



**FIGURES HYBRIDES DANS LES MÉTAMORPHOSES D'OVIDE:
L'exemple des dendrophories et leur réception
chez un poète latin de la Renaissance**

Hélène Casanova-Robin
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Resumo: Ao representar o instante da metamorfose em que o ser é, ao mesmo tempo, humano e vegetal, Ovídio tende a figurar uma congruência entre as duas naturezas, pondo em prática uma escrita da *concinnitas* que faz aparecer uma continuidade inesperada de modo a apagar a juntura prévia. O poeta humanista Pontano (1429-1503), leitor fervoroso das *Metamorfoses*, adota também essa escolha característica da estética ovidiana, explorando o dinamismo essencial do hibridismo a ponto de fazer dele um recurso da escrita poética. Vindo a unir os elementos disparatados, em uma surpreendente *discordia concordans*, esses poetas convertem o *monstrum* em prodígio de escrita, tanto que o híbrido se torna a metáfora esplêndida do desabrochar poético.

Palavras-chave: Ovídio – estética – poesia – híbrido – Pontano – metamorfose

Sommaire: Lorsqu'il représente l'instant de la métamorphose où l'être est à la fois humain et végétal, Ovide tend à figurer une congruence entre les deux natures, par la mise en œuvre d'une écriture de la *concinnitas* qui fait apparaître une continuité inattendue de façon à effacer la jointure prévue. Le poète humaniste Pontano (1429-1503), fervent lecteur des *Métamorphoses*, adopte aussi ce choix caractéristique de l'esthétique ovidienne, explorant le dynamisme essentiel de l'hybridité au point d'en faire un enjeu de l'écriture poétique. Parvenant à unir les éléments disparates, en une étonnante *discordia concordans*, ces poètes convertissent le *monstrum* en prodige d'écriture, si bien que l'hybride devient la métaphore splendide du jaillissement poétique.

Keywords: Ovide – esthétique – poésie – hybride – Pontano - métamorphose

L'hybridité dans les *Métamorphoses* d'Ovide, déjà relevée par d'éminents travaux¹, tient d'abord à la représentation de la double nature de l'être en pleine métamorphose. En

¹ Mentionnons seulement quelques ouvrages majeurs sur ce point, à commencer par celui de S. Viarre (*L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, P.U.F, 1964), puis ceux de G. Rosati (*Narciso e Pigmalione, illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983) parmi lesquels il faut compter le récent commentaire des *Métamorphoses* paru aux éditions italiennes Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, Milano, 2007 qui offre les tomes II et III d'une collection inaugurée par A. Barchiesi en 2005 ; P. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, CUP, 2002 ; ainsi que par les analyses de G. Tronchet (*La métamorphose*

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

effet, pour rendre compte de cette « contiguïté », – selon le terme fameux d'I. Calvino² – de cette zone frontalière d'où émerge une nouvelle créature, partagée entre l'humain et l'animal, le végétal ou le minéral, le poète préconise une approche prioritairement visuelle³, visant à rendre la plasticité de l'image de la dualité. L'hybridité morphologique est alors traduite par la conjonction de deux langages, née de cette intrusion du visuel figuratif à l'intérieur du poème, conçue comme un supplément d'écriture.

Ce choix, s'il s'explique par la suprématie de la perception oculaire chez les théoriciens antiques au nom de sa fonction stimulante pour l'esprit du lecteur⁴, au point de susciter une création d'images qui sont ensuite conservées dans la mémoire, induit nécessairement un renouvellement dans la conception d'un art mimétique du réel. Surgit en effet un art polyréférentiel, au prix d'une réflexion esthétique inédite, imposant également une dialogue constant avec les créations figurées contemporaines⁵.

Le thème de la dendrophorie, récurrent chez Ovide et qui bénéficie d'une réception exceptionnelle dans l'œuvre poétique latine de Giovanni Pontano au XV^e siècle, est particulièrement adapté à cette juxtaposition, car il s'accorde avec la prédilection de l'époque pour la décoration végétale et, comme l'a montré G. Sauron⁶, pour un univers végétal animé, fait de rinceaux peuplés d'êtres imaginaires ou de feuilles humanisées. Or, lorsque l'on considère de telles productions, viennent aussitôt à l'esprit les critères esthétiques hautement revendiqués à cette époque par Horace dont l'*Ars poetica* s'ouvre sur une ferme condamnation de toute composition incongrue⁷ dans le domaine poétique ou figuré⁸.

à l'œuvre. *Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain- Paris, Peeters, 1998) et de P. Galand-Hallyn, notamment dans *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique*, Genève, Droz, 1994.

² I. Calvino, *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1993.

³ J.-P. Néraudau, *Ovide ou les dissidences du poète*, Paris, Hystrix, 1989, chap VII « la folie du voir », p. 166 en particulier.

⁴ Aristote, *De anima* 424 b-427 a puis 432 a 7-9 : « sans la sensation, on ne pourrait ni apprendre ni comprendre et toute pensée s'accompagne nécessairement d'une image mentale »; Cicéron *De finibus*, I, 64 « tout ce que nous percevons par l'esprit naît des sens »; Quintilien, dans le chapitre qu'il consacre à l'*ornatus* VIII, 3, 1-2, précisera que l'*enargeia* – ou *evidentia* – permet de faire concurrence à l'image visuelle, en vertu de sa capacité à stimuler la « fantaisie des auditeurs » *tota rerum imago quodam modo uerbis dipingitur* : en plus de faire concurrence à l'image visuelle, stimule en plus la « fantaisie » des auditeurs (VIII, 3, 64); A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi, phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, apportant à ce sujet les réflexions de Philodème de Gadara, a montré combien cette question était prégnante dans la période qui précède immédiatement les écrits ovidiens.

⁵ Voir G. Sauron, *L'histoire végétalisée, Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard, 2000.

⁶ G. Sauron, *L'histoire végétalisée, op. cit.*

⁷ La définition du monstrueux donnée par Horace témoigne de l'importance prise par cette esthétique à l'époque augustéenne en particulier et de la réflexion esthétique qui l'accompagne. Certes, la réflexion n'est pas nouvelle et dans les décennies précédentes s'étaient multipliés les textes de tout genre trahissant la fascination pour

En prenant appui sur ces vers, on a régulièrement opposé la « monstruosité » mise en scène par Ovide au « classicisme » horatien, décelant entre ces deux poètes un antagonisme marqué⁹. Il me paraît juste aujourd'hui sinon de récuser, au moins de nuancer ce point de vue reposant sur le postulat que l'hybride est forcément hétérogène. En effet, l'essentiel, dit Horace, réside dans la cohérence et il réitère encore cette affirmation au v. 23 de l'*Art Poétique* :

Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum
Enfin que l'œuvre soit ce que l'on veut, pourvu qu'elle soit simple et une¹⁰.

Or, lorsque Ovide exhibe l'hybridité de l'image, la rehaussant de façon à la livrer pleinement au regard du lecteur, l'*euidencia* qu'il déploie semble plutôt mise au service de la représentation d'une congruence, d'une image composée pour être une, de manière à ce que s'allient de façon complémentaire les natures humaine et végétale, au gré d'une dualité convertie en duo harmonieux grâce à l'élaboration d'une écriture spécifique.

