



ANABASES

Traditions et Réceptions de l'Antiquité

N° 30

2019

Le sanctuaire de Gournay-sur-Aronde
Le pindarisme et l'archéologie musicale
Hélène en Égypte *Perpétuer Ovide aux*
xiv^e-xviii^e siècles Il classico si fa pop
Relire Marcel Detienne Freud à Pompéi

ANABASES
Traditions et Réceptions de l'Antiquité
Revue de l'équipe de recherche E.R.A.S.M.E.
Université Toulouse-Jean Jaurès (UT2J)

Anabases dispose d'un Comité de lecture international. Chaque article envoyé à la rédaction est soumis, une fois anonymisé, à l'expertise de deux spécialistes qui rendent un rapport écrit. Les deux rapports anonymisés sont transmis à l'auteur qui tient compte des observations en vue de la publication.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Germaine AUJAC (université Toulouse-Jean Jaurès : histoire de la géographie et des sciences antiques)
Florence BOUCHET (université Toulouse-Jean Jaurès : littérature médiévale)
Hinnerk BRUHNS (CNRS : histoire économique et sociale ancienne et contemporaine)
Paulo BUTTI DE LIMA (université de Bari : historiographie et réception de l'Antiquité)
Luciano CANFORA (université de Bari : littérature et histoire anciennes, historiographie)
Giovanna CESERANI (Stanford University : histoire intellectuelle et historiographie de la tradition classique)
Temístocles CEZAR (université de Porto Alegre : historiographie moderne)
Serafina CUOMO (University of London, Birkbeck College : histoire des mathématiques et des sciences)
Paul DEMONT (université de Paris Sorbonne : philologie grecque et héritage classique)
Marie-Laurence DESCLOS (université de Grenoble II : philosophie de l'Antiquité)
Olivier DEVILLERS (université de Bordeaux 3 – Michel-de-Montaigne : littérature et historiographie latines)
Andrea GIARDINA (Istituto italiano di scienze umane : histoire du monde romain et de ses réceptions)
Ève GRAN-AYMERICH (AIBL : histoire de l'archéologie et des transferts culturels)
François HARTOG (EHESS : historiographie ancienne et moderne)
Geneviève HOFFMANN (université de Picardie : histoire des mondes grecs)
Christian JACOB (CNRS/EHESS : histoire comparée et épistémologie des savoirs)
Suzanne MARCHAND (Louisiana State University : histoire du classicisme et de l'orientalisme)
Wilfried NIPPEL (Humboldt Universität Berlin : histoire et historiographie de l'Antiquité)
Sylvie PITTIA (université de Paris I-Panthéon Sorbonne : histoire et historiographie du monde romain)
Stéphane RATTI (université de Franche-Comté – Besançon : philologie et héritage latin)

COMITÉ DE RÉDACTION

Clément BERTAU-COURBIÈRES, Corinne BONNET, Laurent BRICAULT, Clément BUR, Adeline GRAND-CLÉMENT, Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ, Véronique KRINGS, Thibaud LANFRANCHI, Pascal PAYEN, Grégory REIMOND, Sarah REY, Catherine VALENTI, Noémie VILLACÈQUE

ÉDITEUR RESPONSABLE

Clément BUR

ÉDITRICE ADJOINTE

Catherine VALENTI

SITES WEB

<http://plh.univ-tlse2.fr>

Revue.org : <http://anabases.revues.org>

ABONNEMENT ET VENTE AU NUMÉRO

Éditions De Boccard - 4, rue de Lanneau - 75005 Paris

info@deboccard.com - www.deboccard.com

Tél. : 0033/(0)143260037 - Fax : 0033/(0)143548583

ANABASES

Traditions et Réceptions de l'Antiquité

N° 30

2019

E.R.A.S.M.E.

Université Toulouse - Jean Jaurès

Sommaire

N° 30 - 2019

Historiographie et identités culturelles

Carole QUATRELIVRE

Le sanctuaire gaulois de Gournay-sur-Aronde (Oise).

Retour sur une découverte exceptionnelle des années 1970 II

Traditions du patrimoine antique

Christophe CORBIER

Le pindarisme et l'archéologie musicale : style, valeur et authenticité
de la première Pythique à l'époque moderne 33

Arnaud AMILIEU

Hélène en Égypte : Hérodote en dialogue avec l'épopée 53

Archéologie des savoirs

Sébastien CAZALAS

Au jardin des *exempla*. Rhétorique et stratégie de l'*exemplum* antique
dans l'œuvre politique de Jean Juvénal des Ursins (1388-1473) 71

Dossier – Perpétuer Ovide : aspects moraux, éditoriaux,
linguistiques et culturels (xiv^e-xviii^e s.)

Francesca DELL'ORO

Introduction 89

Hélène CASANOVA-ROBIN

L'audace châtiée : Phaéon, Actéon et Icare dans la tradition latine
jusqu'à la Renaissance, tours et détours d'un symbolisme 93

Dylan BOVET	
Le commentaire latin des <i>Métamorphoses</i> d'Ovide : pratiques humanistes et évolutions de Regius-Micyllus (1543) à Burmann-Heinsius (1727)	III
Martine FURNO	
Ovide en classe, ou un auteur en éclats	127
Basil NELIS	
D'un Ovide chrétien à un Ovide burlesque, du Moyen Âge au Grand Siècle : continuités et changements dans la traduction et dans l'illustration des <i>Métamorphoses</i> perçus à travers deux éditions du xvii ^e siècle	143
Olivier THÉVENAZ	
Épilogue	161

Actualités et débats

Tiphaine-Annabelle BESNARD	
2019 : l'année pop des musées d'archéologie. Retour sur l'exposition romaine <i>Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci</i>	171

Lire, relire la bibliothèque des sciences de l'Antiquité

Jean-Pierre ALBERT	
Le premier Detienne : une relecture de « La notion mythique d'Ἀλήθεια » (<i>REG</i> , 1960, p. 27-35)	179
Marcel DETIENNE	
La notion mythique d'Ἀλήθεια	185

Ateliers de l'histoire

Antiquités numériques (coordonné par Elodie Guillon) (n°1)	
Élodie GUILLON	
Introduction	197
Jaime ALVAR	
Le projet EPIDI : Epítetos divinos. <i>Experiencia religiosa y relaciones de poder en Hispania</i>	198
Les mots de l'Antiquité (coordonné par Magali Soulatges) (n°10)	
Jack THOMAS	
L'Antiquité dans les toponymes de l'État de New York	202
Actualité du théâtre (coordonné par Malika Bastin-Hammou) (n°4)	
Mathieu FERRAND	
« Avons-nous perdu le Soleil ? / Ou l'avons-nous chassé ? »	

<i>Thyeste</i> de Sénèque, traduit par Florence Dupont. Mise en scène de Thomas Jolly (Avignon, 2018)	214
Voyages et Voyageurs (coordonné par Véronique Krings) (n° 11)	
Claude AZIZA Freud à Pompéi	217
Comptes rendus	
Lucile ARNOUX-FARNOUX et Polina KOSMADAKI (dir.) <i>Le double voyage : Paris-Athènes (1919-1939)</i> (Catherine Valenti)	225
Sandra BOEHRINGER et Daniele LORENZINI (dir.) <i>Foucault, la sexualité, l'Antiquité</i> (Jan Nelis)	226
Corinne BONNET, Nicole BELAYCHE, Marlène ALBERT LLORCA, Alexis AVDEEFF, FRANCESCO MASSA, IWO SLOBODZIANEK (dir.) <i>Puissances divines à l'épreuve du comparatisme. Constructions, variations et réseaux relationnels</i> (Geneviève Hoffmann)	228
Shane BUTLER (éd.) <i>Deep Classics, Rethinking Classical Reception</i> (Jan Nelis)	230
Zeynep ÇELİK <i>About Antiquities: Politics of Archaeology in the Ottoman Empire</i> (Jorge Elices Ocón)	231
Xavier DERU et Germaine LEMAN-DELERIVE (éd), FRANZ CUMONT, <i>Comment la Belgique fut romanisée</i> (Vivien Barrière) . . .	234
Olivier DEVILLERS, Breno Battistin SEBASTIANI (éd.) <i>Sources et modèles des historiens anciens</i> (Arnaud Saura-Ziegelmeier) . .	235
Mara FAZIO, Pierre FRANTZ et Vincenzo DE SANTIS (dir.) <i>Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)</i> (Arnaud Saura-Ziegelmeier)	237
Jérémy GUEDJ et Barbara MEAZZI (dir.) <i>La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940), in Cahiers de la Méditerranée 95, (Andrea Avalli)</i>	239
Marie-Laurence HAACK (éd.), avec la collaboration de Martin MILLER, <i>Les Étrusques au temps du fascisme et du nazisme</i> (Jan Nelis)	241
Arlene HOLMES-HENDERSON, Steven HUNT et Mai MUSIÉ (éd.) <i>Forward with Classics. Classical Languages in Schools and Communities</i> (Charlotte TOURNIER)	242
Daniel JEW, Robin OSBORNE et Michael SCOTT (éd.) <i>M. I. Finley. An Ancient Historian and his Impact</i> (Hinnerk Bruhns). . . .	244

Kostas KALIMTZIS, <i>An inquiry into the philosophical concept of scholê. Leisure as a Political End</i> (Florent Rouzade)	246
Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ <i>Le De sensu de Charles de Bovelles. Conception philosophique des sens et figuration de la pensée. Suivi du texte latin du De sensu, traduit et annoté</i> (Laure Hermand-Schebat)	248
Egidia OCCHIPINTI <i>The Hellenica Oxyrhynchia and Historiography: New Research Perspectives</i> (Anne de Cremoux)	249
Laurent OLIVIER (dir.) <i>La mémoire et le temps. L'œuvre transdisciplinaire d'Henri Hubert (1872-1927)</i> (Sarah Rey)	251
Gabriella PIRONTI et Corinne BONNET (dir.), <i>Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne, Kernos, Supplément 31.</i> (Sandya Sistac)	253
Rabun TAYLOR, Katherine W. RINNE et S. KOSTOF <i>Rome. An Urban History from Antiquity to the Present</i> (Cyrielle Landrea)	255
Wyger VELEMA et Arthur WESTSTEIJN (éd.) <i>Ancient Models in the Early Modern Republican Imagination</i> (Paulo Butti de Lima)	256
Philip WALSH (éd.) <i>Brill's Companion to the Reception of Aristophanes</i> (Malika Bastin-Hammou)	258
Richard WARREN <i>Art Nouveau and the Classical Tradition</i> (Lucien Calvié)	260
Jesse WEINER, Benjamin Eldon STEVENS et Brett M. ROGERS (éd.) <i>Frankenstein and Its Classics. The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction</i> (Mathieu Scapin)	261
Nigel G. WILSON <i>From Byzantium to Italy. Greek Studies in the Italian Renaissance,</i> deuxième édition (Luigi-Alberto Sanchi)	262
Résumés	265
Index	271



Dossier dirigé par Francesca Dell’Oro
et Olivier Thévenaz

Perpétuer Ovide : aspects moraux, éditoriaux,
linguistiques et culturels (xiv^e-xviii^e s.)

Perpétuer Ovide : aspects moraux, éditoriaux, linguistiques et culturels (XIV^e-XVIII^e s.). Introduction

Francesca DELL'ORO

En 2017 et 2018, de multiples manifestations à travers le monde ont célébré le deuxième millénaire de la mort d'Ovide (Sulmone, 43 avant J.-C.–Tomis, 17 ou 18 après J.-C., l'année exacte de la disparition du poète restant incertaine). À Lausanne, l'Université (UNIL) et la Bibliothèque Cantonale et Universitaire (BCUL) ont coopéré à mettre sur pied une exposition *Ovide : vingt siècles en reflets*¹ pour valoriser le patrimoine de la Bibliothèque. En synergie avec ce projet, d'autres initiatives ont pris corps, notamment un cours public² et, le 18 octobre 2017, une *Après-midi d'étude sur la réception du livre à travers l'histoire de l'édition, du commentaire et de la gravure* ; ce colloque débouchait le soir sur une séance spéciale du cours public où deux jeunes diplômés présentaient leurs mémoires de spécialisation en *Histoire du livre et édition critique des textes* réalisés dans le cadre de la préparation de l'exposition³. Nous publions ici une version

¹ L'exposition *Ovide. Vingt siècles en reflets* a eu lieu dans les locaux de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire à Dorigny du 27 septembre au 3 décembre 2017. Les commissaires de l'exposition, Francesca Dell'Oro et Olivier Thévenaz, souhaitent remercier vivement la Bibliothèque ainsi que l'Université de Lausanne pour leur soutien à l'organisation et au retentissement de cette initiative.

² Le cours public *2000 ans de métamorphoses : Ovide à travers les âges et les arts* organisé par Olivier Thévenaz a eu lieu à Lausanne du 4 octobre au 4 décembre 2017.

