'envie devant l'amour du dieu Mercure pour sa sœur Hersé (II), le roi Penthée s'acharnant à nier avec un dédain plein de fureur la

divinité de Bacchus (III), Pyrame et Thisbé mourant l'un après l'autre de chagrin en un tragique malentendu (IV), Cyané pleurant jusqu'à se confondre avec les eaux de sa propre source après avoir été outragée par Pluton (V), les égoïstes paysans lyciens devenant des grenouilles criardes pour avoir refusé de l'eau à Latone (VI), Térée, Procné et Philomèle sombrant dans la barbarie – viol, mutilation, infanticide, anthropophagie – avant d'être métamorphosés en oiseaux (VI), l'impie Érysichthon envahi par une faim qui le fera se dévorer lui-même (IX), Byblis consumée d'amour pour son frère (IX), Célyx et Alcyone se retrouvant sous forme d'alcyons par-delà la mort (XI), Hécube privée de tous ses enfants laissant la rage la posséder au point de commettre un assassinat puis d'être changée en chienne (XIII), Polyphème tuant Acis que Galatée lui a préféré (XIII), Circé transformant en pic-vert le roi dont elle était amoureuse et qui l'a repoussée (XIV). Une « grammaire fantasmagique » – l'expression est de Rosalba Galvagno dans *Le Sacrifice du corps* – des passions qui s'impriment dans les corps au point de les transformer : là réside l'inépuisable force de suggestion intellectuelle et sensorielle des *Métamorphoses*. Et c'est elle qui explique la chaîne ininterrompue de lectures, mais aussi d'illustrations et de recreations, en littérature, dans les arts figurés, la musique, le théâtre, le cinéma, la danse ou le cirque, à laquelle le poème d'Ovide a donné naissance.

Dans cette dramaturgie universelle des passions, tout le monde est à égalité. Personne n'échappe au principe de la matérialisation dans les corps d'états intérieurs portés à leur point extrême. Aussi les figures d'autorité sont-elles naturellement mises à mal tout au long de ce poème qui ne cesse de montrer que la métamorphose et les passions qui la provoquent sont plus fortes que tout. Les dieux, auxquels déjà le prologue donne un rôle secondaire par rapport à la liberté de l'auteur, sont régulièrement mis en scène dans des situations où, entièrement livrés à la violence de leurs sentiments, ils abusent de leur souveraineté pour commettre des actions autoritaires, brutales, cruelles. L'empathie du lecteur est clairement incitée à se tourner vers Io, victime des pulsions sexuelles de Jupiter et de la jalousie de Junon (I) ; vers Méduse, transformée en monstre par Minerve pour punir le sacrilège de son viol par Neptune dans un temple consacré à la déesse (IV) ; vers Arachné, poussée au suicide par le dépit de Minerve encore, qu'elle a surpassée artistiquement par une toile mettant en scène les passions et les métamorphoses des dieux (VI) ; vers Marsyas et Midas, l'un supplicié, l'autre humilié pour avoir osé proposer ou préférer une autre musique, plus sauvage, que celle d'Apollon (VI) ; vers Dryope, cette jeune mère pleine de piété qui, autrefois violée par le même dieu, est métamorphosée en arbre pour avoir cueilli les fleurs d'un lotus sans savoir qu'il abritait une nymphe (IX). Pour ces personnages, la métamorphose, si elle est parfois le résultat de l'attitude inique des dieux, peut aussi être le cadeau symbolique offert par le poète pour compenser cette attitude et offrir à la victime une forme d'éternité : c'est pour toujours qu'Arachné et ses descendants poursuivront le geste patient et noble du tissage (VI) et que le fleuve né des larmes des amis de Marsyas portera le nom du satyre et le souvenir de ses souffrances (VI). Inversement, l'apothéose, qui fait d'un être humain une divinité, se prête particulièrement à un écart ironique vis-à-vis des dieux et, avec eux, des puissants en général. Quand il raconte ces métamorphoses-là, et en particulier quand le personnage concerné a un lien concret ou symbolique avec l'Histoire de Rome, comme Hercule (IX), Énée (XIV), Romulus et son épouse Hersilie (XIV) ou Jules César (XV), Ovide jalonne le récit de signes discordants, d'allusions au caractère familial et politique de la métamorphose. Le point culminant est atteint quand, au livre XV, il évoque de manière fragmentée et avec une ironie à peine voilée l'apothéose de l'empereur Auguste lui-même, s'offrant le luxe de clore le passage sur le mot *absens* (« absent », littéralement) et surtout d'enchaîner sans transition sur l'évocation de sa propre apothéose, implicitement la seule légitime parce que due au génie poétique, avec pour dernier mot, qui est aussi celui du poème, *uiuam* (« je vivrai »).