Certes, la reconnaissance du multiple comme fondement d'un idéal de beauté a été plusieurs fois énoncée, dans une moindre mesure, par Cicéron notamment, lorsqu'il rappelle l'exemple de Zeuxis peignant l'Hélène de Croton¹¹, puis de façon plus marquée chez Pline et surtout par Lucien¹². C'est là un courant de pensée qui se poursuit au cours des siècles, pour trouver des voies d'expression majeures à la Renaissance en particulier¹³ : on le voit renaître, informé par la philosophie néo-platonicienne aux *Quattrocento* et *Cinquecento*,

l'insolite, pour les figures composites nées de l'imagination. Lucrèce et Cicéron l'ont illustrée : voir B. Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble, J. Millon, 2005 ; J. Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995. J. Dangel a montré récemment, par une analyse affinée de l'*Épître aux Pisons*, combien Horace avait à cœur l'organisation de l'hétérogène : « Un art poétique, manifeste littéraire restreint, l'*Épître aux Pisons* d'Horace ? », *Les manifestes littéraires dans la latinité tardive*, dir. P. Galand-Hallyn et V. Zarini, Paris, Collection des Études augustinienes, 2009, introduction.

⁸ *Ars Poetica*, 1-13.

⁹ Cette opposition se trouve couramment énoncée. Ainsi par exemple par G. Tronchet, *La métamorphose à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 409 et suiv.

¹⁰ Sauf indication contraire, les traductions sont miennes.

¹¹ Cicéron, *De inuentione*, 2, I 1, 1-3. J. Pigeaud, mentionne aussi ce passage, *L'art et le vivant*, *op. cit.*, chap 9.

¹² IV, 2. Voir à ce sujet J. Pigeaud, *op. cit.* chap 10.

¹³ Sur l'influence de l'*Art Poétique* d'Horace à la Renaissance, on se reportera à l'étude de P. Galand-Hallyn « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) entre l'*Épître aux Pisons* d'Horace et la poétique de la Silve (au début du XVI^e siècle en France) », *BHR* LX, 1998, 3, p. 609-639. Sur la réflexion au sujet du composite à la Renaissance, on lira E. Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, 1983, à propos d'Alberti, en particulier p. 71-76. Pour le Moyen Âge : voir, J. Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotisme dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1993 ; C. Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980 ; G. Lascault, *Le monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*. Paris, Klincksieck, 1973.

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

notamment dans la poésie de Pontano, puis dans l'art figuré, chez Léonard de Vinci ou Michel-Ange, comme l'a si bien exposé A. Chastel¹⁴.

Je souhaite donc montrer que, loin de contredire les préceptes horatiens, Ovide s'emploie à les nuancer, à proposer de nouvelles voies dans cette dialectique de la dissonance et de l'harmonie, propices à respecter les principes de la *concinntas*, privilégiant au plus haut point une esthétique de l'éphémère, que le verbe a pour tâche de cristalliser en une image iconique. L'intérêt est alors porté à la fabrique de l'image-texte, en une exploration des virtualités de la métaphore, au lien entre *res* et *uerba*, de l'image au symbole¹⁵, au nom d'une poésie qui a pour fin l'enchantement du lecteur.

Si la lecture des œuvres d'Ovide suffit à nourrir une telle analyse, elle est néanmoins largement affinée par la confrontation avec l'un de ses plus illustres lecteurs, Giovanni Pontano, humaniste complet, dont l'intérêt pour l'écriture poétique se manifesta tout autant par ses créations personnelles que dans les traités qu'il rédigea¹⁶. Souscrivant à son tour à ce goût pour l'hybridité, Pontano se plaît à mettre en scène dans ses *Églogues* et épigrammes en particulier, la pérennisation de cette dualité, faisant de l'expression de l'échange entre humain et végétal le lieu de rencontre entre la poétique ovidienne et la sienne propre et l'érigeant en lieu de mémoire. La lecture pontanienne vient ainsi à l'appui de celle ovidienne, témoignant de la prégnance de cette esthétique.

I- L'EVIDENCE AU SERVICE DE LA CONGRUENCE

Ovide puise dans la rhétorique de l'évidence tout ce qui permet d'exhausser précisément l'unité de la créature qu'il représente, soit de servir l'adéquation des deux natures, donnant à voir, non sans un apparent paradoxe, une hybridité unitaire. Il recourt pour cela d'une part à la logique naturelle, d'autre part il accentue la symétrie entre l'humain et le

¹⁴ A. Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », *Fables, formes et figures II*, Paris, Flammarion 1978, p. 33-44, l'article date de 1957.

¹⁵ J. Farrell, « The Ovidian *Corpus* : Poetic Body and Poetic Text », *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, éd. P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, p. 127-141.

¹⁶ Voir notamment le traité *De Sermonibus*, édition moderne de A. Mantovani : Pontano, *De Sermonibus*, Roma, Carocci 2002 (a cura di) ; ou les dialogues *Antonius et Actius*, édition moderne de C. Previtiera, Pontano, *G., I Dialoghi*, (a cura di), Firenze, Sansoni, 1943.

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

végétal, au gré d'une *concinntitas* expressive¹⁷, destinée à l'effacement de cette transition que désapprouve tant Quintilien¹⁸.

Une logique naturelle.

Si l'on se réfère aux théoriciens antiques, l'*evidentia* confère à la description deux qualités spécifiques : tout d'abord, elle prend appui sur l'univers connu du lecteur, suscitant chez lui de plaisantes réminiscences¹⁹, mais aussi elle contribue à doter l'objet décrit du statut d'œuvre d'art²⁰. Tout l'enjeu de l'écriture de l'évidence d'Ovide réside dans cette tension : faire voir une image hybride issue de l'imagination²¹ (*phantasia*) et néanmoins conforme aux autres phénomènes observables, tout en l'érigeant au rang d'une création figurée. La simplicité du lexique²², l'abondance de détails visant à la *perspicuitas*, le choix de l'alternance entre les deux morphologies que la syntaxe a pour charge d'unir, montrent ainsi la juxtaposition des rameaux sur le corps de Daphné comme procédant d'une même action (*crescunt*) :

in frondem crines, in ramos brachia crescunt, (I, 550)
en feuillages poussent ses cheveux, en branchages ses bras,

On pourrait multiplier les exemples. Cet aspect est en effet renforcé par la mise en œuvre d'un principe sériel²³ amorcé dans la narration de cette fable offerte comme paradigmatique des dendrophories : soit propre à caractériser les métamorphoses végétales comme un événement usuel. Un certain nombre de myèmes sont détachés à cet effet, l'hypotypose

¹⁷ Sur les outils de l'évidence : voir C. Calame, « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Étude de lettres*, (Lausanne), 1991, p. 3-22 ; P. Galand-Hallyn, « Évidences perdues dans les *Héroïdes* d'Ovide », *Dire l'évidence*, dir. C. Lévy et L. Pernot, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 207-227.

¹⁸ Quintilien, *I.O.*, IV, 1, 77 à propos des *Métamorphoses* d'Ovide : *Illā uero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius uelut praestigiae plausum petat, ut Ouidius lasciuere in Metamorphosesin solet; quem tamen excusare necessitas potest, res diuersissimas in speciem unius corporis colligentem.* « Évitez toutefois cette froide et puérile affectation des écoles, où l'on cherche à déguiser la *transition* par quelque pensée brillante, qu'on applaudit comme un tour de force, à peu près comme fait Ovide dans ses *Métamorphoses*; avec cette différence pourtant, que le poète, qui voulait donner l'apparence d'un tout à une foule de pièces diverses et incohérentes, a la nécessité pour excuse. »

¹⁹ R. Web définit ainsi le pouvoir d'évocation de l'*enargeia* : « activer des images existant dans l'esprit, analogue ainsi au pouvoir de la sensation qui ne fait qu'activer les impressions existantes », dans « Mémoire et imagination : les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque », *Dire l'évidence*, *op. cit.* p. 241-242 ; Aristote voit dans cette *anagnôrisis* une source de plaisir.