³ Nous remercions ici le master de spécialisation en *Histoire du livre et édition critique des textes* de la Faculté des lettres de l'UNIL, en la personne de Mme Brigitte Maire, de son soutien à l'après-midi d'étude, ainsi que de sa collaboration autour de la réalisation de ces travaux. Le mémoire de Dylan Bovet, consacré à l'évolution des

révisée de deux des conférences de l'après-midi d'étude et des deux présentations de la séance spéciale du cours public. Modeste témoignage de la richesse infinie de l'histoire de la réception ovidienne dans plusieurs champs de la culture occidentale entre le Moyen-Âge et le xviii^e siècle, ce recueil se veut aussi un témoin des fructueuses collaborations qui se sont développées grâce à l'immense fécondité de l'œuvre d'Ovide qui perdure et continue de fasciner les esprits.

L'exposition *Ovide. Vingt siècles en reflets* a permis de présenter et faire connaître les trésors ovidiens de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire bien au-delà du public universitaire. Un manuscrit du xii^e siècle contenant une copie incomplète des *Métamorphoses* (Ms 403 BCUL)⁴ et un exemplaire de l'*Art d'aimer* illustré par Salvador Dalí (1979)⁵ marquaient les limites chronologiques de l'exposition. Pour illustrer le caractère multiforme de la réception de l'œuvre ovidienne, il suffit de renvoyer, d'une part, à un ouvrage didactique expurgé tel que l'édition *ad usum Delphini*, visant l'éducation de l'honnête homme et confiée au Vaudois Daniel Crespin (1689)⁶, de l'autre, à l'introduction des textes d'Ovide dans les salons galants, avec, par exemple, le *Jeu des Metamorphoses d'Ovide* (1671)⁷. Cette planche, dont chaque carré illustre un mythe ovidien, permet de jouer au jeu de l'oie, ou aux cartes, une fois ces carrés découpés. Si le but éducatif est encore présent, le contexte de réception a profondément changé. Ovide a d'ailleurs su toucher des cordes bien différentes, celle du comique burlesque chez

formes et conceptions du commentaire, de la Renaissance au seuil de la philologie moderne, s'intitulait *Du texte au lecteur : pratique et transformations du commentaire latin dans les éditions des Métamorphoses d'Ovide par Regius-Micyllus (1543), Crispinus (1686) et Burmann-Heinsius (1727)*. Basil Nelis, sous le titre *Traduction et illustration des Métamorphoses d'Ovide. Un parcours à travers quelques éditions illustrées de la BCUL*, a fouillé dans la tradition d'illustration des *Métamorphoses*, qui remonte à l'*Ovide moralisé*, creusant notamment l'étude de la traduction française de Nicolas Renouard, référence du xvii^e siècle, dans ses liens avec paratexte et images.

⁴ Le public pouvait l'explorer en détail par le biais d'une borne électronique. Pour la description standard de ce manuscrit, voir F. DELL'ORO : <http://www.e-codices.unifr.ch/en/description/bcul/Ms0403/Delloro>

⁵ Ovide, *L'Art d'aimer*, 15 gravures originales de Dalí (1 lithographie – 1 eau-forte – 13 bois gravés), éd. G. Chevallier et G. Navarre, Paris, Centre culturel de Paris, 1979 (cote BCUL : KC 491).

⁶ *Pub. Ovidii Nasonis operum tomi IV*, interpretatione et notis illustravit D. Crispinus [...] ad usum Serenissimi Delphini, Lugduni, apud Anissonios, J. Posuel et C. Rigaud, 1689 (cote BCUL : 2L 2079/1-4).

⁷ *Le Jeu des Metamorphoses d'Ovide* par N. de Fer, a Paris, chez N. de Fer dans l'Isle du Palais sur le Quay de l'Horloge a la Sphere Royale avec Privilege du Roy, 1671. Taille douce, couleurs à la main, 438 x 591 mm. Musée français de la carte à jouer, Issy-les-Moulineaux (IS.96.47.2).

Louis Richer (*L'Ovide bouffon ou les métamorphoses travesties en vers burlesques*, première édition 1649)⁸, ou celles de la sensualité dans les gravures réalisées pour *l'Art d'aimer* par Aristide Maillol (1935)⁹.

Tout en approfondissant la réception de l'œuvre ovidienne sous différents angles de recherche entre Antiquité tardive et XVIII^e siècle, les contributions réunies ici sont liées entre elles par la mise en évidence d'une forte attention au public, et en particulier à son éducation. Cette éducation, qu'il faut entendre au sens large du terme, prend plusieurs formes, de la moralisation à la censure, de l'érudition à l'acribie philologique, et jusqu'à la réécriture.

Hélène Casanova-Robin, sous le titre *L'audace châtiée : Phaéton, Actéon et Icare dans la tradition latine jusqu'à la Renaissance, tours et détours d'un symbolisme*, parcourt les formes de l'interprétation allégorique entre la fin de l'Antiquité et la Renaissance italienne. Elle met en lumière la variété de ces formes, y compris dans la répétitivité de l'interprétation. Elle fait également ressortir des changements interprétatifs importants, comme celui qui voit Phaéton et Icare célébrés pour leur curiosité envers le monde naturel et les lois de la nature, tels qu'on les voit dans le *De naturis rerum* d'Alexandre Neckam.

Dans son article *Le commentaire latin des Métamorphoses d'Ovide : pratiques humanistes et évolutions de Regius-Micyllus (1543) à Burmann-Heinsius (1727)*, Dylan Bovet met en contexte deux ouvrages clefs dans l'histoire du commentaire et de l'appréhension des textes classiques. Il montre le lent chemin vers des pratiques philologiques non plus basées sur le principe du « bon usage » de la langue, mais sur l'examen et la comparaison des manuscrits, ce qui pourtant ne suffit pas encore à faire rejeter le prestige de la *lectio recepta*.

À côté de l'intérêt pour l'édition et le commentaire philologique du texte d'Ovide se développent aussi des exigences plus spécifiquement didactiques. Martine Furno, dans son article *Ovide en classe, ou un auteur en éclats*, révèle en Ovide un auteur paradoxal, perçu d'un côté comme nécessaire à la culture générale, mais terriblement embarrassant de l'autre, surtout dans les écoles. À travers son étude de la présence d'Ovide dans les programmes scolaires entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, elle montre les stratégies mises en œuvre pour rendre Ovide acceptable dans les classes, quand son texte n'était pas relégué à la lecture privée. Certains ouvrages sont bannis pour leur contenu, comme *l'Art d'aimer*, d'autres sont acceptés comme outils pour apprendre la métrique, comme les *Tristes* et les *Pontiques*. Les *Métamorphoses* posent problème non seulement à cause de leur

⁸ Louis Richer, *L'Ovide bouffon ou les métamorphoses travesties en vers burlesques*, 4^e éd., Paris, E. Loyson, 1665 (cote BCUL : AVA 1012).

⁹ Ovide, *L'Art d'aimer*, bois originaux et lithographies originales d'A. Maillol, Paris-Lausanne, Gonin, 1935 (cote BCUL : NC 36).

contenu, mais aussi de la masse de l'ouvrage. Comme pour d'autres ouvrages ovidiens, leur texte est alors découpé et son sens déformé : une lecture en continu est impossible.

Enfin, dans sa contribution *D'un Ovide chrétien à un Ovide burlesque, du Moyen Âge au Grand Siècle : continuités et changements dans la traduction et dans l'illustration des Métamorphoses perçus à travers deux éditions du xvii^e siècle*, Basil Nelis examine deux formes de lecture, deux rapports très différents au texte ovidien au Grand Siècle : la traduction en langue vulgaire et la réécriture parodique, autre type de « traduction ». Autour de la version de Nicolas Renouard, il met en évidence le passage d'un Ovide savant à un Ovide galant, même si Renouard reste proche de la tradition moralisatrice. Il montre la continuité avec la tradition précédente, et en particulier l'*Ovide moralisé*, en recourant aussi aux images qui accompagnent les deux textes. Enfin l'*Ovide bouffon*, exemple accompli du « déguisement parodique » à travers lequel on peut s'appropriier les auteurs anciens, illustre un profond changement de paradigme dans la lecture du texte ovidien, une réaction forte à la manière d'éduquer le public par son entremise.

Francesca Dell'Oro

Professeure assistante FNS
Section des sciences du langage
et de l'information
Quartier UNIL-Chamberonne
Bâtiment Anthropole 4144
CH-1015 Lausanne
francesca.delloro@unil.ch

L'audace châtiée : Phaéton, Actéon et Icare dans la tradition latine jusqu'à la Renaissance, tours et détours d'un symbolisme

Hélène CASANOVA-ROBIN

Phaéton, Actéon et Icare¹, souvent placés en regard dans les programmes décoratifs ou présentés comme des compagnons d'infortune par les poètes modernes, ont déjà bénéficié chacun d'amples études consacrées à analyser le symbolisme moral qui leur est attaché au Moyen Âge et qui perdurera à travers les siècles. Certes, en vertu du principe sériel à l'œuvre dans les *Métamorphoses* d'Ovide, on peut considérer que le poète antique apparente ces trois héros par l'acte d'*hybris* qui leur est imputé et par le destin funeste qu'ils partagent. Ovide leur avait néanmoins accordé un statut singulier, que ce soit dans le scénario même du récit développé à leur sujet ou dans le réseau sémantique et conceptuel dans lequel il les inscrit. Tous trois, en effet, sont liés dans le récit

¹ Sur Icare, voir M. DANCOURT, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Éditions, 2002, en particulier le chapitre 2, « Les transformations du mythe, du Moyen Âge au siècle des utopies », p. 29-57. La fortune artistique du mythe de Phaéton à partir de la Renaissance a été bien retracée par J.-M. CROISILLE, « Le mythe de Phaéton d'Ovide à Gustave Moreau, formes et symboles », in R. CHEVALLIER (éd.), *Colloque Présence d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, « Caesarodunum », 1982, p. 387-440, puis par M. MARONGIU, *Currus auriga paterni. Fetonte nel Rinascimento, modelli antichi e fortuna del mito nell'arte del XVII e XVIII*, La Spezia-Lugano, Lumières internationales, 2008, ainsi que, dans une perspective plus interdisciplinaire encore, par K.J. HÖLKESKAMP et S. REBENICH (ed.), *Phaëton, ein Mythos in Antike und Moderne. Eine Dresdner Tagung*, Stuttgart, Steiner, 2009.

ovidien aux éléments principaux, d'une manière plus ou moins appuyée. Phaéon, au début du livre II des *Métamorphoses*, est le sujet d'une longue narration, à la mesure de l'ampleur de la catastrophe universelle qu'il provoque en échouant à maîtriser les rênes du char du Soleil, malgré les avertissements paternels. La conflagration qui s'ensuit entre l'épisode dans le processus cosmogonique, désormais anéanti et à reconduire, selon des modalités qui rappellent l'*ekpyrôsis* stoïcienne. Ce n'est plus le feu qui domine le destin d'Actéon, mais l'eau : l'onde pure et fraîche, originelle, pourrait-on dire, dont il s'approche devient bien vite pour lui l'instrument d'une mort cruelle, activé par la déesse Diane en colère. Quant à Icare, c'est en s'élevant trop haut dans les airs – troisième élément primordial ici illustré – qu'il périt, victime de sa témérité dans l'exploration des hautes sphères. Si Phaéon et Icare sont coupables d'audace, commettant un acte de transgression volontaire puisqu'ils agissent en dépit des recommandations paternelles, Actéon, comme nous le précise Ovide à plusieurs reprises, n'est victime que d'un « *error* », une errance malencontreuse, qui le conduit à se trouver dans une situation interdite.

À travers les âges pourtant, ces trois héros illustrent, sous des nuances diverses, l'*hybris*, l'orgueil châtié, la démesure. Or – et ce renversement n'est pas anodin – tous trois deviennent à un certain moment les protagonistes d'une initiation à la vertu, parfois même ils incarnent des figures en quête de connaissance. Nous nous intéresserons précisément ici à l'évolution des représentations de ces mythes dans la tradition latine, où se manifeste l'imprégnation des commentaires adjoints aux *Métamorphoses* d'Ovide au gré de leur transmission par les clercs médiévaux et au sein des cercles lettrés des humanistes. Nous rappellerons pour commencer la *lectio vulgaris* qui se répand, depuis l'époque tardo-antique jusqu'à la Renaissance, puis nous examinerons quel « plus haut sens » leur est conféré, avant d'évoquer quelques réécritures latines novatrices, dont une éminemment fidèle à l'esprit d'Ovide.

La *lectio vulgaris*, de l'époque tardo-antique à la Renaissance : moralisation

Dès la fin de l'Antiquité, les penseurs chrétiens, parfois distincts des mythographes, s'emparent de la mythologie antique. Ovide reste leur source principale mais ils n'hésitent pas non plus à regarder du côté des mythographes, glanant ici et là des éléments de la fable qui pourraient étayer leur exégèse. Néanmoins, les héros des *Métamorphoses* continuent de les fasciner et suscitent d'innombrables gloses qui justifient leur importance, aux yeux des commentateurs tardo-antiques, friands d'exégèses construites à partir de traditions diverses. Si Phaéon, Icare et Actéon ne sont pas toujours soumis au même prisme interprétatif, ces trois personnages demeurent toutefois associés par le caractère funeste de leur

destin dénoncé comme le résultat d'un excès. Deux voies de lecture allégorique sont suivies : celle de l'allégorie physique – explication de la nature – et celle de l'allégorie morale, étendue parfois en lecture chrétienne du mythe.