Le pouvoir n'est donc pas épargné par le règne des passions et des transformations qui en résultent. D'ailleurs Pythagore, à qui le poète-narrateur délègue longuement sa voix au livre XV, soumet le cours de l'Histoire au changement universel et suggère que Rome n'échappera pas à la ruine qui a balayé Troie, Sparte, Mycènes, Thèbes et Athènes. Mais même les philosophes sont remis à leur juste place par Ovide. Pythagore n'a pas été cru, précise-t-il malicieusement, et sa théorie selon laquelle les âmes passent de corps en corps dit tout autre chose que la poétique de la métamorphose, où c'est sur les mutations des corps, provoquées par les tourments des âmes, que se porte le regard. Dans les *Métamorphoses*, toutes les grandes philosophies de l'Antiquité sont assimilées, combinées et transformées en un discours neuf sur le monde qui, fondé sur la métamorphose des corps par les passions, ne se soumet à aucune doctrine. Et, au-delà du seul champ philosophique, ce sont toutes les grandes œuvres qui sont entraînées dans ce processus d'innutrition, d'hybridation et de rénovation, par lequel Ovide rend hommage aux auteurs qu'il admire et dit son choix d'une esthétique autre que la leur. Ainsi l'*Énéide*, alors toute récente et pourtant déjà devenue pour l'épopée romaine le modèle d'entre les modèles, fait-elle l'objet dans les livres XIII et XIV d'un abrègement extrême de sa trame, tout en devenant le point de départ de récits de passions et de métamorphoses qui n'y figuraient pas ; Énée s'efface presque, et avec lui ses pérégrinations, ses amours et ses combats, et ce que nous lisons est une variante compressée et « ovidianisée » du chef-d'œuvre de Virgile.

Si toutes les figures dominantes sont ainsi remises en question dans et par les *Métamorphoses*, c'est donc parce que, conformément à l'annonce faite dans son prologue, ce texte représente une proposition poétique, intellectuelle et humaine radicalement novatrice, reposant entièrement sur le règne des passions, sur sa conséquence concrète, le règne de la métamorphose, et sur le corollaire de ce règne, l'hybridité comme manière de penser le monde. Les figures divines de Protée (II), de Thétis (XI) ou de Vertumne (XIV), avec leur capacité à se transformer à l'infini, sont autant de métaphores de cette vision et, avec elle, du poème lui-même ; et la possibilité d'une beauté de l'hybride, dans la vie comme dans l'art, éclate au livre XII quand Ovide interrompt soudain le récit des horreurs du combat entre les Lapithes et les Centaures pour décrire le couple magnifique formé par deux de ces derniers, Cyllare et Hylonomé. Cette perfection de leurs corps doubles et de leur union ne les empêchera pas d'être massacrés à leur tour, et la beauté, dans les *Métamorphoses*, ne sauve pas les individus ; mais le poème ne cesse de dire que, si elle prend pour valeur centrale la métamorphose, elle peut sauver le monde du danger permanent du retour au chaos originel. Pour cela, de son premier à son dernier vers, le texte se déploie au miroir de lui-même, arborant son propre statut d'épopée des formes transformées qui est aussi une épopée des formes littéraires, toutes si visiblement présentes et reconfigurées qu'on a pu parler d'une œuvre expérimentale, d'un laboratoire poétique. Il n'en est rien : les *Métamorphoses* sont une histoire en mouvement de l'humanité, du monde, et de la fraternité qui les unit en un seul corps en proie aux passions et voué par elles à accueillir d'incessants changements de formes. C'est aussi une histoire en mouvement des mots, qu'il s'agisse de tous ces noms propres (Daphné, Lycaon, Narcisse, Écho, Arachné, Perdix, Myrrha, Alcyone, Picus, Égérie...) qui viennent se réaliser dans la chair ou, plus largement, de l'écriture, elle-même en constante transformation pour ressembler à son objet.