²⁰ A. Manieri, *L'immagine poetica*, *op. cit.*, p. 177, citant Philodème de Gadara.

²¹ G. Rosati avait déjà étudié ce choix d'Ovide d'une esthétique de la *phantasia* dans son livre *Narciso e Pigmalione*, *op. cit.*, montrant aussi les prolongements de cet idéal de création à la Renaissance (p 81-93).

²² J. K. Ščeglov, « Alcuni lineamenti di struttura nelle « Metamorfosi » di Ovidio », *Lingua e Stile* IV, 1969, p. 53-68.

²³ Sur la répétition d'éléments liant entre eux plusieurs épisodes de métamorphoses, on se reportera au travail de G. Tronchet, *La métamorphose à l'œuvre*, *op. cit.*

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

procédant par gros plans, en une succession de vignettes centrées sur les fragments du corps où s'impose l'hybride. Leur récurrence dans l'œuvre suggère l'existence d'une règle naturelle²⁴, un nouveau *foedus naturae* qui autorise les pieds à s'enraciner, le corps à se durcir en écorce, les membres à s'allonger en branchages, ou les cheveux à se convertir en feuillages. Ainsi les descriptions des métamorphoses de Syrinx, des Héliades, de Dryope et de Myrrha obéissent à ces rituels conçus comme de véritables lois, au point que la seule mention de ces éléments devient l'indice de la dualité qui leur est inhérente. Pontano les retient également, stylisant cette intertextualité en autant de motifs unificateurs de ses écrits poétiques²⁵.

Le lien entre la physiologie humaine et celle de la nature participe également à cette orientation quasi clinique de la description²⁶. Au début du livre II des *Métamorphoses*, la mention des larmes des Héliades²⁷, comme celle de l'évocation de leur prosternation, annoncent de façon proleptique le devenir des sœurs de Phaéton en ambre et en peupliers, ces deux éléments sont mis en relief à la césure des vers :

*Nec minus Heliades fletus et, inania morti
munera, dant lacrimas, et caesae pectora palmis
non auditurum miseris Phaethonta querellas
nocte dieque uocant adsternunturque sepulcro.* (II, 341-344)
Les Héliades ne pleurent pas moins, et, vaine offrande à la mort,
Elles se répandent en larmes, elles se frappent la poitrine ;
Phaéton qui ne peut plus entendre leurs plaintes,
Jour et nuit elles l'appellent et s'allongent près du tombeau.

²⁴ P. Monella parle d'un univers « sistemico » : « *Deriguitque malis* (Ov. *Met.* 6, 303). Litomorfosi e antropomorfosi nell'epos ovidiano », *Ars adeo latet arte sua, riflessioni sull'intertestualità ovidiana*, ed. L. Landolfi, P. Monella, Palermo, Flaccovio, 2003 p. 59-79.

²⁵ Les poèmes de Pontano ont été écrits et remaniés tout au long de son existence (1429-1503), publiés seulement de façon posthume, pour certains d'entre eux à Venise, chez Alde Manuce, en 1505. L'intérêt de ce poète à la métamorphose dans une conception ovidienne a été étudié par D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano », *Le Metamorfosi di Ovidio nel Medioevo et nel Rinascimento*, a cura di G. Anselmi, Bologna Gedit, 2006, p. 75-108, ainsi que par H. Casanova-Robin, « Des métamorphoses végétales dans les poèmes de Pontano : *mirabilia* et lieux de mémoire », *La mythologie classique dans la littérature néo-latine*, Actes du III^e Congrès International d'Études Néo-Latines tenu à Clermont-Ferrand les 12-14 avril 2005, sous la dir. de V. Leroux, à paraître aux Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010. Sans relever les innombrables évocations de cheveux devenus frondaisons, je citerai seulement quelques autres échos, dans l'Églogue IV, 13 *solo radicibus haesit* répond à *Mét.* I, 551 *radicibus haeret*, à II, 349 : *subita radice retenta est*, à IX, 351 *haeserunt radice pedes*, puis à IX, 366 *suae radicibus arboris haerent*. L'Églogue V, 20 *Ille nouo latitans sub stipite fleuit* se fait l'écho de *Mét.* I, 553-554 : *Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra /sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus* et de II, 351 : *haec stipite crura teneri* et plus encore de la formule à valeur d'épigraphe funèbre qui clôt la description de Dryope devenue arbre en IX, 379 : *latet hoc in stipite mater*.

²⁶ On a déjà montré cette capacité d'Ovide à présenter la métamorphose comme une réalisation de la métaphore, voir les ouvrages déjà cités de J.-P. Néraudau et de G. Tronchet, ainsi que l'ouvrage de E. Pianezzola, *Ovidio, modelli retorici e forma narrativa*, Bologna, Pàtron, 1999.

²⁷ C'est l'une des matrices mythiques du recueil poétique élégiaque l'*Eridanus* de Pontano.

Plus précisément, l'expression de la concordance tient à une écriture finement informée par une *concinnitas* développée sur divers points.

***Concinnitas* et symétrie.**

La congruence des deux natures est largement exhaussée par le recours aux jeux de symétrie et de répétition, l'humain et le végétal étant ici placés en miroir, la visualisation de l'image cautionnant l'unité revendiquée. Ainsi, à propos de Daphné, la parenté de la matière est dite par l'isomorphisme, rendu par les qualificatifs *mollia* et *tenui* chacun inaugurant un mouvement du vers de part et d'autre de la césure, tandis qu'est donné à voir l'enlacement du corporel et du végétal par le croisement des qualificatifs et des substantifs: *mollia cinguntur tenui praecordia libro*, (I, 549 : « sa jeune poitrine est entourée d'une mince écorce »). Le geste est exploité plus avant dans la description des Héliades²⁸. L'invasion de la rigidité des sœurs de Phaéon progresse ainsi par énoncés verbaux qui se répondent à l'ouverture et à la clausule des vers, en un ensemble de cinq demi pieds :

*deriguisse pedes; ad quam conata uenire
candida Lampetie subita radice retenta est;* (II, 348-349)
ses pieds se durcissent ; s'efforçant de la rejoindre,
la blanche Lampétie est tout à coup retenue par une racine

Puis, la troisième sœur est décrite au moment où, à l'intérieur de sa main, les feuillages se substituent aux cheveux ; la dualité humain / végétal est ici accordée à une représentation de l'enveloppement du personnage grâce au recours à des figures de *compositio* : chiasmes mimétiques, verbes placés en posture de cadre, juxtaposition systématique du végétal et du corporel, tout cela souligné par des récurrences phoniques propres à conférer du relief à l'évocation :

*tertia, cum crinem manibus laniare pararet,
auellit frondes; haec stipite crura teneri,
illa dolet fieri longos sua bracchia ramos,* (II, 350-352)
la troisième, au moment de déchirer de ses mains ses cheveux
n'arrache que des feuilles ; ses jambes sont retenues par le tronc,
l'autre se plaint que ses bras soient mués en de longs rameaux.