Fulgence constitue l'un des médiateurs importants des mythes ovidiens auquel se réfèrent les exégètes médiévaux et humanistes, au moins jusqu'à Boccace. Le récit qu'il donne de la fable de Phaéton dans ses *Mythologiae* demeure une voie qui sera couramment empruntée par la suite. Il y voit la représentation d'un phénomène naturel, néanmoins catastrophique (I, 16) :

Hic [Apollo] etiam cum Climene nimfa coiens Fetonta dicitur genuisse, qui paternos currus adfectans sibi atque mundo concremationis detrimenta confluit. Semper ergo sol cum aqua coiens aliquos fructus gignat necesse est, qui eo, quod terris exilientes appareant, fanontes dicuntur; fanon enim Grece apparens dicitur. Qui quidem fructus ad maturitatem sui solis ardorem quaerant necesse est, quo accepto omnia feruoris incendio consumantur.

« On dit aussi qu'en s'unissant à la nymphe Clyméné, Apollon engendra Phaéton ; ce dernier, aspirant à conduire le char de son père, causa un incendie désastreux pour le monde et pour lui. Donc chaque fois que le soleil s'unit à l'eau, il engendre nécessairement des fruits qui, parce qu'ils apparaissent en jaillissant de la terre, sont appelés *fanontes* ; en effet, *fanon* en grec, signifie qui apparaît. Ces fruits, pour parvenir à leur maturité, recherchent nécessairement la chaleur du soleil ; mais une fois qu'ils l'ont reçue, ils se consomment tous sous l'embrasement causé par son ardeur. »²

Quant au destin d'Actéon, il l'interprète aussitôt dans une perspective morale (*Myth.* III, 3), introduisant à son propos le défaut de curiosité, « sœur des dangers », qu'illustrerait cette fable du moins dans sa première partie :

Curiositas semper periculorum germana detrimenta suis amatoribus nouit parturire quam gaudia. Acteon denique uenator Dianam lauantes uidisse dicitur; qui in ceruum conuersus a canibus suis non agnitus eorumque morsibus deuoratus est.

« La curiosité, toujours sœur des dangers, peut enfanter pour ceux qui en sont atteints plus de dommages que de joies. Ainsi le chasseur Actéon surprit, dit-on Diane au bain, c'est pourquoi il fut métamorphosé en cerf et dévoré par ses chiens qui ne le reconnurent plus. »

² Fulgence, *Mythologies*, traduit, présenté et annoté par E. WOLFF et P. DAIN, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

Puis, sans plus de commentaire sur cette vision transgressive, Fulgence analyse la mort du héros, qu'il attribue à un manque de rationalité et de tempérance : « par affection pour ses chiens, il perdit presque tous ses biens en les nourrissant inutilement, c'est pour cela qu'on dit qu'il fut dévoré par ses chiens ».

Les commentateurs médiévaux s'emparent de ces pistes allégoriques et centrent leur propos sur la dimension morale ou théologique, dans laquelle on décèle également une complexification de la stratification symbolique. Ils reprennent des vers d'Ovide, entiers ou seulement par lemmes et livrent, chaque fois que cela leur semble nécessaire, une ou plusieurs interprétations. Le poème disparaît là sous les gloses, mais est néanmoins décortiqué, si l'on reprend la métaphore de l'écorce chère aux exégètes, pour qu'apparaisse le message éthique qu'il pourrait receler. Les trois héros transgressifs bénéficient toutefois d'interprétations variées, entées plus ou moins précisément sur les éléments du récit campé par Ovide, qui sont justifiées par des citations empruntées à la Bible, dûment intercalées dans la glose. L'audace de leurs actes renvoie certes à l'orgueil, mais ce vice est généralement dénoncé sans que les commentateurs tiennent compte de la contextualisation offerte par le mythe. C'est ici le commentaire de Pierre Bersuire (mort en 1362), intitulé *Reductorium morale, liber XV. Ovidius Moralizatus*³, qui offre la source latine la plus complète, reprise dans les décennies suivantes.

Une *lectio uulgaris* selon laquelle Actéon serait un seigneur ruiné par sa passion immodérée pour la chasse, est prépondérante⁴. Elle est véhiculée par les gloses ou commentaires moraux des *Métamorphoses* tout au long du Moyen Âge.

Ainsi, la mésaventure du « noble chasseur » qui a vu « par hasard » (*casu*) Diane se baigner nue est commentée par Bersuire sous un double sens, moral puis chrétien. Le sens moral apparaît le premier⁵ :

Ceruus qui est animal syluestre cornutum & elatum significat nobiles et superbos : qui vbique discurrunt. Dea igitur venationis. Id est auaritia acteon in ceruum mutauit : quia saepe contingit : quod acteon id est usurarius vel aduocatus : per auaritiam diues

³ Repris par TH. WALLEYS sous le titre *Metamorphosis Ovidiana Moraliter a Magistro Thoma Walleyis Anglico de professione praedicatorum sub sanctissimo patre Dominico explanata, Venundatur in aedibus Ascensianis & sub pelicano in vico sancti Iacobi Parisiis*, publié par l'Institut de latin de la Rijksuniversiteit, Utrecht, 1960-1962.

⁴ H. CASANOVA-ROBIN, *Diane et Actéon, éclats et reflets d'un mythe d'Ovide à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; EAD., « Le mythe de Diane et Actéon dans les *Fureurs Héroïques* de Giordano Bruno : du commentaire d'un poème ovidien à l'élaboration d'un paradigme philosophique et esthétique », in L. BOULÈGUE, *Commenter et philosopher à la Renaissance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 239-259.

⁵ Fol. XXXII, p. 65-66 éd. cit. pour le commentaire à la fable d'Actéon.

factus : ceruus. (...) Tales autem finaliter a canibus comeduntur (...) : idest tyrannis & principibus deuorari : vel in se : vel in suis haeredibus paupertate & inopia lacerari.

« Le cerf cornu désigne les seigneurs orgueilleux, ceux qui courent en tous sens. Donc la déesse de la chasse⁶. C'est la cupidité qui a transformé Actéon en cerf, ce qui arrive souvent. Actéon est un usurier ou un avocat : par cupidité il est devenu riche, un cerf. (...) À la fin, ces seigneurs sont dévorés par leurs chiens (...), c'est-à-dire dévorés par les tyrans et par les princes, soit ils se ruinent eux-mêmes, décomposés dans la pauvreté et la disette, soit par leurs héritiers. »

L'interprétation chrétienne occupe également une large place : Actéon représente le Fils de Dieu ; Diane, la Vierge Marie ; les chiens, le peuple juif. Actéon rencontrant Diane au bain figure le Christ incarné en homme :

Iste Acteon significat dei filium : qui vna cum comitibus suis id est patriarchis & prophetis canes plurimos id est iudaeorum populum gubernauit qui propter rabiem crudelitatis dici canes a principio potuerunt. (...) Ista dea quae erat virgo significat virginem gloriosam : quae tenebrarum id est peccatorum & siluarum id est istius mundi propter suam misericordiam dicitur gubernatrix. [...] Dico igitur quod iste acteon ducens & regens canes id est populum iudaeorum a casu id est occulta prouidentia patris venit ad sylvam huius mundi : vbi in fonte misericordiae diana id est beata virgo continue se lauabat.

« Cet Actéon désigne le fils de Dieu qui, avec ses compagnons, c'est-à-dire avec les patriarches et les prophètes, commande à de très nombreux chiens, c'est-à-dire au peuple juif que l'on a pu appeler du nom de chiens à cause de la cruauté enragée dont ils ont fait preuve au début. (...) Cette déesse vierge désigne la Vierge glorieuse : celle que l'on dit, à cause de sa miséricorde, maîtresse des ténèbres, c'est-à-dire des péchés et des forêts, c'est-à-dire de ce monde-ci. [...] Je dis donc que cet Actéon menant avec autorité ses chiens, signifie le peuple juif venu "par hasard", c'est-à-dire par la providence cachée du Père, dans la forêt de ce monde : là où, dans la source de la miséricorde, Diane, la Vierge bienheureuse, se baignait toujours. »

La vision de Diane nue renvoie à la Vierge pure de tout péché. La métamorphose d'Actéon devient l'incarnation du Verbe. Les chiens qui dévorent Actéon-cerf sont les Juifs qui ne reconnaissent pas le Christ et le tuent.

À la fin, Bersuire revient à une interprétation morale :

Vel potest dici de diuitibus qui magnam habent canum & hominum comitiuam quas dea syluae id est fortuna quae sylvam huius mundi gubernat : quandoque mutat in ceruos id est in pauperes & mendicos : & tunc ipsi comites & canes id est proprii amici et famuli qui eos primo sequebantur : ipsos cognoscere dedignantur : immo quod peius est contra ipsos eriguntur & in ipsos quandoque verbis et verberibus debacchantur.

⁶ Sauf mention contraire, je traduis tous les textes cités.

« Ou l'on peut dire qu'il s'agit des riches qui possèdent une grande troupe de chiens et d'hommes, que la déesse de la forêt est la Fortune qui gouverne la forêt de ce monde. La métamorphose en cerf renvoie aux pauvres et aux mendiants, et les compagnons et les chiens eux-mêmes sont les amis et les serviteurs des riches qui les suivaient tout d'abord. Puis ils ne prennent plus la peine de les connaître : bien plus, ils se dressent contre eux et les assaillent d'injures et de coups. »

De Phaéton, Bersuire propose une lecture orientée très précisément sur la critique des hommes d'Église non vertueux⁷. Au préalable il a fourni des clés de lecture allégoriques des lieux de l'univers :

Mare id est amaritudinem & contritionem ; terram id est humilitatem & deuotionem ; coelum id est vitae eminentiam & perfectionem. Flumina id est redundantiam lachrymarum & deuotionem.

« La mer : l'amertume et la contrition ; la terre : l'humilité et la dévotion ; le ciel, la vie sublime et parfaite, les fleuves, l'abondance de larmes et la dévotion. »

Bersuire analyse en ce sens les paroles de recommandation dispensées par Apollon à son fils avant de lui donner le char ; il livre une interprétation pour chacune des trois règles édictées, posant comme préalable que Phaéton figure un prélat. Dans ce cadre, les trois règles prononcées par Apollon expriment l'éthique à suivre pour conserver le sens du devoir et la dignité. L'exégète établit pour cela une équivalence précise entre la gestuelle du héros ou les objets qu'il a en mains et le sens moral : « ne pas être un homme vindicatif et blessant » (*vindicatiuus et pungitiuus*), soumettre les chevaux signifie qu'il ne doit pas faire preuve d'une austérité excessive ni punir inconsidérément (*immoderata austeritas & correctio inordinata summe repraehenditur in praelato*), la tenue ferme des rênes symbolise la nécessité d'observer une discipline réglée et la justice, visant à maîtriser toute lascivité (... *rigide teneat habenas, id est obseruantiam regularis disciplinae & quod cum loris iustitiae equorum id est subditorum lasciuiam compescat*). La troisième, « se tenir bien au milieu du ciel », revient à inciter à conserver le juste milieu propre à l'équité et à la justice, à ne pas céder à la haine ou au favoritisme. Enfin, ne pas monter trop haut dans le ciel proscrit l'orgueil sans pour autant renoncer à l'autorité.

Dans ce cadre interprétatif, Phaéton est un prélat « dépourvu de sagesse » (*imprudens praelatus*) « qui s'est immiscé par ambition là où il n'était pas appelé » (*qui per ambitionem se ingerit non vocatus*), comme le sont ceux qui sont « enflammés par le vice » (*omni vicio inflammati*) et qui « errent sans règle » (*sine lege vagantur*). La conclusion reprend ce fil et élargit l'explication à un sens politique, au gré d'une récapitulation des divers éléments de la fable ovidienne :

⁷ Fol. XXIII, p. 46-51 de l'édition citée.

Phaeton significat malos iudices et praelatos : quibus regimen currus id est status ecclesiae vel reipublicae committitur. Constat enim quod per malum regimen talium praelatorum & per suorum crudelitatem et iniustitiam totus mundus id est tota subiecta patria inflammatur et praegrauatur.

« Phaéton signifie les mauvais juges et les prélats : leur confier la conduite du char, c'est leur confier celle de l'Église ou celle de l'État. On constate en effet que, à cause du mauvais gouvernement de tels prélats et à cause de leur cruauté et de leur injustice, le monde entier, c'est-à-dire la patrie tout entière qui leur est soumise est enflammée et écrasée. »

Le châtement de Jupiter/Dieu trouve alors une justification :

In mare id est in amaritudinem infernalem praecipitat & consternit.