On l'aura compris, l'épopée ovidienne est aussi celle de la vocation poétique ; et, en ce sens, les *Métamorphoses* ont bel et bien un héros. En même temps qu'elles nous emportent dans les aventures de leurs personnages et, avec ces aventures, dans une immense histoire du monde, elles nous racontent leur propre avènement et nous disent comment Ovide est devenu poète, ou plutôt comment il a conquis, en inventant une manière nouvelle de faire de la poésie, quelque chose qui échappe à toutes les forces de destruction. Tel est le sens des alter ego explicites ou implicites dont il parsème son poème : le *mundi fabricator* (littéralement

« fabricant du monde ») qui ordonne la masse confuse et conflictuelle de l'univers en ses commencements (I) ; Mercure qui berce et endort Argus en lui racontant la métamorphose de Syrinx (I) ; Tirésias, ce devin (et le mot latin, *uates*, signifie aussi « poète ») qui, pour avoir vécu la métamorphose, a appris la vérité du plaisir sexuel et a été puni pour l'avoir dite (III) ; les insolentes filles de Minyas, qui au lieu de célébrer Bacchus travaillent la laine tout en se racontant des histoires de corps transformés (IV) ; les Piérides et les Muses, qui affrontent les uns aux autres leurs récits mythologiques (V) ; Arachné, qui oppose à l'ouvrage classique de Minerve et à la ligne politique traditionnelle dont il est porteur une toile sublime et provocatrice centrée sur la métamorphose (VI) ; Marsyas, torturé et tué pour s'être mesuré musicalement à Apollon (VI) ; Médée et Circé, qui altèrent l'apparence des choses par leurs philtres et leurs chants, ces *carmina* dont le nom désigne aussi les poèmes (VII et XIV) ; Pygmalion, dont le génie, la passion et la pitié parviennent à faire que sa statue d'ivoire prenne vie pour s'unir à son créateur (X) ; Morphée, fils du Sommeil, dont le nom signifie « la forme » et qui sait prendre l'apparence de tous les êtres humains (XI) ; Pythagore, qui tente de convaincre l'humanité que tout n'est que changement (XV). Tel est, et peut-être encore plus, le sens des personnages dont la voix demeure, matériellement ou symboliquement, après que leur corps a changé de forme ou disparu : Écho qui, pour l'éternité, renverra les sons (III) ; les Sirènes, ces « savantes » (*doctae*) au chant « né pour adoucir les oreilles » (V) ; Orphée, narrateur de presque tout le livre X, dont le chant charme les arbres et les animaux et triomphe de la mort (X-XI) ; la Sibylle, dont la voix prophétique échappera à l'amenuisement physique (XIV) ; Canente, qui porte le chant dans son nom et sait comme Orphée mettre en mouvement la nature entière (XIV).

La plus grande subversion des *Métamorphoses* réside sans doute dans cette toute-puissance attribuée à la parole poétique, ce que l'épilogue vient sceller : « J'ai fini mon travail, ni la colère de Jupiter, ni le feu, / ni le fer, ni le temps vorace ne pourront le détruire. / Quand il veut, le jour qui n'a de droits / que sur mon corps ! Qu'il finisse mon temps incertain de vie : / immortel en ma meilleure partie, par-dessus les astres hauts / on me portera mon nom sera ineffaçable ; / partout où s'étend, sur les terres dominées, la puissance romaine, / la bouche du peuple me lira ; j'irai, connu, à travers siècles / et, s'il y a quelque chose de vrai dans les oracles d'un poète, je vivrai. » Si Ovide fut effectivement frappé par « la colère de Jupiter », c'est parce qu'il y a quelque chose de fondamentalement provocateur dans sa vision de l'écriture, qui va de pair avec sa conception du monde et soutient que la première peut, doit changer le second. Conçues comme un corps vivant d'une complexité et d'une unité totales, les *Métamorphoses* sont le manifeste en action d'une littérature renouvelée de fond en comble et pratiquée comme contre-pouvoir actif, car ancrée dans la nécessité vitale de la métamorphose, que ce soit pour l'univers, pour l'humanité, pour l'exercice du pouvoir ou pour l'écriture. « Une manière *effervescente* d'écrire, de lire, et peut-être d'exister » : ces mots de Jean-Michel Maulpoix dans *La Voix d'Orphée*, s'ils n'ont pas été écrits à propos des *Métamorphoses*, peuvent nous aider à comprendre l'incompatibilité viscérale entre le régime augustéen, tout entier construit sur des images de stabilité, et un poème des « indistincti confini », des « contours indistincts », comme le définissait Italo Calvino, qui pulvérise toutes nos certitudes en nous disant que rien n'est immuable et que là résident l'énergie, l'équilibre et la splendeur du monde.