²⁸ Virgile, dans la *Bucolique* VI, avait évoqué sur le mode de l'hybridité la métamorphose des sœurs de Phaéon, telle que la relate le poète, en usant du verbe *circumdat* de façon métaphorique (« les enveloppe ») : VI, 62-63 : *tum Phaetontiad as musco circumdat amarae / corticis, atque solo proceras erigit alnos.*

La mutation de Jasmine, dans les *Tumuli* de Pontano, révèle une semblable recherche de coalescence entre la *puella* et le buisson de jasmin²⁹, traduisant visuellement la naissance de l'enveloppe florale autour du corps de la jeune fille :

*Transtulit in florem corpora uersa nouum :
Pro cute subriguit cortex, proque ossibus haesit
Stipes et e fibris fibra renata sua est ;
Plurima quae fuerat nymphae coma, plurima mansit
Et densum foliis praebet opaca nemus ;
Sparsus et in toto fuerat qui corpore candor,
Nunc multo niuei floris honore nitet.*³⁰

<Hyménée> transforme son corps en une fleur nouvelle :
à la place de la peau une écorce durcit, à la place des os se fixe
un tronc et de ses entrailles renaissent des fibres ;
l'abondante chevelure de la nymphe reste luxuriante
et assombrie par les feuilles, elle devient un buisson épais ;
la blancheur qui colorait autrefois tout son corps
resplendit à présent dans la beauté remarquable des fleurs couleur de neige.

Comme chez Ovide, la *collocatio uerborum* renforcée par le rythme binaire dit la double nature : l'anaphore de *pro* scande la description, tandis que la réduplication bien ovidienne de chaque côté de la césure de *fibris fibra* ou l'anadiplose (*plurima*) est remarquable de mimétisme³¹. La disjonction *sparsus ... candor* aux extrémités de l'hexamètre suggère au vers 19 un jaillissement de cette blancheur éclatante, caractéristique du corps virginal chez les poètes antiques, pour investir la floraison tout entière. Le distique final dépeint la splendeur de la créature disséminée sur l'arbuste (*sparsus candor*), point commun entre le corps virginal et la floraison. Le pentamètre l'inscrit dans la durée grâce à *nunc...nitet* à l'initiale et à l'ultime place du vers - ultime souvenir de la Daphné ovidienne aussi.

L'effacement de la *transitio*³² ?

Manifeste chez Ovide dans les microstructures syntaxiques utilisées dans les descriptions, tout autant qu'au plan narratif, dans ce glissement parfois imperceptible d'un

²⁹ Sur ce poème, voir H. Casanova-Robin « Métamorphoses végétales... », art. cit.

³⁰ *De Tumulis*, I, LI, 14-17.

³¹ L'intérêt majeur de Pontano pour le style poétique et son adéquation à la matière est exprimé dans toute son ampleur dans l'*Actius*, dialogue rédigé à la fin de sa vie. Le texte a été publié par C. Previtiera, *Pontano, i Dialoghi*, Florence, Sansoni, 1943, p. 181 et suiv. P. Laurens, sur la subtilité du travail pontanien : « Trois lectures du vers virgilien : Coluccio Salutati, Giovanni Gioviano Pontano, Jules-César Scaliger », *Revue d'Études Latines*, 79, 2001, p. 215-235, ainsi que dans « Le poids d'un flocon de neige. *Seligam eam partem quae tota uersatur in numeris* (Pontano, *Actius*) », A. Garzya (a cura di), *Atti della giornata di studi per il V centenario della morte di Giovanni Pontano, Quaderni dell'Accademia Pontaniana*, Napoli, Accademia Pontaniana 2004, p. 29-44.

³² *Transitus* chez Pline et Quintilien; *transitio* dans la *Rhétorique à Herennius* et chez Cicéron.

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

épisode à l'autre, l'effacement de la *transitio* apparaît aussi remarquable lors de cette substitution d'une matière à l'autre, comme un élément d'expression primordial de l'hybridité. Sans que l'on perde jamais le fil, – le point commun étant toujours souligné – la jointure est en effet estompée³³, de façon comparable à ce que sera le *Sfumato* chez Léonard.

Ainsi, la peinture de la commutation progressive de l'humain au végétal chez Dryope est rendue grâce à des reprises anaphoriques qui gomment toute suture d'une nature à l'autre, la *collocatio* entre *fronde/manum* puis *frondes/caput* permet un lissage uniforme :

Vt uidit, conata manu laniare capillos :
Fronde manum impleuit, frondes caput omne tenebant. (IX, 354-355)
Mais elle remplit sa main de feuillage, les feuillages occupent toute sa tête.
Dès qu'elle vit cela, Dryope déchire ses cheveux avec les mains.

De même lit-on à propos de Daphné:

pes modo tam uelox pigris radicibus haeret, (I, 550),
son pied, si rapide tout à l'heure, se fixe par de pesantes racines

la dichotomie temporelle est ici comblée grâce au jeu phonique qui permet d'associer *pes/pigris* et de souligner la continuité de l'être au travers de cette métonymie corporelle. Ailleurs, ce peut-être un terme « duel » qui traduit cette union étroite des deux natures : en II, 355 *Ambit* désigne le mouvement de l'écorce parcourant l'anatomie humaine pour l'unir au végétal.

Dans la Deuxième Églogue de Pontano, la métaphore est réalisée, atteignant son degré ultime, caractérisant un paysage informé jusqu'à la limite de l'anthropomorphisme : les frondaisons deviennent des chevelures, en une cadence rythmée par les reprises sonores. Le son domine alors, l'évocation estompant l'image visuelle au profit de l'enchantement de l'auditeur :

Dum frondes foliisque comae miscentur et auris
Huc illuc agitantur et excitus instrepit aër,
Ipsae aër, ipsae frondes, folia ipsa comaeque ...(v. 138-140)
Tandis que feuillages et chevelures se mêlent,
de toutes parts secoués par les vents en un retentissement strident,
tandis que même l'air même les frondaisons [pleurent]

³³ Pour une réflexion plus générale sur la notion de limite : J. Pigeaud, *L'art et le vivant, op. cit.*, chap. 9 « La rêverie de la limite dans la peinture antique ».

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

De cette « vive représentation », en vertu de laquelle le poète s'attache à faire voir en acte la conjonction de deux natures, naît une esthétique de l'éphémère, selon la définition qu'en donne C. Buci-Glucksmann³⁴ :

« En d'autres termes, l'enjeu d'une esthétique de l'éphémère est bien celui d'une « kairologie » de la transparence, marquée par une lumière qui abandonne tout modèle de la permanence et bouleverse la notion de forme désormais ouverte et pensée en flux d'énergie de forces multiples. »

II - L'ESTHÉTIQUE DE L'ÉPHEMÈRE

L'hybridité figurée bénéficie en effet d'une représentation cinétique³⁵ propre à dévoiler le caractère labile qui lui est essentiel, celui-ci étant étroitement lié également à la conscience que le sujet possède de sa transformation en cours. L'éphémère est alors indissociable du *non finito*, de cette esthétique de l'inachevé privilégiée par Ovide et qui trouve d'illustres voies d'expression à la Renaissance.

Le dynamisme essentiel.

La représentation de la dendrophorie est par nature celle d'un mouvement convergent de l'humain et du végétal, dont le poète peut traduire le dynamisme par le choix d'une focalisation interne : outre le recours aux outils traditionnels d'un lexique, d'une disposition de mots et d'une syntaxe expressifs, il use alors du regard que le personnage porte sur sa propre métamorphose.