« Il les jette dans la mer, les anéantit ainsi dans la mer, c'est-à-dire dans l'amertume de l'enfer. »

Quant à Icare, sa fuite céleste du labyrinthe en compagnie de son père Dédale est justifiée comme un acte d'évasion d'une prison infernale, ou plus largement du lieu du péché⁸. D'emblée, les ailes sont dites *alae contemplationis*, « ailes de la contemplation », infléchissant l'exégèse vers une dimension chrétienne, également riche d'échos platoniciens. Comme pour Phaéton, les recommandations du père à son fils sont analysées comme la préconisation d'une voie moyenne, celle de la tempérance. La transgression d'Icare est alors explicitée selon la *lectio uulgaris*, relevant d'une morale quotidienne :

Dic exemplariter contra filios inobedientes & praesumptuosos qui patrem suum vel praelatum vel sapientes viros sequi nolunt vel eorum mandatis obedire immo seipsos fatue praeponunt et ardua opera ultra vires facere vel attemptare praesumunt que ad finem deducere non possunt.

« [Icare] Comprends sa valeur exemplaire à l'encontre des enfants désobéissants et présomptueux qui ne veulent suivre ni leur père ni le prélat, ni les hommes sages, ni obéir à leurs recommandations, mais qui se mettent en avant sottement et prétendent accomplir ou entreprendre des actions au-delà de leurs forces qu'ils ne peuvent mener jusqu'à leur aboutissement. »

Mais aussitôt est introduit un « plus haut sens » :

Qui igitur vult volare vel spiritualiter per opera virtuosa : vel temporaliter per potentiam saecularem medium tenere debet nec a mediocritate temperantiae deuiare patrem id est

⁸ Fol. LXIII, p. 127-129 de l'édition citée.

maiores sequi nec ab eorum exemplis regulis declinare : quia si nimis basse descendat per nimiam status depressionem vel per terrenorum affectionem pennae eius potentiae et nobilitatis temporalis aggrauabuntur et conterentur : penne eius spirituales id est virtutes & affectiones fluuiis et undis maris id est deliciis saeculi deprimentur. Si etiam plus iusto per praesumptionem vel superbiam se erigat et meliorem aliis se esse credat vel ultra sufficientiam personae altiorem statum quaerat pennae interiores : virtutes solent comburi & pennae exteriores id est nobilitas & potentia mundialis, paulatim dissolui et destrui. [...] Vnde Boethius in libro de duabus naturis in Christo. Omnis (inquit) virtus in medio rerum decore locata consistit. Si quid enim vel ultra vel citra quod oportuerit sistere fiat a virtute dissentit. Medietatem igitur virtus tenet : haec ille.

« Donc, il veut voler soit spirituellement par des actions vertueuses, soit d'un point de vue temporel (terrestre) par un pouvoir séculier modéré et il ne doit pas dévier d'une juste mesure tempérée : il doit suivre son père, c'est-à-dire les plus anciens, et ne pas fléchir loin de leurs exemples de régularité. S'il descend trop bas, les ailes de sa puissance et de sa noblesse temporelle seront alourdies et consumées par la dépression excessive de leur position ou par l'affection envers les choses terrestres ; ses ailes spirituelles, c'est-à-dire ses vertus et ses affections seront englouties dans les flux et dans les ondes de la mer, c'est-à-dire dans les délices du siècle. S'il se dresse au-delà de ce qui est juste, par présomption ou orgueil, et s'il se croit meilleur que les autres, ou s'il recherche un poste plus élevé qu'il ne convient à sa personne, ses ailes intérieures, c'est-à-dire ses vertus sont brûlées et ses ailes extérieures, c'est-à-dire sa noblesse et son pouvoir terrestre petit à petit sont anéanties et détruites. [...] C'est pourquoi Boèce écrit dans son livre sur les deux natures du Christ : "Toute vertu réside dans la beauté moyenne des choses. Si quelque chose se trouve soit au-delà soit en deçà de ce qui convient, cette chose s'éloigne de la vertu. Donc la vertu occupe le juste milieu.»

On reconnaît dans ce discours deux niveaux de moralisation intriqués :

- une morale quotidienne : les enfants doivent obéir aux parents, Icare étant présenté comme une figure de l'excès dans l'*Ovide moralisé* : « Et cil qui trop hautement vole, /c'est cil qui par orgueil s'afole » ;

- une morale spirituelle et philosophique où l'on retrouve des traces de la philosophie platonicienne et néo-platonicienne. La finalité demeure connue : s'imposer une règle de vie, ne pas tomber dans les excès et conserver une juste mesure. Mais plus intéressante est la construction de l'outillage herméneutique : la mise en place du processus métaphorique qui autorise l'allégorie⁹. Chaque élément du mythe est alors examiné comme recelant une image pédagogique : l'exégète retient ici les ailes, en distinguant ailes intérieures et ailes extérieures.

⁹ Voir la définition rhétorique donnée par Quintilien (IX, 2, 46) « l'allégorie est une métaphore continuée ou une suite de métaphores ».

Comment aboutit-il à assimiler ailes et vertus (ou vices) ? Il semble que la source soit à rechercher dans l'iconographie de l'antiquité païenne : les vertus, comme on le sait, sont souvent représentées ailées (*fortitudo*), de même que les dieux-messagers (Mercure ou Amour qui se déplacent chez les hommes), ou la Victoire. Mais plus encore, l'image provient peut-être du *Phèdre* (246c) de Platon. Dans la démonstration sur l'immortalité de l'âme, celle-ci est en effet dotée d'une figure ailée. Platon explique alors les fonctions de l'aile : rendre l'âme capable de se mouvoir jusqu'aux cieux pour y porter le « corps pesant » ; en cela, elle est liée au « beau, bien, divin » (246d-e), le symbolisme ainsi conçu requérant que le divin se trouve dans les zones sublimes. Platon ajoute la vertu morale associée à l'âme : ses ailes sont nourries par la vertu, détruites par le vice. Or, ce texte est bien connu de nos commentateurs par le néo-platonisme latin tardo-antique, notamment par Boèce (*Consolation de Philosophie*, IV, début : Philosophie offre des ailes à l'âme pour qu'elle s'élève au ciel) qui se trouve précisément cité ici, plus bas, à propos de la leçon de sagesse à tirer de la fable. Ainsi se justifie le symbolisme attaché aux ailes d'Icare.

On le voit, si la *lectio uulgaris* relevant dans le poème d'Ovide d'une morale commune reste prépondérante, on rencontre de façon récurrente l'interprétation théologique, façonnée sur le modèle de l'interprétation biblique, à laquelle s'ajoutera un sens philosophique.

La première interprétation est destinée à perdurer à la Renaissance : elle réapparaît en effet dans la plupart des éditions illustrées des *Métamorphoses* ou dans les livres d'emblèmes, inaugurés par Alciat au début du xvi^e siècle¹⁰, puis elle est reprise par Barthélémy Aneau, dans sa *Picta poesis*, sous une forme qui rencontre un immense succès¹¹ et suscite d'innombrables variantes. Les trois mythes des héros audacieux, lus dans cette perspective, connaîtront une grande fortune dans la littérature et dans les programmes iconographiques des xvi^e et xvii^e siècles.

¹⁰ A. Alciat, *Emblemata*, 1^{re} édition 1531 (*Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*, excussum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum die 28. Februarii, anno M. D. XXXI (1531).

¹¹ B. Aneau, *Picta Poesis*, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme, 1552. Voir aussi la moralisation exposée dans B. Aneau-C. Marot, *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide, traduitz en vers François, mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles et Moralles recueillies des bons autheurs Grecz et Latins, sur toutes les fables, et sentences. Illustrez de figures et images convenantes, avec une preparation de voie à la lecture et intelligence des Poëtes fabuleux. À Lyon, par Guillaume Roville, À L'Escu de Venise, 1556*, édition moderne par J.-C. Moisan, Paris, Honoré Champion, 1997. Choisisant ici de suivre la tradition latine, je ne m'arrête pas davantage sur ce commentaire.

La seconde piste d'interprétation, imprégnée d'échos tardo-antiques et notamment de traces néo-platoniciennes, révèle combien le mythe ovidien se prête aussi à des exégèses philosophiques, dont on trouve trace également au Moyen Âge. Cette voie interprétative s'avère complexe dans la mesure où elle peut remettre en cause le système de valeurs éthiques véhiculé par la précédente.

Interprétation philosophique

La lecture médiévale scientifique ou philosophique du mythe s'est développée assez tôt, notamment au sein d'ouvrages dédiés à l'étude de la nature, et elle irriguera à son tour certains commentaires et diverses réélaborations de la Renaissance.

Au XII^e siècle, Phaéton et Icare sont ainsi cités ensemble par Alexandre Neckam¹² dans son ouvrage *De naturis rerum*¹³ pour illustrer l'esprit de curiosité qui pousse à l'exploration du monde :

Phaeton, levitate puerili currus solis affectans in sui perniciem voti compos effectus est. Icarus, juvenilis caloris inconsulta temeritate aeris partibus nimis remotis a facie terrae ausus se committere, impetuosam indiscretae voluntatis audaciam infelicitate exitus gemebundi, at ha ! miser ! exsolvit.

« Phaéton, par légèreté enfantine, brigait le char du soleil ; pour sa propre perte, il obtint satisfaction de son vœu. Icare, jeune impétueux à la témérité insensée, osa s'introduire dans des zones célestes trop éloignées, loin de la surface de la terre. Il paya l'impétueuse audace de son désir curieux par le malheur d'une fin lamentable, hélas, le malheureux. »

Les exemples sont cités en contrepoint de celui de l'auteur qui implore l'aide divine pour exposer son projet d'explorer dans son œuvre le ciel et la nature. Le soleil devient alors la métaphore de la connaissance céleste diffusée par le philosophe, avec l'accord de Dieu, l'ouvrage produit visant à exalter la puissance du Créateur. On y retrouve l'audace, l'*impetus* qui caractérise l'impulsion de la passion (*cupido*), mais la mention du « désir curieux » (*indiscretae uoluntatis*) introduit un nouveau sens, ouvrant une réflexion sur l'accès à un savoir caché, ou du moins supérieur, de même nature que l'entreprise de l'auteur, savant encyclopédiste lui-même explorant le monde.

¹² Grande-Bretagne, 1157-1217.

¹³ Cité dans l'édition moderne : Alexander Neckam, *De naturis rerum libri duo, with the Poem of the same Author De laudibus divinae sapientiae*, edited by T. WRIGHT, London, 1863, reproduction photomécanique : Nendeln, Kraus Reprint, 1967.

Neckam revient à la figure de Phaéton dans un poème composé tardivement, intitulé *De laudibus divinae sapientiae*, sorte de paraphrase poétique tardive de l'œuvre précédente, divisée en dix livres intitulés *Distinctiones*¹⁴. Il évoque à plusieurs reprises le héros solaire, jusqu'à consacrer un ample passage au récit de la fable tout entière (*De laudibus diuinae sapientiae, Distinctio tertia*, v. 687-702) :

*Indigenae fluuium censent hoc nomine [Pado], Graecus
 Flumen ab Eridano nomen habere putat.
 Nam puer Eridanus, qui Phaeton dicitur, huius
 Fluminis extremum clausit in amne diem.
 Fulmine succensus puer est submersus in undis,
 Irato parent ignis et unda Ioui.
 Succendi metuit orbis succensor, et ingens
 Extingui tanto debuit amne calor.
 En mundo nocuit ardor non puerilis,
 Nam praeceps leuitas semper obesse solet.
 Quod male promisit, cur non reuocauit Apollo ?
 In male promissis est reuocanda fides.
 Dediscant paruī currus optare paternos,
 Ascensum sequitur saepe ruina grauis.
 Ascensor currus solaris corrui, amnem
 Haeredem fecit nominis esse sui.*

« Les habitants jugent que le fleuve tire son nom de Padus, mais un Grec
 Pense qu'il le tient de *Eridanus*.
 Car l'enfant Eridanus, que l'on appelle Phaéton, a terminé
 Ses jours dans le cours de ses eaux.
 Enflammé par la foudre, l'enfant fut noyé dans l'onde,
 L'eau et le feu obéissent à Jupiter en colère.
 Incendiaire du monde, il craignit d'être incendié et l'immense
 Chaleur dut être éteinte dans ce si grand cours d'eau.
 Voilà une ardeur destructrice pour le monde qui n'était pas celle d'un enfant,
 Car une aveugle légèreté est toujours nocive.
 Apollon avait promis, à tort, que n'est-il revenu sur sa promesse ?
 La foi donnée doit être reprise dans les promesses inconsidérées.
 Que les petits cessent de désirer le char de leur père,
 Une lourde ruine suit souvent l'ascension.
 Le char solaire en pleine ascension s'est effondré, il a fait du fleuve
 L'héritier de son nom. »

¹⁴ Voir l'introduction de T. WRIGHT à l'édition d'A. Neckam qui détaille le plan argumentatif de l'œuvre.