Ovide fut donc bien relégué à cause de sa poésie, mais c'est en un sens plus profond que celui, très discuté, de l'atteinte portée aux bonnes mœurs par l'*Art d'aimer*, d'ailleurs paru des années avant la sentence qui frappa son auteur. Celui-ci invoque dans ses dernières œuvres un autre événement qui, selon lui, motiva la décision prise par Auguste : une « erreur » (*error*) consistant à avoir vu quelque chose qu'il n'aurait pas dû voir. « Pourquoi ai-je vu... ça (*aliquid*), et rendu mes yeux criminels ? », écrit-il dans l'élégie formant le livre II des *Tristes*. Voilà plus de deux mille ans que les chercheurs s'interrogent sur ce *aliquid*

(« quelque chose », littéralement), et ce n'est pas ici que sera résolu le mystère de cette scène fatale, probablement liée à la désignation par Auguste de son successeur et à la préférence qu'avait Ovide pour Germanicus alors que le Prince avait opté pour son beau-fils et fils adoptif Tibère. Ce qui peut être affirmé en revanche, c'est qu'Ovide avait vu la métamorphose, dans sa nécessité et sa beauté, et que, dans le contexte de cette fin de règne, c'était un crime – poétique, certes, mais politique aussi, et politique parce que poétique. Ce qui peut être affirmé aussi, c'est que la relégation resserra encore le lien entre le poète et les *Métamorphoses*. Dans l'élégie II des *Tristes* encore, juste après avoir évoqué la vision interdite qui a conduit à sa chute, il se compare à Actéon métamorphosé et tué pour avoir vu par mégarde Diane nue ; à plusieurs reprises, dans les élégies composées à Tomes, il rapproche son sort de celui de tel ou tel personnage des *Métamorphoses*, Phaéthon, Actéon, Niobé, Marsyas, Myrrha ou Célyx ; et, dans la toute première lettre des *Tristes*, il s'intègre même symboliquement parmi eux puisque, évoquant les métamorphoses dont il a écrit l'épopée, il ajoute : « Je t'invite à leur dire qu'on en compte une de plus, / Celle de la physionomie de ma fortune ». Si ces mots disent son désespoir, ils disent aussi que le souhait formulé dans l'épilogue des *Métamorphoses* est déjà exaucé, même de manière paradoxale ; qu'Ovide vit pour toujours dans cette œuvre à valeur de prophétie auto-réalisatrice dont les personnages contenaient tellement de lui qu'elle a contribué à faire qu'il devienne l'un d'eux ; et qu'en ce sens le poème est bien totalement et parfaitement achevé.

Ce souhait n'a cessé, depuis, d'être exaucé à nouveau, et cette fois comme le poète l'entendait : les *Métamorphoses* ont été pour toutes les époques et tous les lieux un précieux viatique, une panacée dont l'action salvatrice manifeste tout particulièrement sa puissance dans les temps de crise et de doute individuels ou collectifs. C'est un grand présent à s'offrir que de lire cette œuvre dramatique et heureuse, audacieuse et inquiète, qui nous dit que la métamorphose est non seulement la grande, l'unique loi du monde, mais la réponse aux catastrophes et aux angoisses qui l'agitent. C'en est un aussi que de la lire dans une traduction qui sait rendre l'épaisseur charnelle de ce texte, sa langue claire et fluide capable de recueillir toute la complexité de la vie, le choc de sa nouveauté, de sa radicalité, de son irréductible impertinence, sa capacité à nous provoquer pour nous métamorphoser, nous aussi, et nous donner les clés pour métamorphoser le monde.