Dryope décrit ainsi en direct la jonction de l'écorce et de sa peau, grâce à des notations sensuelles associant la vue et le toucher, qui viennent compléter l'action indiquée par des verbes dessinant les traits essentiels de la scène (*serpit/ condor*) :

*Plura loqui nequeo ; nam iam per candida mollis
Colla liber serpit summoque cacumine condor. (IX, 388-389)*
Je ne peux en dire davantage ; déjà sur mon cou blanc
Se glisse une souple écorce et je suis cachée par la haute cime.

L'écrasement de Myrrha est présenté avec une plus grande distanciation, l'adoption d'un point de vue extérieur se justifiant par l'étouffement rapide de la jeune femme : ce sont là les

³⁴ C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003 : p 31.

³⁵ Sur l'intérêt que porte la Renaissance à la représentation cinétique : M. Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

arrêts sur images qui exhibent la lutte entre les deux natures. Ainsi, alternent la description de l'invasion de la terre personnifiée (*terra superuenit* v. 490), de la racine qui s'étend obliquement, dessinée mimétiquement par l'enjambement du vers 490 sur le v. 491 et la persistance des humeurs vitales désormais enfermées dans le bois et les rameaux. La structure symétrique du v. 492 souligne le contraste entre la fixité de la moelle et la conversion des os, que vient renforcer la parenté phonique et sémantique entre *sanguis* et *sucos* au v. suivant :

(...) *nam crura loquentis
terra superuenit, ruptosque obliqua per unguis
porrigitur radix, longi firmamina trunci,
ossaque robur agunt, mediaque manente medulla
sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
in paruos digiti, duratur cortice pellis.
iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor* (X, 489-495)
(...) la terre couvre ses jambes tandis qu'elle parle encore,
À travers ses ongles déchirés, une racine oblique s'étend,
appui d'un tronc élancé;
Ses os se changent en bois, au milieu demeure la moelle
Le sang devient de la sève, ses bras de longues branches,
Ses doigts de petites, sa peau se durcit en écorce.
Déjà l'arbre dans sa croissance avait écrasé le ventre
et son lourd fardeau³⁶.

Se déploie alors une antithèse éloquente entre le liquide et le solide, dont la tension est résolue au terme de la métamorphose, lorsque les larmes de Myrrha égouttent en myrrhe, ultime image. Chez les Héliades, le dynamisme est rendu par la distorsion entre la volonté d'action des protagonistes et leur incapacité à mouvoir leur corps soumis à la métamorphose.

Pontano use d'une semblable mise en scène, pour relater la mutation de Coryle en noisetier (Églogue V), décrivant la claustration de la nymphe par une redondance lexicale (v.19), qui emprunte également ses termes aux récits ovidiens des fables de Daphné (I, 553 *nouo sub cortice*) et de Dryope (IX, 379 *latet hoc in stipite mater*) :

*Vertit eam cantu in stirpem Circeis Abelle
Ac densis circum ramis et cortice saepsit.
Illa nouo latitans sub stipite fleuit et ipsos,
Ah miseram, audita est poenam deposcere diuos.* (Égl. V, 18-21)
lorsqu'Abelle la Circéenne, de son chant, la transforma en plante:
elle l'entoura d'une enceinte de branches au feuillage épais
ainsi que d'une écorce.
Coryle se mit à pleurer, enfermée sous ce tronc inconnu
et on l'entendit, la malheureuse, hélas!-

³⁶ Je reprends, en la remaniant légèrement, la traduction de G. Lafaye.

réclamer vengeance aux dieux eux-mêmes³⁷.

La perspective inédite ouverte par le regard d'Ovide, réside précisément dans cette exploration de la zone frontalière, à la limite de la figurabilité, là où la parole poétique supplante peut-être l'art visuel³⁸. Le langage est alors exploité pour dire le bref instant où les natures diverses sont réunies en une seule, mais aussi pour combler le hiatus, la béance induite par l'incommunication originelle entre l'humain et le végétal, dramatisée par le discours prêté aux personnages.

La conscience du sujet

En effet, pour dire l'attrait de l'inchoatif, le poète impose le point de vue du sujet, de façon à ce qu'apparaisse la conscience de l'hybride par l'être qui en est affecté – signe d'une nature *simplex*, là encore. Deux attitudes alors: soit l'hostilité envers cette modification morphologique, soit au contraire la trace d'un esprit lui aussi informé par l'hybridité.

Ainsi chacune des Héliades, tour à tour, est arrêtée dans son mouvement par le surgissement du végétal : la répétition d'une même tournure (*cum uellet... cum pararet...*) martèle la dissociation entre l'esprit et le corps, suivant une gradation identique à celle de la végétalisation jusqu'au point culminant que constitue le *mirantur* du v. 353 :

*plangorem dederant: e quis Phaethusa, sororum
maxima, cum uellet terra procumbere, questa est
deriguisset pedes; ad quam conata uenire
candida Lampetie subita radice retenta est;
tertia, cum crinem manibus laniare pararet,
auellit frondes; haec stipite crura teneri,
illa dolet fieri longos sua brachia ramos,
dumque ea mirantur, conplectitur inguina cortex
perque gradus uterum pectusque umerosque manusque
ambit, et exstabant tantum ora uocantia matrem. (II, 342-355)*

Elles criaient leur douleur; l'une d'elles, Phaetusa, l'aînée
Des Sœurs, lorsqu'elle voulut se prosterner à terre, se plaignit
Que ses pieds s'étaient durcis; s'efforçant de la rejoindre,
La blanche Lampétie fut tout à coup retenue par une racine;
La troisième, lorsqu'elle se préparait à déchirer ses cheveux de ses mains,
Arracha des feuillages; l'une se plaint que ses jambes sont retenues par le tronc,
L'autre que ses bras sont devenus de longs rameaux,
Tandis qu'elles s'étonnent, l'écorce enveloppe leur bassin

³⁷ Ma traduction.

³⁸ S. Viarre a depuis longtemps montré combien Ovide était précurseur : « L'idée même de la métamorphose ne pénètre les arts plastiques que dans les moments – fréquents il est vrai – où ils essaient de se transcender eux-mêmes, à cause d'un équilibre fondamental ou de l'attraction exercée sur eux par la vie... » montrant que seuls les cinéastes étaient proches de la vision ovidienne (*L'image et la pensée, op. cit.*, p. 99-100).

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

Et progressivement, elle entoure leur ventre, leur poitrine, leurs bras et leurs mains,
Il ne restait que leur bouche qui appelait leur mère³⁹.

Au contraire, une symbiose apparaît entre l'esprit et le corps hybride chez Dryope: le personnage, dont le nom préfigure la nature arborescente, révèle par ses propos une perception de soi qui a intégré sa double forme. La nymphe a, en effet, adopté le point de vue de l'arbre, exigeant que l'on détache l'enfant de ses branches comme s'il s'agissait d'un fruit mûr, le syntagme *maternis ramis* exprimant cette jonction étroite, les assonances confirmant la persistance de l'élément maternel dans la nouvelle morphologie:

« (...) *Si mentior, arida perdam
quas habeo frondes, et caesa securibus urar.
hunc tamen infantem maternis demite ramis
et date nutrici, nostraque sub arbore saepe
lac facitote bibat, nostraque sub arbore ludat.* (IX, 373-377)

«si je mens, que je me dessèche et que je perde
ces feuillages que je porte, puis, abattue par la hache,
que l'on me brûle!