À l'étiologie nominale, Neckam joint ici une lecture morale de la fable. Il souligne cette fois le rôle paternel, se détachant des interprétations couramment répandues sur la culpabilité de l'enfant désobéissant pour incriminer le père, Apollon, amplifiant la dimension pathétique de la chute d'Icare.

Neckam consacre également à Actéon le chapitre 137 de son ample ouvrage *De naturis rerum*, situé entre le chapitre 136 dédié aux cerfs, où est mentionnée une herbe qui leur est toxique, et le chapitre 138, beaucoup plus bref, consacré au lynx. Dans un premier temps, le savant adopte l'interprétation morale la plus courante du mythe, connue notamment à cette époque par les allégories d'Arnould d'Orléans : celle du chasseur qui s'est adonné excessivement à sa passion jusqu'à sa ruine, abusé par ses propres serviteurs, à l'instar des « grands seigneurs exposés aux dents de leurs courtisans ». Puis le savant réfléchit sur la scène du bain de Diane :

Quid est autem quod Actaeon deprehendit nudam Dianam, nisi quia multi uenatoriam artem aduertunt uenatores efficere pauperes et egentes ? Quis est enim qui nesciat siluis praeesse Dianam ? Haec mutauit Actaeona in ceruum. Studium quidem uenationis multos in ferales mores et leues commutat. Designet itaque ceruus leuitatem et inconstantiam, eiusdem enim rei plures sunt significationes. Si igitur per Dianam accipis sapientiam, et hoc planum. Voluptatibus enim dedito et curiositatibus uidetur quod sapientia nuda sit et ornatu decenti careat.

Sed libet subtilius ista contueri. Diana enim quasi « dios neos », id est, per dies innouata, seu innouans, dicitur. Haec est sapientia. Ista dum corpus suum aquis lauat, nullum admittere uult qui se ingerat importune. Nymphae Dianae sunt hi qui sapientiae diligentem dant operam. Cum de misteriis et arcanis sapientiae disseritur, non est passim quilibet admittendus. « Eüice », inquit Salomon, « derisorem, et exhibit iurgium cum eo ». Iste est Actaeon qui importune secretis colloquiis prudentium se ingerit. Sed in ceruum mutandus est, ut scilicet fugam cogatur arripere.

« Mais que signifie qu'Actéon surprenne Diane nue, sinon que beaucoup de gens l'avertissent que l'art de la chasse rend les chasseurs pauvres et indigents ? En effet, qui ignore que Diane commande aux forêts ? C'est elle qui transforme Actéon en cerf. La passion de la chasse transforme beaucoup de gens en personnes aux mœurs bestiales et légères. C'est pourquoi, le cerf représenterait la légèreté et l'inconstance et les significations de cette chose sont nombreuses. Donc, si à travers Diane tu entends la sagesse, c'est évident. À celui qui se dédie aux plaisirs et à la curiosité, il apparaît que la sagesse est nue et manque de belles parures.

Mais il me plaît de considérer cette fable plus subtilement encore. En effet, Diane c'est presque "dios neos", cela signifie qu'on dit qu'elle est renouvelée chaque jour, ou bien qu'elle renouvelle les jours. Voilà la sagesse. Pendant qu'elle baigne son corps dans les ondes, elle ne veut admettre personne qui s'immiscerait inopportunément. Les nymphes de Diane sont les créatures qui contribuent diligemment à la sagesse.

Lorsqu'on débat des mystères et des arcanes de la sagesse, on ne peut pas du tout admettre le premier venu. "Chasse le bouffon, dit Salomon, et la dispute s'en ira avec lui." C'est cet Actéon qui importunément s'est introduit dans les conversations secrètes des sages. Mais il doit être transformé en cerf, afin qu'il soit contraint, bien sûr, de prendre la fuite. »

Il propose alors une explication allégorique philosophique, qu'il définit par l'adverbe comparatif *subtilius* ; il ajoute enfin une citation biblique, conformément à l'usage de l'exégèse quadruple, venue à l'appui de l'interprétation « plus haute ». La descente vers l'animalité d'Actéon (« ... transforme en mœurs bestiales ») correspond ici à une hiérarchisation platonicienne. Puis, l'évocation des « mystères et arcanes de la sagesse » suggère l'accès à un savoir réservé à un cercle d'initiés, sur le modèle des pythagoriciens, qu'avaient retenu les néo-platoniciens tardo-antiques (Proclus en particulier). Actéon perd alors toute dimension péjorative dans la mesure où il incarne le désir d'accès à la sagesse ; sa faute réside seulement dans l'observance du rituel. L'audace du chasseur n'est plus ici liée à la vision interdite de la nudité de la déesse : elle devient l'indice d'une quête philosophique dont se souviendra Giordano Bruno, dans les *Fureurs héroïques*¹⁵.

C'est un trait que l'on voit évoluer dans les siècles suivants, où le mythe d'Icare devient symbolique de l'audace du savoir. Il se trouve d'abord associé, chez Alciat, à la curiosité intellectuelle, en un avertissement adressé aux astrologues présomptueux (emblème CIII, *In astrologos*, « Contre les astrologues »¹⁶) :

*Icare per superos qui raptus et aera, donec
In mare praecipitem cera liquata daret,
Nunc te cera eadem, feruensque, exuscitat ignis,
Exemplo ut doceas dogmata certa tuo.
Astrologus caueat quicquam predicere praeceps
Nam cadet impostor, dum super astra uolat.*

« Icare, soulevé dans les hauteurs de l'air
jusqu'à ce que fondant la cire en mer t'abîme,
la cire avec le feu ce jour te ressuscite
pour tirer de l'exemple une forte leçon :
se garde un astrologue en tous cas de prédire
imposteur il cherra, au ciel voulant voler. »

¹⁵ CASANOVA-ROBIN, « Le mythe de Diane et Actéon », p. 245-259 en particulier. Sur le thème de la connaissance interdite, voir C. GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989 [*Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986], en particulier le chapitre « Le haut et le bas », p. 97-112.

¹⁶ A. Alciat, *Emblemata / Les Emblèmes*, traduction de P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

L'emblème est situé juste après celui consacré à Prométhée (CII), doté de la devise : *Quae supra nos, nihil ad nos* (« Au-dessus de nous, rien pour nous »), et juste avant celui de l'oiseleur en danger de mort (CIV) qui est accompagné de la devise : *Qui alta contemplantur cadere* (« qui contemple le ciel risque de tomber »).

Puis la figure d'Icarè est infléchie du côté d'une audace louable, comme l'a signalé Michèle Dancourt¹⁷, répertoriant diverses œuvres du XVII^e siècle qui s'inscrivent dans ce sillage : l'Icare d'Anselme de Boot (1686) *Nil linquere inausum* (« ne renoncer à rien sans avoir osé ») et le *Sapere aude* (« ose savoir »), emprunté à Horace¹⁸, qui devient la devise personnelle d'un Gassendi.

Les réélaborations poétiques latines : Icare et Phaéton

Les Humanistes du Quattrocento italien ont intégré ces figures mythologiques à leurs compositions poétiques latines, s'inscrivant pour les uns dans le sillage de l'illustration allégorique et en particulier morale du mythe ovidien, pour les autres – plus rares – dans la continuité même d'Ovide et restituant au mythe la dimension propre que lui avait conférée le poète antique.

On trouve dans une satire de Francesco Filelfo une représentation d'Icare qui répond à la première catégorie évoquée. La pièce est construite sur le modèle médiéval d'une *disputatio* ou d'un *agôn* rhétorique entre un prodigue et un avare. Icare est l'image du prodigue, mais d'un prodigue sans talent, qui n'a su se prémunir d'aucune manière. La figure confine ici à la caricature, empreinte de grotesque (*Sat.* 2, 8, 69-76¹⁹) :

*Pinguis es et nimio forsan rubicundus Iacho ;
Hinc semper stertis longoque sopore solutus
Somnia vanus alis, montes transcendis et iisdem
Obrueris, nullisque volans super aera pennis
Icarus in medium praeceps delaberis aequor.
Sic omnis effundis opes, ut nulla supersint
Filiolis alimenta tuis, spes ultima uitae. »*

« Tu es gras et rougeaud sans doute par excès de vin ;
et donc toujours tu ronfles, étalé endormi profondément,
tu nourris en vain des songes où tu traverses des monts qui te détruisent,

¹⁷ DANCOURT, *Dédale et Icare*, p. 42.

¹⁸ HORACE, *Ép.*, I, 2, 40.

¹⁹ F. FILELFO, *Satyræ*, I, édition critique a cura di S. FIASCHI, Roma, Edizioni di storia e di letteratura, 2005.

Icare volant à travers les airs mais sans aucune plume,
 Tu tombes tête la première au milieu de la mer.
 Ainsi répands-tu tous tes biens, pour qu'il ne reste rien
 À manger pour tes enfants, dernier espoir de ta vie. »

Quelques décennies plus tard, Benedetto Varchi (Firenze, 1503-1565), synthétise en une épigramme construite autour du personnage d'Icare, la figure d'un créateur infortuné, situé à la croisée des éléments de l'univers et dont la fin ultime, dans les ondes marines, répond à une forme d'éternité de son art (Épigramme 82 : *De Icaro*) :

*Credibile est quondam nymphis dixisse marinis
 Icarus exsolui cum male sensit opus ;
 Quandoquidem tellus misero coelumque negatur,
 Vos saltem in uestris me tumulate uadis.
 Hoc mihi contingat, non me cecidisse dolebit,
 Pro tumulo siquidem uestrum erit omne mare.*²⁰

On peut croire que jadis, Icare s'adressa aux nymphes marines
 Lorsqu'il eut compris que l'ouvrage avait fondu ;
 « Puisque la terre et le ciel me sont refusés pour mon malheur,
 Vous, du moins, ensevelissez-moi dans vos ondes.
 Que m'échoie, pour tombeau, votre mer,
 Et je ne pleurerai pas ma chute. »

Ailleurs, chez Paolo Giovio Junior, Icare apparaît comme la figure d'un artiste trop audacieux, qui a néanmoins fait œuvre de mémoire en donnant son nom à la mer, les mythes de la fable ovidienne sont ici révisés pour dessiner le portrait en contrepoint d'un humble poète :

Benedicto Varchio uiro praeclaro

Sed quid ego ignoto positurus nomina Ponto 15
Icarus et ceræ nimium confisus et alis ?
Quid faciam tantis ausus concurrere in actis ?
Iamque graui infirmæ subsidunt pondere uires.
Tu modo quem melior iam pridem inspirat Apollo,
Cuique altam natura dedit mentemque animumque 20
*Hanc precem exiguam quamuis ne sperne Camænae.*²¹

²⁰ *Liber Carminum Benedicti Varchii*, a cura di A. GRECO, Roma, 1969, je corrige le texte : *exsolui* au lieu de *excoluit* au v. 2.

²¹ *Ibid.* Là encore, j'introduis une correction au texte de Greco : je corrige *precum* en *precem*.

À Benedetto Varchi, homme très illustre

« Mais pourquoi, moi, nouvel Icare, je donnerai son nom
 Au Pont inconnu et je ferai une confiance excessive à la cire et aux ailes ?
 À quoi bon oser concourir dans de si grandes actions ?
 Déjà mes pauvres forces s'éteignent à cause de leur poids lourd.
 Toi, au moins, qu'Apollon inspire depuis longtemps plus favorablement,
 Et à qui la nature a donné un esprit et un cœur supérieurs,
 Ne méprise pas la prière de ma Camène, si modeste qu'elle soit. »

Ce fil, largement repris par les poètes de la Pléiade, comme l'a montré Pascale Chiron²², court jusqu'à Baudelaire, qui dira d'Icare qu'il s'est « brûlé pour l'amour du beau » (« Plaintes d'un Icare », *Les Fleurs du Mal*).

Quant à Phaéton, c'est un poème du xv^e siècle, plus remarquable encore, qui lui confère une nouvelle vitalité sémantique. On le rencontre inscrit dans un recueil élégiaque tout entier centré sur l'Éridan, dans lequel l'auteur, tout en célébrant ses amours en terre padane pour une Ferraraise qu'il nomme Stella, révisé et prolonge la voie poétique ovidienne. Giovanni Pontano, humaniste fameux par ses œuvres en vers et en prose sur des sujets multiples, homme d'État et promoteur du renouveau culturel du royaume de Naples²³, renoue en effet de près avec la conception du mythe telle que l'avait illustrée Ovide et telle que Boccace l'a exaltée. Comme l'a montré encore récemment Pierre Maréchaux²⁴, dans la *Généalogie des dieux païens*, le Certaldais avait érigé la parole fabuleuse des poètes en acte de fondation d'une vérité et non en la simple transmission d'une vérité première. « La pensée mythique est originelle » : de fait, la notion de voile de la fable est écartée ; le mythe exprime de lui-même, par son caractère *mirabile* (« merveilleux »), une vérité première ; nul besoin d'imputer au poète le rôle d'un poseur de voile, ajouté *a posteriori* ; « Boccace réhabilite, écrit Maréchaux, un littéralisme allégorique ». Pontano illustre parfaitement ce processus. Son Phaéton concentre, comme celui d'Ovide, un faisceau sémantique dense, produit par le jaillissement talentueux d'une parole poétique d'exception. L'humaniste reprend le récit ovidien au

²² P. CHIRON, « Dédale et Icare à l'aube des Temps modernes », dans J.-P. AYGON, C. BONNET, C. NOACCO (dir.), *La mythologie de l'Antiquité à la Modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 235-248.

²³ SUR Giovanni Pontano (1429-1503), voir l'introduction à *L'Éridan / Eridanus*, édition, traduction et commentaire par H. CASANOVA-ROBIN, Paris, Les Belles Lettres, Les Classiques de l'Humanisme, 2018. Le texte est cité ici dans cette édition.

²⁴ P. MARÉCHAUX, « *Inuentio allegorica* : réflexions sur un paradoxe mythographique », dans D. AUGER et C. DELATTRE (dir.), *Mythe et fiction*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 451-461.

moment de la chute du héros dans le fleuve pour offrir une nouvelle existence au fils du Soleil. Fin connaisseur, sans doute, des interprétations allégoriques attachées à l'histoire du fils d'Apollon et de Clyméné, amplement diffusées depuis l'Antiquité, Pontano n'en suit aucune en particulier mais il en combine plusieurs volets qu'il se plaît à tisser pour illustrer une méditation nouvelle où la dimension éthique ne se départit pas de celle relative à la physique, comme chez Ovide :

- il considère rassemblés dans le récit les quatre éléments primordiaux : feu et eau, générateurs, mais aussi air et terre, qui requièrent d'être régis par un principe de régulation, fourni ici par Vénus ou par l'Éridan ;
- le feu apparaît à la fois comme un métonyme de l'embrasement universel, une métaphore de la passion, mais aussi le principe créateur de toute chose ;
- l'eau, symbole de fécondité et d'apaisement, ouvre sur le sémantisme de la consolation ;
- la déclinaison en formes variées de l'ensemble offre une méditation sur la douleur et sur la réparation de la perte.

La pièce II, 18 de l'*Eridanus* est organisée comme une consolation. Ovide avait laissé son héros au moment de sa chute dans l'Éridan, pour consacrer la suite de sa narration au chagrin des Héliades. Pontano reprend le déroulement des événements lorsque Phaéton, brûlé, s'abîme dans les eaux du fleuve, mais il réoriente son propos vers la réparation de ses blessures physiques et morales. L'audace de Phaéton devient un *labor* dans le cheminement du jeune homme vers la sagesse, une expérience (v. 11, puis 18) dont il doit tirer profit, dans une perspective stoïcisante.

À la figure paternelle d'Apollon, Pontano substitue celle de l'Éridan qui apporte son réconfort au blessé et lui permet de connaître une nouvelle existence. L'innovation apportée commence, à proprement parler au v. 32, avec la création d'un épisode mythique inédit qui prend la suite du récit ovidien, grâce auquel l'humaniste introduit le thème de la *Fortuna*, auquel Pontano consacre lui-même un traité²⁵. La *Fortuna*, allégorie du hasard, donne ou retire des faveurs que la *virtus* est capable de retenir. Par cette mise en scène de l'homme face aux aléas de la fortune, l'écriture fabuleuse allie donc portée philosophique et dimension politique, car on voit l'établissement de la *ciuitas* à travers le mariage de Phaéton, ainsi que le merveilleux d'un territoire aux confins des éléments (eau, air, feu, terre), livré à la délectation du lecteur.

L'Éridan, nommé ici *genitor*, endosse un rôle paternel, voire créateur : en quelque sorte, il offre une nouvelle vie à Phaéton. Le héros règne alors, dans la posture d'un sage éternel, délivrant à son tour un savoir (v. 41-42) :

²⁵ *De Fortuna*, consultable dans l'édition moderne : Giovanni Pontano, *La Fortuna*, a cura di F. TATEO, Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2012.

*Nunc alto positus solio, nunc pressus ad imum,
Fortunae instabiles edocet esse vices.*

« Tantôt installé sur un trône élevé, tantôt retenu dans les profondeurs,
Il enseigne les retournements instables de la fortune. »

En digne héritier d'Ovide, Pontano restitue au mythe sa profondeur première.

On le voit, la matière fabuleuse relatée par Ovide n'a cessé de susciter exégèses et réélaborations à travers les siècles. Les interprétations témoignent de la riche stratification sémantique de ses poèmes, les réécritures, en émulation avec le poète antique, tentent de déployer du mythe ovidien la pleine valeur d'objet merveilleux et dense. La qualité de ces productions confirme, s'il en est encore besoin, la dimension philosophique – non doctrinale – de l'œuvre d'Ovide qui n'était pas dissociable de celle de son talent poétique.

Plus encore, on retiendra l'importance de ce fil interprétatif dense et savant qui se développe dans la littérature en langue latine – trop souvent négligée – avant d'essaimer dans les œuvres vernaculaires du xvi^e siècle et au-delà.

Hélène Casanova-Robin

Sorbonne Université

Faculté des Lettres

E.A. 4081 Rome et ses renaissances

helene.casanova-robin@sorbonne-

universite.fr

Le commentaire latin des *Métamorphoses* d'Ovide : pratiques humanistes et évolutions entre les éditions de Regius-Micyllus (1543) et de Burmann-Heinsius (1727)

Dylan BOVET

Le but de cette contribution est de proposer un aperçu de l'évolution du commentaire latin des *Métamorphoses* d'Ovide¹. Elle se concentre sur l'étude des commentaires de Raphaël Regius, revus et augmentés par Jacobus Micyllus, au début de la période humaniste², et de Petrus Burmannus, sur la base du texte et des notes de Nicolaus Heinsius, près de deux siècles plus tard³. Un bouleversement technologique – l'imprimerie – est à l'origine de la publication de ces éditions dont les pratiques textuelles fondent celles de la philologie moderne.

La matière ovidienne est transmise, dès l'Antiquité, via une médiation toujours renouvelée entre le texte et son lecteur, qu'elle soit artistique ou intellectuelle. Elle s'impose d'un point de vue mythographique comme une œuvre de référence, avec pour seules difficultés sa longueur et la pluralité des fables qu'elle contient.

¹ Cette étude est issue d'un travail de Master de spécialisation en « Histoire du livre et édition critique des textes », présenté à l'Université de Lausanne le 2 juin 2017.

² OVIDIUS NASO, P. *Metamorphoseon Libri quindecim, cum Commentariis Raphaelis Regii. Adjectis etiam Annotationibus Iacobi Micylli nunc primum in lucem editis cum locupletissimo praeterea in haec omnia indice*, J. Herwagen, Bâle, 1543.

³ OVIDIUS NASO, P. *Opera omnia, IV. Voluminibus comprehensa; cum integris J. Micylli, H. Ciofani, et D. Heinsii notis, et N. Heinsii curis secundis, et aliorum in singulas partes, partim integris, partim excerptis, adnotationibus, cura et studio. P. Burmannus, qui et suas in omne opus notas adiecit*, R. & J. Wetstenius, G. Smith, Amsterdam, 1727.

Ces facteurs ont rapidement nécessité un premier commentaire, sous forme de résumés, pour contextualiser et éclairer les multiples références à une culture livresque. Ils sont également à la base du commentaire humaniste pensé intrinsèquement comme un interprète, un intermédiaire permettant le dialogue, actualisé au fil des éditions, entre auteur antique et lecteur contemporain. S'ajoutent divers intérêts pédagogiques et moraux indissociables de la formation humaniste⁴. Mais c'est surtout à l'érudition que le texte donne accès ainsi qu'à la rhétorique et à l'écriture en latin. Le commentaire fonde ainsi un savoir encyclopédique doublé d'une profonde connaissance de la langue latine, primordiale puisque le latin est alors la langue véhiculaire de la science.

L'imprimerie joue un rôle majeur puisqu'en multipliant les exemplaires, elle pousse à repenser le rapport aux versions du texte et à son authenticité. Elle devient aussi un *medium* de communication privilégié entre savants en leur fournissant la chance de coopérer⁵, de débattre, c'est-à-dire fondamentalement de discuter en latin. L'utilisation d'une langue commune consolidée par la fréquentation des textes est indissociable de la pratique du commentaire qui permet le dialogue entre les humanistes et l'Antiquité⁶. Enfin, le commentaire représente également une forme de plaisir littéraire⁷, un exercice d'appropriation du texte antique. À ce titre, il constitue une pratique culturelle et idéologique qui participe pleinement du retour à la matière classique – de sa renaissance –, une matière que le commentaire légitime et fait entrer dans le canon⁸.

Pour comprendre les implications de ce fait culturel, je propose de suivre un parcours qui part de l'édition de Regius, reprise par Miccyllus et publiée à Bâle

⁴ J. CEARD, « Les transformations du genre du commentaire », in J. LAFOND, A. STEGMANN (éds), *L'Automne de la Renaissance 1580-1630, XXII^e colloque international d'études humanistes*, Tours, 2-13 Juillet 1979, Paris, 1981, p. 101-117, p. 106.

⁵ E.J. KENNEY, *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley - Los Angeles - Londres, 1974, p. 20.

⁶ J. CEARD, « Theory and Practices of Commentary in the Renaissance » in J. RICE HENDERSON (éd.), *The Unfolding of Words / Commentary in the Age of Erasmus*, Toronto - Buffalo - Londres, 2012, p. 3-23, p. 13 : « this is more or less the relation that the sixteenth-century commentator establishes with the text on which he comments. The author [...] is for him an interlocutor with whom he opens a dialogue ».

⁷ CEARD, « Transformations », p. 105.

⁸ À ce propos, voir les travaux de Nathalie Dauvois sur Horace, en particulier N. DAUVOIS, « *Commentarij, explanationes, annotationes*. De quelques formes de notes marginales ou infrapaginales au début de l'imprimerie », in J.-C. ARNOULD, C. POULOUIN (dir.), *Notes. Études sur l'annotation en littérature*, Mont-Saint-Aignan, 2008, p. 145-158, p. 157 : « la note, quelle que soit sa forme, jou[e] un rôle essentiel à l'aube de l'imprimerie dans la réflexion sur le statut de l'œuvre littéraire ».

en 1543. Tout particulièrement adaptée aux besoins de son époque, elle connaît un important succès et est reprise par nombre d'éditeurs ultérieurs. Elle illustre l'idéologie humaniste en matière de texte et de commentaire, en soulignant notamment l'intérêt développé pour l'érudition et la langue. De cette dernière découle progressivement un intérêt pour le texte en tant qu'objet à part entière⁹. L'édition de Burmann publiée en 1727 sur la base de celle d'Heinsius éclaire ces nouvelles directions et annonce les pratiques modernes. L'étude de ces éditions, dans une perspective évolutive, entre théorie et pratique, questionne à son tour l'héritage et les limites de la philologie actuelle, à l'heure de bouleversements technologiques qui poussent à nouveau à repenser le rapport au texte, à ses versions et à son support.

L'édition de Regius-Micyllus (1543)

Raphaël Regius publie le premier commentaire humaniste accompagnant le texte ovidien. Il doit faire face dans un premier temps à l'établissement du texte qui confronte les éditeurs à la tradition complexe d'un texte transmis de façon manuscrite de l'Antiquité au Moyen Âge. Malgré une volonté légitime de corrections, les premières tentatives se révèlent néanmoins « unsystematic and, since they could not, or at all events did not, control their sources, essentially anti-philological¹⁰ ». Le facteur économique, à l'heure où l'essor de l'imprimerie rend possible la diffusion à grande échelle en est en partie responsable, de même qu'une vision culturelle du texte qui se base sur la lecture qui fait autorité, la *lectio recepta*, garante du succès d'une entreprise éditoriale. C'est ainsi qu'on a accordé parfois beaucoup d'importance à certaines versions du texte ainsi qu'à certaines familles de manuscrits¹¹, largement reprises sans remise en question dans les éditions ultérieures¹².

Au niveau théorique du moins, il existe pourtant une volonté de correction et de retour au texte original appuyé idéalement sur la *recensio* des manuscrits.

⁹ C. JACOB, « Du livre au texte. Pour une histoire comparée des philologies », *Diogène* 186, 1999, p. 3-27, p. 6.

¹⁰ KENNEY, *Aspects*, p. 3. Les pratiques des éditeurs sont en grande partie étrangères à la compréhension du procédé de copie et des états antérieurs du texte, voir p. 45-46.

¹¹ La famille X est fortement représentée chez tous les éditeurs à l'exception de Johannes Andreas qui s'appuie sur le Marcianus 225 ; voir G. STEINER, « Source-Editions of Ovid's *Metamorphoses* (1471-1500) », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 82, 1951, p. 219-231, p. 231.