Cependant, détachez cet enfant de ces branches maternelles
et donnez-le à une nourrice et faites que sous mon arbre, souvent,
il boive son lait, sous mon arbre qu'il joue.

Le non finito.

La simultanéité des réactions humaine et végétale conduit bien souvent à l'expression de l'inachevé, à l'instar du *non finito* que décrit A. Chastel⁴⁰ notamment chez Léonard de Vinci⁴¹. Ovide dépeint ainsi les Héliades puis Myrrha dans un état incomplet, soulignant le matériau qui les compose plus que leur morphologie⁴². Ainsi, en II, 364 (*Inde fluunt lacrimae, stillataque sole rigescunt*) l'antithèse entre *fluunt/ rigescunt* dit la cohabitation paradoxale d'une double matière, liquide et solide, tout en maintenant le lien déjà noté avec la nature de l'arbre grâce au verbe *rigescere*. Le motif est repris à propos de Myrrha:

³⁹ Je remanie légèrement la traduction de G. Lafaye.

⁴⁰ A. Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », *op. cit.* ; voir aussi, pour une conception tout à fait similaire dans la littérature française voir A.-P. Pouey-Mounou, « Mixtes et monstres dans l'imaginaire ronsardien », *Éloge de la médiocrité, le juste milieu à la Renaissance*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2005, p. 73-85.

⁴¹ Léonard de Vinci recommande ce type d'esthétique dans son analyse du *componimento inculto* : *Trattato della Pittura*, éd. Ludwig, 1882.

⁴² Pontano retient le procédé pour l'investir dans la représentation d'êtres primitifs, composites, qui semblent issus de la matière minérale et végétale brutes, dessinés à gros traits et restés dans un état d'incomplétude. Ceux-ci sont destinés à incarner les lieux de la géographie napolitaine : défilent ainsi dans l'Églogue *Lépidina* les géants des montagnes, dont les tempes sont hérissées de branches, les mentons de poils de bouc et la peau de croûtes rugueuses de soufre (Cinquième Cortège, v. 19-24), préfigurant les rochers de Bomarzo ou les statues inachevées de Michel-Ange d'où jaillissent des êtres hirsutes représentant le chaos primitif.

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

*flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae.
Est honor et lacrimis, stillataque robore myrrha (X, 500-501)*
Elle pleure, néanmoins et de tièdes larmes s'écoulent de l'arbre.
Son honneur est dans ces larmes, cette myrrhe égouttée du bois.

Pas d'élucidation complète de la représentation: outre le choix de montrer le corps par vision fragmentée, la figuration de l'hybride reste dans une constante indécision. Une tenture⁴³ ferraraise représentant les Héliades montre à quel point on a pu tirer un parti harmonieux de ce choix de l'éphémère et du *non finito*. Les personnages sont en cours de métamorphose, ni tout à fait arbres ni tout à fait humains, saisis dans la pleine fusion de leurs deux natures.

La finalité de cette représentation de l'inachevé est bien caractérisée par F. Bocchi, à propos de statues de Michel Ange:

« ... tout inachevés qu'ils sont, <ces corps humains> ils n'ont rien de confus, ils sont la vérité de la nature. Et à vrai dire ces statues ont quelque chose de plus prodigieux par cet aspect que si elles étaient achevées; les meilleurs artistes les regardent avec une admiration plus attentive que si elles avaient reçu la finition complète de Buonarroti »⁴⁴.

Deux éléments ressortent de cette analyse éclairante pour l'esthétique privilégiée par Ovide : premièrement, le modèle de la nature ne vaut que s'il est conçu dans toute sa diversité, comme un matériau à modeler au gré de l'imagination. D'autre part, apparaît fondamental le souci de susciter l'admiration, fin ultime aussi de la poésie selon Pontano. Sous-jacente, se dessine là une réflexion sur l'essence même du poétique.

III- LA FONCTION DE L'ARTISTE

Donner à voir l'hybridité présente bien des affinités avec le spectacle du travail de l'artiste : l'emprunt à la nature des deux matériaux dont sera forgée la créature poétisée, leur union par la recherche d'une adéquation la plus minutieuse possible, enfin la mutation dans le symbole. La finalité de l'œuvre étant le *stupor* mis en scène par Ovide, retenu par Pontano sous le terme d'*admiratio* comme la valeur essentielle de la poésie.

⁴³ « La Chute de Phaéon », Tenture (1545) tapisserie, Paris, musée du Louvre, Gob 124.

⁴⁴ F. Bocchi, *Bellezze di Fiorenza*, 1581, rééd. Cinelli 1677, p. 138-139.

Une réflexion sur la métaphore. Donner à voir le *poiein*.

L'écriture de l'hybridité montrant la contiguïté entre le comparant et le comparé, développe les variations sur l'échange des éléments constitutifs de chacun et, d'une certaine manière, révèle la construction de la métaphore, le trope étant présenté *in progress* en quelque sorte. Sont ainsi remotivées les métaphores traditionnelles, revêtues d'un plein sens par la description de la double nature, mises à plat par le procédé descriptif et surtout densifiées par la prééminence concédée au visuel. Les cheveux devenus frondaisons sont une concrétisation de la double acception – propre et figurée – de *coma*, les pieds figés en terre échangent leurs virtualités avec les racines, suscitant auprès du lecteur ce « mystérieux plaisir » que L. Marin caractérise ainsi :

«Le mystérieux plaisir de la *mimésis* picturale s'accomplirait dès lors dans la représentation. Il jouerait ses effets entre les deux propositions contraires et simultanées de la même logique: entre une mimétique qui *s'excède*⁴⁵ dans la puissance des doubles et une mimétique qui *travaille* les ressemblances et les dissemblances de ses figures. »⁴⁶

À l'instar de la peinture qui dessine le tronc de l'arbre féminisé par la présence du corps de la nymphe ou les bras finement allongés en rameaux, le poète décline tous les paradigmes sémiques complémentaires⁴⁷ entre l'héroïne et l'arbre⁴⁸ et se donne pour fin de les unifier. Outre l'étiologie de la métaphore courante cheveux / feuillage ainsi exposée, sont alors présentés comme à l'état de germe, les éléments distincts, spécifiques de chaque nature, que l'art du poète se donne pour fin d'unifier. La gageure est notable, surtout à propos de l'écorce ou des branches qui ne sont pas prédisposés naturellement à être fondus avec la peau et les membres féminins : l'association entre éléments insolites préconisée par Aristote⁴⁹ est ici justifiée. L'altérité est alors gommée au profit d'une image unique, dont la brièveté d'existence n'amoindrit pas le caractère spectaculaire. L'omniprésence d'un témoin souligne

⁴⁵ En italique dans le texte.

⁴⁶ L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard 1994, « Mimésis et description », p. 254.

⁴⁷ Pour une description et une analyse de la métaphore, on se reportera, en plus des travaux fondamentaux de P. Ricoeur (*La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, rééd. 1997), au livre récent d'É. Bordas, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.

⁴⁸ Au v. I, 550 de la fable de Daphné, le subtil entrelacs des mots révèle l'amorce de la métaphore qui se produit parallèlement à la métamorphose : *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*. À propos de Dryope, la duplication du terme *frondes* associée à la reprise de *manu* exhibe le passage des cheveux aux frondaisons, celles-ci étant implantées dans la seconde partie de l'hexamètre à côté de *caput*.