¹² KENNEY, *Aspects*, p. 13 ; G. STEINER, « The Textual Tradition of the Ovidian Incunabula », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 83, 1952, p. 312-318, *passim*.

En est témoin la récurrence de termes comme *emendare*, *corrigere*, *emaculare* dans les préfaces¹³. L'idée centrale des éditions de cette période se concentre sur une métaphore précise : « polishing [...] scouring, [...] clearing away the rust and dirt engendered by centuries of slothful neglect, [and] restore the author to his pristine splendour¹⁴ ». Dans la pratique cependant, l'influence de la *lectio recepta* n'autorise que quelques corrections, proposées principalement sur la base des connaissances solides en latin et en grec¹⁵. La pratique est donc paradoxale puisqu'il s'agit à la fois d'améliorer le texte publié par les prédécesseurs pour justifier une nouvelle édition, tout en se basant sur un texte reçu, qu'on ne modifie pas en raison de son autorité. Cet état de fait est par ailleurs entretenu par des rivalités économiques et scientifiques.

Regius ne fait pas exception à ces pratiques d'établissement de texte. Il retient largement les leçons de Johannes Calphurnius et Bonus Accursius¹⁶ et les conflits qui entourent le vol et la publication clandestine de son commentaire¹⁷ s'inscrivent dans le climat de l'époque. Mais l'originalité de son entreprise consiste précisément en sa démarche de commentateur. C'est même la raison du succès considérable de cette édition publiée en 1493 à Venise. Rapidement, plus de onze impressions circulent avant la fin du siècle, alors que les éditions des autres humanistes n'en connaissent presque plus au-delà de 1500¹⁸. La seconde édition du texte de Regius publiée à Venise en 1513 vient couronner le succès des réimpressions. Elle contient des corrections, l'adjonction de commentaires historiques et d'indications factuelles de la part de commentateurs italiens contemporains, ainsi que diverses notes de conférences, d'explications scolaires et de cours donnés par Regius, un matériel déjà mis en circulation dans les réimpressions¹⁹ et qui vise à améliorer, discuter et soutenir de nouvelles leçons²⁰.

¹³ KENNEY, *Aspects*, p. 23-25. L'*emendatio* donne lieu à des pratiques distinctes : *additio*, *ablatio*, *transpositio*, *extensio*, *contractio*, *distinctio*, *copulatio*, *mutatio*, cf. p. 35.

¹⁴ KENNEY, *Aspects*, p. 21.

¹⁵ A. MOSS, *Latin Commentaries on Ovid from the Renaissance*, Tennessee, 1998, p. 32.

¹⁶ STEINER, « Source-Editions », p. 227, p. 229.

¹⁷ Bartholomeus Merula a voulu se l'approprier par une première impression illégale en 1492, créant polémique. L'affaire se règle par une poursuite en justice et la publication officielle par Regius en 1493 d'un commentaire par endroits deux fois plus long. G. STEINER, « Source-Editions », p. 229-230.

¹⁸ STEINER, « Source-Editions », p. 231. Moss, *Latin Commentaries*, p. 32, estime alors 50 000 copies.

¹⁹ MOSS, *Latin Commentaries*, p. 32, p. 58.

²⁰ Pour la genèse des émendations ponctuelles dans les rééditions du premier livre notamment, voir E. FUMAGALLI, « Osservazioni sul primo libro del commento di Raffaele Regio alle *Metamorfosi* », in H. MAREK, A. NEUSCHÄFER, S. TICHY (éds), *Metamorphosen -*

À travers ces ajouts, la recherche de la *copia*, de l'abondance dans les mots et les explications caractérise le commentaire latin dans la première partie de la période. Pour expliciter le contenu narratif, un commentaire sous forme d'*argumenta* est intégré à la nouvelle édition du commentaire de Regius²¹, officialisant ce qui était la pratique des réimpressions dès 1510.

En effet, la riche mythologie d'une œuvre aussi foisonnante que les *Métamorphoses* implique le résumé comme forme première de commentaire. Les humanistes reprennent donc à leur compte les *argumenta* qui s'inscrivent dans une longue tradition d'épitomés historiques et mythologiques et remontent à l'Antiquité, constituant ainsi un élément important de la tradition du texte ovidien²². Ils accompagnent plus de 230 fables et en reprennent les points principaux dans un vocabulaire simple et sous un titre évocateur. Dans les manuscrits, leur auteur porte le nom de Lactantius Placidus, sous lequel le désignent les commentateurs humanistes, même si cette attribution est probablement fautive²³. Ces *narrationes* semblent remonter au VI^e siècle, mais intègrent des éléments plus anciens, qu'on peut dater entre 150 et 250 ap. J.-C.²⁴ Dans la plupart des cas, ces résumés suivent de près le texte ovidien, y ajoutant rarement quelques éléments extérieurs puisés chez Hygin ou Pseudo-Apollodore. Dans un matériel mythographique latin très peu présent²⁵, les résumés de Lactantius Placidus s'imposent donc comme un document non seulement essentiel mais de qualité, ce qui explique sa pérennité dans les éditions humanistes et participe pleinement de leur succès.

Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart: Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag, Wiesbaden, 2002, p. 81-93.

²¹ Malgré la réticence de l'éditeur ; voir Moss, *Latin Commentaries*, p. 58.

²² R. TARRANT, « The *Narrationes* of 'Lactantius' and the Transmission of Ovid's *Metamorphoses* » in O. PECERE, M. D. REEVE (éds), *Formative Stages of Classical Traditions : Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoleto, 1995, p. 83-116, p. 84 : « several manuscripts and fragments of the *Metamorphoses* contain in varying forms and to a varying extent a set of titles (*tituli*) and prose summaries (*narrationes* or *argumenta*) for each of the epic's major transformations, numbered and arranged by book ».

²³ Voir A. CAMERON, *Greek Mythography in the Roman World*, New York, 2004, p. 4, p. 313-316.

²⁴ CAMERON, *Greek Mythography*, p. 5 et p. 311, TARRANT, « *Narrationes* », p. 95-96 propose quant à lui le V^e s. Pour une argumentation complète, voir CAMERON, *Greek Mythography*, *passim*.

²⁵ CAMERON, *Greek Mythography*, p. 311 : « an entirely typical mythographic work of the high empire, unusual only in being written in Latin ».

Je reviens au commentaire de Regius. Pensé en vue du développement pratique de l'élève humaniste²⁶, le texte doit avant tout servir à l'éducation morale²⁷, d'où le titre *moralizati* qui apparaît à partir de 1510. Ce titre n'est pas sans rappeler, en langue française, *L'Ovide moralisé*, une adaptation poétique qui s'appuie elle aussi sur les multiples exemples de métamorphoses pour illustrer autant de vertus récompensées et de vices punis. Mais contrairement au moralisateur chrétien médiéval, « the humanist commentator underlines elements of pagan morality that seem consonant with Christian principles but does not rewrite pagan fables in Christian language »²⁸. Cette approche des fables est tout particulièrement présente chez Regius dans le commentaire au premier livre. Par la suite, dans une perspective pédagogique, les leçons morales se font plus rares, le lecteur étant désormais pourvu de la capacité à en tirer lui-même à partir du texte. Cette formation de l'esprit par les *exempla* est illustrée par les termes *narrantur, ostendit, admonet*²⁹. Révéler le texte par le commentaire et en ouvrir l'accès au lecteur, tout en proposant une réflexion morale, est ainsi une des visées de Regius.

Le développement de la morale est débiteur de la compréhension du texte dans son contexte historique et culturel. L'importance de ce co(n)texte, est par ailleurs visuellement saisissable dans l'édition de Regius, tout comme dans celles de ses contemporains. En effet, le texte de l'auteur latin est littéralement entouré du commentaire, afin d'en permettre la compréhension approfondie, « dans le contexte du commentaire »³⁰. Le contenu de cette contextualisation offre l'accès à une érudition pluridisciplinaire, revendiquée dans la préface :

Non solum enim veteres historiae, quae propter antiquitatem fabularum loco habentur, ex vetustissimis autoribus collectae, eleganter ab Ovidio describuntur, sed ita & Geographiae & Astrologiae & Musicae & artis oratoriae & moralis naturalisque philosophiae ratio exprimitur, ut cui Ovidii Metamorphosis bene percepta sit, facillimum ad omnes disciplinas aditum habiturus, neque difficultatis quicquam in ullo fere poeticorum operum inventurus esse videatur.

« Car ce ne sont pas seulement de vieilles histoires, tenues pour des fables en raison de leur antiquité, qui, après avoir été rassemblées chez les auteurs très anciens, sont fixées par écrit élégamment par Ovide. Mais ainsi est également exprimée la science

²⁶ Moss, *Latin Commentaries*, p. 29.

²⁷ Moss, *Latin Commentaries*, p. 29 : « in his preface he puts his method of reading the Metamorphoses in the context of the moral and cultural values of his age, which the modern reader will recognize as broadly those of the Renaissance ».

²⁸ Voir Moss, *Latin Commentaries*, p. 30.

²⁹ Moss, *Latin Commentaries*, p. 30.

³⁰ Moss, *Latin Commentaries*, p. 58 : « literally in the context of the commentary ».

de la Géographie, de l'Astrologie, de la Musique, de la rhétorique, de la philosophie morale et de la physique, de telle sorte que celui qui a bien compris les *Métamorphoses* d'Ovide pourra avoir un accès très facile à toutes ces disciplines et ne rencontrer de difficulté dans presque aucune des œuvres des poètes. »³¹

Les *Métamorphoses* sont conçues par l'éditeur comme « an encyclopedia of general knowledge »³². Dans la pratique, la propagation du savoir tient tout autant à l'éducation qu'à la démonstration d'érudition de la part du commentateur. Mais cet objectif s'accomplit nécessairement à travers l'acquisition de la langue latine et notamment de son vocabulaire. Les remarques sur la langue constituent donc la majorité des interventions et elle transcende, tout en les éayant, les buts moraux et scientifiques. S'appuyer sur la connaissance des mots permet non seulement de lever les difficultés posées par un texte poétique comme celui des *Métamorphoses*, mais également de montrer la variété des structures et des synonymes et d'en acquérir les subtilités. Étymologie, significations³³, reconnaissance des usages propres et figurés des mots et des expressions et étude des figures rhétoriques constituent le centre des préoccupations du commentateur qui transpose, pour des raisons de clarté, le poème en prose³⁴. Dans ce procédé analogue aux exercices d'école prônés par Quintilien³⁵, le recours à la synonymie et à la paraphrase vise à éclairer le texte tout en offrant l'opportunité d'élargir et d'approfondir le vocabulaire latin. À nouveau, l'abondance – la *copia* – recherchée dans l'usage des mots cette fois-ci est la source des interventions du commentateur tout autant que le résultat d'une manière de penser et de s'exprimer en latin³⁶. À travers la focalisation sur la langue, c'est le bon usage et sa transmission qui deviennent des buts en soi, une démarche constitutive du système culturel de la Renaissance où le latin est la langue véhiculaire des savants. Et pour cause, la pratique éditoriale repose entièrement sur la maîtrise de la langue pour discuter, éditer et surtout

³¹ p. xxiv, traduction personnelle.

³² Moss, *Latin Commentaries*, p. 30, et, en italien, B. GUTHMÜLLER, « Concezioni del mito antico intorno al 1500 », in *Mito, poesia, arte : saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rome, 1997, p. 37-64, en particulier p. 61-64.

³³ Dans cette perspective, Regius fait fréquemment référence au traité antique de Festus, *De Verborum Significatione* (I^{re} s. ap. J.-C.), cf. Moss, *Latin Commentaries*, p. 59.

³⁴ A. Moss, *Ovid in Renaissance France : A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France Before 1600*, Londres, 1982, p. 29.

³⁵ *Inst. Or.* X. 5. 4.

³⁶ Moss, *Latin Commentaries*, p. 31 : « Such commentaries undoubtedly fostered the Renaissance ideal of abundance, or copia, in expression and taught the variety and flexibility of linguistic usage that is a hallmark of Renaissance style, Latin and vernacular ».

établir le texte. À ce titre, Regius déclare lui-même se baser non pas sur les leçons des manuscrits mais sur sa propre idée du texte correct, fondée par sa fréquentation des auteurs latins et grecs et sa connaissance du bon usage grammatical³⁷.

En 1543, l'humaniste Jacobus Miccyllus produit une première révision critique du commentaire de Regius. Il souhaite éclairer les parties encore sombres du texte³⁸ et compléter le commentaire par des *annotationes* qui concernent principalement la littérature grecque³⁹. Dans l'impression exécutée par le bâlois Hervagius, les interventions des divers commentateurs sont clairement indiquées en marges : LACT pour Lactantius Placidus, RAPH pour Regius et MICYL pour Miccyllus. En singularisant également ses remarques par des crochets carrés, Miccyllus souligne non seulement l'estime qu'il porte à ses prédécesseurs⁴⁰, mais aussi ses propres interventions. Par la qualité de ses adjonctions et corrections, cette nouvelle édition commentée des *Métamorphoses* devient le standard, exploité par les éditeurs ultérieurs et réimprimé fréquemment jusqu'au XVIII^e siècle⁴¹.