Vt uidit, conata manu laniare capillos, /fronde manum impleuit: frondes caput omne tenebant. (IX, 354-355)
« Dès qu'elle vit cela, elle se mit à arracher ses cheveux de ses mains, /Sa main se remplit de feuillages, les feuillages occupaient toute sa tête. »

⁴⁹ Aristote, *Poét.* IX.

en effet cette dimension. L'hybridité requiert le regard et, plus encore, lorsqu'elle se fait miroir d'un texte en formation : regard divin d'Apollon sur Daphné, celui de leur mère sur les Héliades ou de sa sœur sur Dryope.

La cristallisation: iconicité de l'image et fonction, mnémonique.

Faire voir l'hybride devient alors une mise en acte de la fusion entre l'objet et son devenir sous forme figurée, que le poète place en exergue par une sorte de cristallisation. Selon un procédé fort proche de l'art de mémoire⁵⁰, le poète détache ainsi la double nature, pour la proposer au lecteur sous la forme d'une représentation iconique⁵¹. Non seulement la dissociation originelle est alors effacée, mais demeure, exhaussée, une forme pérenne de l'hybridité, dotée d'une fonction mémorielle où se concentrent outre les images visuelles, toute une réflexion sur la fabrique du signe⁵².

La première dendrophorie des *Métamorphoses* inaugure cette conversion de *res* en *uerba* par la mutation de Daphné, à la fin du récit, en objet mnémonique. L'intervention du chant d'Apollon (v. 557-565) solennise la fixation de l'image, en confirmant sa valeur symbolique et lui confère l'*auctoritas* nécessaire pour devenir un paradigme. La dualité humain/végétal se trouve alors muée en une dualité image/signe, préfigurant l'emblème dont on connaît la vogue au XVI^e siècle. Ovide pointe ce suspens en lui ajoutant *nitor* : perpétuant ainsi la beauté lumineuse de Daphné désormais transposée sur le laurier. Il l'investit aussi de l'éclat apollinien et révèle également la coloration de l'esthétique mise en place : celle du jaillissement, de la splendeur d'une image propre à s'inscrire dans la mémoire du lecteur.

L'hybridité donnée à voir est alors à lire sur le mode symbolique, ce que semble indiquer aussi la récurrence d'une production de parole de clôture qui apparaît précisément au moment où la dualité morphologique s'estompe au profit du végétal, renforçant la part mémorielle de l'arbre-femme et lui donnant tout son sens. Les Héliades prononcent une

⁵⁰ Voir F. A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 (rééd. 1966) ; L. Bolzoni, *La chambre de la mémoire, modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 2005.

⁵¹ M. Vincent distingue avec profit l'utilisation de l'*ekphrasis* selon un « esthetic mode » ou un « iconic mode » dans les récits des fables d'Arachné : réflexion théorique sur liens entre art verbal et art visuel dans les épisodes de Pygmalion, Dédale, Arachné : « Between Ovid and Barthes : ekphrasis, orality, textuality in Ovid's Arachne », *Arethusa*, 27, 1994, p. 361-386.

⁵² P. Galand-Hallyn a montré combien l'*enargeia* était un processus complexe, faisant appel non seulement aux sens, mais aussi aux souvenirs intellectuels et à l'imagination du lecteur, « L'*enargeia* de l'Antiquité à la Renaissance », *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 99-122 et « L'*enargeia* chez Politien », p. 135-162, sur ce point p. 153-157. Voir aussi P. Ricoeur, *La métaphore vive, op. cit.*, p. 240 « le moment iconique de la métaphore ».

ultime prière pour signifier la permanence d'une intériorité humaine (II, 361-362), propos bientôt relayés par une seconde métamorphose, celle de leurs larmes en ambre, destinée à fixer éternellement leur souvenir. Dryope achève son discours avant d'être absorbée par l'écorce sur une formule de type épigrammatique (IX, 379); quant à Myrrha si sa voix s'est perdue, elle bénéficie d'une double immortalisation par la naissance de son enfant et par la mutation de ses larmes en myrrhe. Chacun de ces procédés devient aussi le point de départ d'une autre fable, renvoyant alors tout autant à la genèse du texte poétique qu'à sa finalité.

Pontano explore cette sémiotique de l'image en la plaçant au cœur d'une écriture nouvelle dans le recueil des *Tumuli* où il forge de véritables poèmes-blasons, travaillant précisément à la représentation fusionnelle de l'objet visuel et du texte. Œuvre d'humaniste soucieux de mémoire, le poème 23 est nourri de réminiscences de la Daphné⁵³ ovidienne, au prix d'une écriture qui exacerbe le symbole, infléchissant le mnémonique du côté de l'intime. Le personnage Laurina est en effet montré en étroite coïncidence avec le laurier, si bien que la parole poétique n'a d'autre objet que l'herméneutique du signe. *L'interpretatio nominis* justifie la parenté phonique entre *Laurina / laurus* et surtout permet de parcourir toutes les strates de l'hybridité de la femme-laurier :

*Sub lauro Laurina tegor, mea uestit et ossa
Laurus et ipsa meo uescitur e cinere.
Per me igitur uiuit laurus Laurinaque uiuo
In lauru et uitae mutua cura sumus ; (v. 3-6)*
Sous le laurier, moi Laurina, je suis cachée ; il habille mes ossements
Ce laurier et lui-même se nourrit de mes cendres.
À travers moi, le laurier vit et moi Laurina je vis
Dans ce laurier ; nous avons soin chacun de la vie de l'autre ;

Tandis qu'Ovide visite avant tout les ressources du langage, Pontano use de toutes les richesses phoniques de l'écriture pour créer un verbe iconique, ajoutant au mimétisme visuel les effets d'une incantation auditive, jouant du *concursum uocalium* et de l'allitération, selon les préceptes de Denys d'Halicarnasse⁵⁴ qu'il affine et précise considérablement. Au-delà de la mémoire individuelle, le poète humaniste charge l'hybridité du laurier d'emblématiser sa propre gloire poétique, comme cela apparaît dans l'épigramme II, 61 dédiée à son épouse. La

⁵³ Sur la fortune de Daphné, on se reportera au travail d'Y. Giraud : *La fable de Daphné*, Genève, Droz, 1969.

⁵⁴ Pontano connaît manifestement le texte Sur la composition stylistique de Denys d'Halicarnasse, probablement par l'intermédiaire de Georges de Trébizonde, qu'il fréquenta à Naples : cf G. Ferraù, *Pontano critico*, Messina, Centro di Studi umanistici, 1983.

femme arborisée / l'arbuste féminisé vient alors célébrer une trinité fondatrice constituée par la plante, le souvenir de l'épouse et le chant poétique qui échangent leurs éléments propres :

*Cum lauru mihi salue iterum, coniunx mea; salue
Coniuge cum, laurus, fronde et honore pares;
Ite pares nomenque una seruate per aeuum
Et mihi frondenti sarta parate coma. (Tumuli II, 61, 5-8)*
Avec le laurier, rends-moi à ton tour mon salut, épouse chérie ; laurier,
salue-moi
avec mon épouse, vous possédez tous deux feuillage et gloire ;
allez tous deux pareillement et conservez ensemble le nom pour
l'éternité
et préparez des guirlandes de feuillage pour en orner ma
chevelure.

Ad admirationem comparandam.

L'évidence a produit des images destinées à susciter reconnaissance et émotion, stupeur, toutes formes de pathos chez le lecteur. Daphné/ laurier, les Héliades / peupliers ou Dryope/ jujubier réapparaissent ensemble, réduites à leur forme végétale au livre X des *Métamorphoses*, mues par le chant d'Orphée. Objets de l'incantation poétique, elles manifestent alors clairement la finalité suprême de l'écriture : il ne s'agit plus seulement comme dans la *Bucolique* VI de Virgile, de charmer la nature telle qu'elle est, en faisant « marcher en cadence les chênes rigides », mais de faire surgir les êtres hybrides, soit de susciter les créatures imaginaires, celles que la poésie des *Métamorphoses* a su créer. Or, le poète latin fournit là matière à une réflexion que théorise Pontano dans ses traités, lorsque celui-ci énonce la finalité suprême de l'écriture poétique⁵⁵ : engendrer l'*admiratio*. En effet, l'hybridité ovidienne constitue bien l'une des performances les plus fameuses en la matière. Dans l'un de ses premiers dialogues, intitulé *Antonius*, Pontano recommande de recourir à un sujet fabuleux, soulignant la nécessité d'ouvrir sur une réalité poétique qui dépasse celle de la nature, ce qu'il justifie comme une *exuperantia poetarum propria*⁵⁶. L'Académicien préconise, pour rendre « l'objet plus admirable », *rem admirabiliorem*, la mise en œuvre de techniques poétiques spécifiques -*lineamenta* et autres *adumbrationes artificiaque poetarum* - légitimées si elles font naître des images capables de remplir d'admiration les oreilles et les

⁵⁵ Sur ce sujet, on se reportera à P. Laurens, « La performance stylistique dans le chapitre *De Numeris xx* », *La statue et l'empreinte, la Poétique de Scaliger*, éd. P. Laurens et C. Balavoine, Paris, Vrin, 1986, p. 131-150 ; à F. Tateo, « La poetica di G. Pontano », *Filologia Romanza*, VI, 1959, p. 277-303, à M. Deramaix, « *Excellentia et admiratio* dans l'*Actius* de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection », *Mélanges de l'École française de Rome* (Moyen âge – temps modernes 99), 1, 1987, p. 171-212.

⁵⁶ *Antonius*, éd. Previtara, p. 70, l. 18.

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

yeux⁵⁷ : *et aures et oculos et animum admiratione implet* (*Ant.* 70, 13). Plus tard, dans l'*Actius*, affinant encore cette réflexion, Pontano réclame pour le poète le droit de créer sa propre réalité⁵⁸. Certes, Ovide n'est pas nommé, mais les innombrables emprunts aux *Métamorphoses* dans les propres œuvres de Pontano montrent assez combien cette définition de la poésie est nourrie de lectures ovidiennes⁵⁹.

L'intérêt pour le *thaumaston*, propre à susciter plaisir et effroi, avait été déjà largement exposé par Aristote, lié selon ce philosophe d'une part à l'expression de l'inattendu, du fantastique, mais aussi répondant à une certaine logique, généralement la logique du destin⁶⁰. Or, pour une large part, Ovide répond à ces exigences, sélectionnant sa matière poétique selon le critère du « merveilleux prodige »⁶¹ et mettant en œuvre une écriture de la vive représentation, qui offre les caractéristiques d'un style majestueux tel que le définira le *Traité sur le Sublime* : nourri d'images et propre à susciter l'admiration là encore⁶². Explorant l'hybridité jusque dans ses limites les plus extrêmes, le poète antique cherche à faire naître l'émotion la plus forte chez son lecteur. À cette fin, il met tantôt l'accent sur les sentiments des protagonistes et il évoque par exemple les Héliades dans une posture réflexive, contemplant avec stupeur leur propre enfermement :

dumque ea mirantur, conplectitur inguina cortex (II, 353)
Tandis qu'elles sont en proie à la stupeur, l'écorce enveloppe
leur bas-ventre,

tantôt il renchérit sur la dimension pathétique de la double nature, grâce au témoignage de spectateurs liés affectivement avec les héros, ou bien encore en recourant à une intertextualité venue densifier l'effet. Ainsi, lorsque la mère des Héliades, voulant secourir ses filles, fait couler le sang des branches qu'elle a cassées, l'intensité est à son comble, confortée sans

⁵⁷ G. Ferràù, *Pontano critico, op. cit.* p. 23.

⁵⁸ *Actius*, 233, p. 39-40 dans l'édition Previtera.

⁵⁹ Pontano, reprend cette conception pour informer son évocation du paysage campanien dans l'églogue *Lépidina*, livrant une vision où le pittoresque le dispute au sublime. Amplifiant l'hybride jusqu'au multiple, il représente, en plus de toute une mythologie de nymphes végétalisées, des êtres composites : défilent alors, parmi tant d'autres, une allégorie de Capri coiffée d'oursins, une autre du Vésuve boiteux pourvu de légumes en complément de son anatomie, préfigurant celles d'Arcimboldo.

⁶⁰ *Poét.* XVI.

⁶¹ Les Héliades ainsi que d'autres métamorphoses végétales, par exemple, sont caractérisées par Apollonios de Rhodes comme autant d'exemples de « merveilleux prodiges » (*Argonautiques* IV, 603-626)

⁶² *Du Sublime*, XV.

Casanova-Robin, Hélène
Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide

doute par la réminiscence du buisson de Polydore, au début du livre III de l'*Énéide*, dont les rameaux saignent lorsqu'Énée les casse⁶³

Donner à voir l'image de l'hybridité, rendre sa nature éphémère, l'esthétique de l'inachevé qui lui est attachée, devient, par-delà la performance poétique à représenter harmonieusement l'étrangeté, l'acte de naissance du poétique. Le regard du lecteur, séduit par l'hypotypose d'une *discordia concordans*, qui, en guise de réponse à Horace, est dirigé alors sur le lieu de la conversion de la chose en mots découvre le creuset par essence de la création. L'esthétique ovidienne permet la mutation du *monstrum* en prodige d'écriture, le dépouillant de son inconvenance, au même titre que les œuvres figurées qui ont su heureusement mêler le végétal et l'humain ou l'animal, ouvrant sur la construction de l'image d'emblème, en une densification du symbolisme propre à la poésie. L'hybride devient alors la métaphore splendide du jaillissement poétique.

[Recebido em março de 2009; aceito em março de 2009.]

⁶³ *Énéide* III, 19-68. Rappelons l'épisode: parvenu en Thrace, Énée fait un sacrifice sur le rivage, près d'un tumulus où poussent en abondance myrte et cornouiller. Pour orner l'autel, il s'approche lui-même des arbustes et entreprend d'en arracher quelques uns. Mais du sang noir coule des racines et se répand sur le sol. Le héros, terrifié, renouvelle l'expérience: à nouveau du sang s'écoule de l'écorce. Troisième tentative. Avec effort Énée, à genoux, essaie d'arracher une autre tige quand un gémissement se fait entendre, puis une voix parle. C'est celle de Polydore, le dernier des fils de Priam, qui supplie Énée d'arrêter et révèle le prodige: ce n'est pas un arbre que brise Énée, lui dit-il, mais un malheureux, et ce sang est le sien. La voix gémit alors et lui dit:

Quid miserum, Aenea, laceras?

« Pourquoi blesses-tu un malheureux? » *Én.* III, 41.