En réponse à la *copia* de l'édition de Regius-Miccyllus et plus largement des autres commentaires de la période, se manifeste une volonté de produire des éditions allégées⁴². Les explications se font plus brèves et une partie des éditions de la deuxième partie du XVI^e siècle ne les reprennent plus *in extenso*. La pratique des résumés s'inscrit tout particulièrement dans le désir de concision et d'accessibilité directe à la culture mythologique classique. Ils se développent alors sous une forme moralisée dans des recueils d'*exempla* qui connaissent un succès considérable. Hérité de la génération d'Érasme, ce type de résumés s'adapte tout particulièrement aux *Métamorphoses* dont les fables sont lues comme « examples of general moral truths »⁴³. C'est dans cette veine que l'usage des gravures se

³⁷ Moss, *Latin Commentaries*, p. 32.

³⁸ p. xxi : *Inter quae & talia nonnulla fuere, ex quibus Ovidii loca non pauca, praesertim quae in Metamorphosib[us] illius obscura & inexplicata hactenus jacuere, aliquanto clariorem fieri atque illustrari posse viderentur.*

³⁹ Moss, *Latin Commentaries*, p. 125 : « what Miccyllus himself brings to the enterprise is a wider and more sophisticated knowledge of Greek and a more rigorous sense of historical properties ». Cf. R.-M. IGLESIAS MONTIEL, M. C. ÁLVAREZ MORÁN, « Raphael Regius y su exégesis de las Metamorfosis Ovidianas », *Revista de Estudios Latinos* 6, 2006, p. 123-38, p. 125.

⁴⁰ *Epistola dedicatoria*, p. xxi : « C'est pourquoi, dans les commentaires laissés intacts qui sont tenus pour avoir été composés et édités par Regius [...], si j'avais moi-même remarqué quelque chose qui venait d'ailleurs, qu'il avait omis ou laissé un tant soit peu obscur, je l'ai fait figurer dessous ses interprétations, comme une sorte d'appendice. » (Traduction personnelle).

⁴¹ Moss, *Latin Commentaries*, p. 126.

⁴² Moss, *Latin Commentaries*, p. 131-139.

⁴³ Moss, *Latin Commentaries*, p. 139.

développe comme un complément illustratif à la moralité de la fable et s'impose comme commentaire graphique à part entière⁴⁴. Johannes Sprengius publie ainsi en 1563, en regard du texte, des illustrations de Virgil Solis et de Bernard Salomon qui reprennent à elles seules la fonction du commentaire⁴⁵.

Finalement le commentaire latin se transforme en une réflexion sur le texte lui-même. La seconde édition de Regius et l'Aldine de 1515 font dorénavant autorité pour la critique textuelle qui s'intéresse notamment aux erreurs, aux difficultés du texte et aux possibles émendations. Les conjectures se font principalement à partir des usages linguistiques latins, selon la pratique éprouvée de Regius et de Micyllus. Cependant, en raison de l'autorité et de la diffusion de ces éditions prestigieuses, les corrections figurent à la fin, sous forme d'appendices critiques qui questionnent a posteriori les leçons retenues⁴⁶. Ainsi les textes de Regius ou de l'Aldine restent intacts et des apparats critiques indépendants sont produits. La recension de Gregorius Bersmann publiée à Leipzig en 1578, avec émendations à partir d'un manuscrit privé, marque un tournant dans la perception du texte et de ses sources, confirmée avec l'édition de Nicolaus Heinsius (1659). Graduellement, l'intérêt moral puis encyclopédique produisant la *copia* des savoirs et des mots faiblit au profit de la prise en compte du texte en tant qu'objet et de la reconnaissance de ses variantes.

L'édition de Burmann-Heinsius

Ce n'est pas un hasard si Petrus Burmannus (Pieter Burmann) choisit de baser son édition sur celle de Nicolaus Heinsius qui, après l'édition de Regius-Micyllus, établit, en 1659, un nouveau standard en la matière. Nicolaus Heinsius et son père Daniel sont des figures-clés des belles lettres du siècle d'or néerlandais⁴⁷. Ils marquent un tournant dans l'histoire éditoriale des *Métamorphoses* d'Ovide, mais également dans la conception pré-moderne de la philologie, en ce qu'ils consultent plusieurs manuscrits pour établir le texte⁴⁸. Même si Nicolaus Heinsius n'a

⁴⁴ Moss, *Latin Commentaries*, p. 140 : « [Engravings] are themselves little epitomes of the action and literal sense of the fables, vignettes of an ideal classical landscape of pasture, woodland, and colonnades in which enchanting figures dispose themselves for intriguingly fantastic encounters in a variety of decorous attitudes and elegant garments ».

⁴⁵ Voir l'article de B. Nelis dans le présent dossier.

⁴⁶ Moss, *Latin Commentaries*, p. 132.

⁴⁷ Moss, *Latin Commentaries*, p. 133-134.

⁴⁸ R. TARRANT, « Nicolaas Heinsius and the Rhetoric of Textual Criticism », in P. HARDIE, A. BARCHIESI, S. HINDS (éds), *Ovidian Transformations Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, p. 288-300, p. 289.

jamais rédigé de théorie de sa démarche éditoriale ou d'*ars critica*, ses pratiques, reconstituées à partir du matériel liminaire et de sa correspondance⁴⁹, mettent en évidence l'importance de la collation des manuscrits. Son statut de diplomate à la cour de la reine Christina de Suède⁵⁰ lui permet notamment de consulter les ouvrages de diverses bibliothèques entre 1640 et 1652⁵¹. Ses observations se doublent d'un travail consciencieux⁵². Il est le premier à observer des parentés et à élaborer un classement des manuscrits, lorsque cela est possible⁵³. Il évalue également la qualité des manuscrits par rapport à leur âge (*antiqui, veteres, vetustiores*), leur supériorité (*meliores, optimi*) ou leur absence d'erreurs (*castigatiores*)⁵⁴. Il explicite également très clairement ses positions sur les leçons à retenir :

*Mihi certum est nihil in Ovidio mutare, quod non et optimorum vetustissimorumque codicum auctoritate nitatur et simillimis prorsus ipsius auctoris loquendi modis confirmari possit.*⁵⁵

« J'ai décidé de ne rien changer dans Ovide qui ne s'appuie sur l'autorité des meilleurs et des plus anciens manuscrits et puisse être étayé pleinement par des manières très semblables de s'exprimer de l'auteur lui-même. »

Ceci le conduit à accorder de la valeur aux manuscrits qui forment encore la base des éditions modernes⁵⁶. Heinsius se distingue également de ses prédécesseurs comme de ses contemporains par sa prudence, en montrant seulement sa désapprobation pour les interpolations grossières qui violent, selon lui, le raffinement de l'auteur et sont plus graves qu'une négligence de copiste⁵⁷. Il utilise des expressions impersonnelles pour introduire ses modifications⁵⁸ et, alors que les

⁴⁹ KENNEY, *Aspects*, p. 57.

⁵⁰ Voir l'ouvrage de F. F. BLOK, *Nicolaas Heinsius in dienst van Christina van Zweden*, Delft, 1949.

⁵¹ Á. SUÁREZ DEL RÍO, *Edición crítica y comentario textual del Libro III de las Metamorfosis de Ovidio, thèse présentée à l'Université de Huelva, 13. 02. 2015*, A. RAMÍREZ DE VERGER, J. L. RIVERO GARCÍA (dir.), [URL :http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/11377/Edicion_critica_y_comentario_textual.pdf;sequence=4] (consulté le 01. 09. 2018), p. xv.

⁵² KENNEY, *Aspects*, p. 58-59 : « his peculiar combination of natural genius and laboriously acquired expertise ».

⁵³ KENNEY, *Aspects*, p. 61.

⁵⁴ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 289.

⁵⁵ Correspondance, Lettre à Gaudentius, 1647, Leiden B.P.L. 1830, cité dans KENNEY, *Aspects*, p. 62.

⁵⁶ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 289.

⁵⁷ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 291-292.

⁵⁸ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 294 : *scribendum fortasse, videtur tamen scribendum, nec vero absimile*.

autres éditeurs rejettent avec véhémence une mauvaise interprétation, il s'étonne de ce que ses collègues « n'aient pas vu cela⁵⁹ ». Ces remarques sont possibles parce qu'il a une connaissance plus étendue des variantes des manuscrits et non seulement de ceux qui confirment la lecture dont il est partisan⁶⁰. Sa démarche se rapproche donc, du point de vue théorique, de la philologie moderne.

Cependant dans la pratique, la collation humaniste n'est jamais scientifique au sens moderne puisqu'elle n'est pas systématique : les manuscrits sont consultés en priorité pour améliorer la *lectio recepta* et mentionnés quand ils la soutiennent ou confirment l'idée reçue de l'éditeur⁶¹. Comme ses contemporains, Heinsius ne reconstitue pas un texte de zéro à partir des manuscrits, mais se sert de l'édition de son père Daniel Heinsius (1629) comme *lectio recepta*. Elle est elle-même reprise de Plantinus (1578) et inchangée depuis l'édition aldine de Naugerius (1515). De ce fait, Heinsius s'inscrit profondément dans la vision de son époque qui privilégie l'importance des textes anciens, réédités avec quelques émendations ponctuelles mais conservant surtout les lectures établies⁶². Ses recherches sur les manuscrits transparaissent néanmoins dans ses notes⁶³. En effet, c'est le commentaire qui lui permet d'exposer le contenu de ses collations, constituant autant d'alternatives possibles au texte, dans « a willingness in many places to entertain two or more solutions to a textual problem (or, to put it more cautiously, the absence in these places of a rhetorical strategy that propounds a single solution to the exclusion of others) »⁶⁴. La connaissance encyclopédique du latin, fondé sur la *copia*, et les parallèles proposés avec les autres auteurs et manuscrits ont paradoxalement amené Heinsius à garder l'ensemble des différentes lectures plutôt que d'en sélectionner une⁶⁵. La présentation des différentes possibilités prouve qu'il est conscient des variantes du texte – ce qui est une avancée philologique – mais sa démarche n'est pas « critique » au sens étymologique et moderne. Par sa proximité avec les principes de la philologie lachmannienne, Heinsius avait pourtant toutes les cartes en main pour révolutionner le monde

⁵⁹ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 295.

⁶⁰ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 289.

⁶¹ KENNEY, *Aspects*, p. 59-60.

⁶² KENNEY, *Aspects*, p. 67-68 *et passim*.

⁶³ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 289 : « Heinsius accompanied his text with a substantial body of notes – a cross between an apparatus criticus and a textual commentary – which discuss manuscript variants and explain his editorial decisions in enough detail ».

⁶⁴ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 295-296.

⁶⁵ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 298. Heinsius exprime sa prudence en ces termes : *malo intacta illa relinquere, quam coniecturis, quas ingeniosas nugas appellare soleo, nimium indulgere* : Correspondance, Lettre à Gaudentius, Leiden B.P.L. 1830, cité dans KENNEY, *Aspects*, p. 62.

de l'édition des textes antiques au xvii^e siècle⁶⁶. Sa vision et sa compréhension des états du texte et de ses transformations au cours du temps font la force de cet érudit, même si elle est largement intuitive⁶⁷. Pour le reste, il base largement son commentaire sur ceux de ses prédécesseurs, notamment de son père et de Regius et Micyllus (1543)⁶⁸, et les sources des interventions sont scrupuleusement indiquées. Ces caractéristiques en font « [the] most critically sophisticated edition of the *Metamorphoses* produced in [the] period »⁶⁹, un statut qui assure la diffusion et le succès de l'édition, notamment auprès des savants⁷⁰. Elle devient ainsi la base des éditions ultérieures et marque une nouvelle étape dans la réception des *Métamorphoses*.

Burmann revoit entièrement l'édition du texte du poème à partir d'Heinsius. Davantage compilateur que critique⁷¹, cet éditeur démontre une immense érudition. L'histoire de son édition et son succès transparaissent dans les réimpressions et rééditions multiples⁷² dont la popularité repose largement sur celle d'Heinsius. Le matériel liminaire livre en détail les objectifs de sa démarche éditoriale, basée en premier lieu sur une lecture personnelle des *Métamorphoses*, texte qu'il apprécie et qu'il veut partager avec le lectorat⁷³. Sa priorité est de présenter le texte des *Métamorphoses* de façon simple pour saisir directement les subtiles connexions des fables, à l'aide de résumés. Burmann poursuit des buts analogues aux deux Heinsius, avec peu d'intervention au niveau des fables, davantage au niveau des notes, en gardant, comme objectif principal de rendre le texte lisible et accessible. Naturellement, les différentes leçons issues des remarques philologiques d'Heinsius constituent la majeure partie de ses notes et il s'applique à discuter et à répertorier les sources qu'il a utilisées pour l'établissement de son texte et pour son commentaire :

⁶⁶ KENNEY, *Aspects*, p. 63, TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 297-298.

⁶⁷ KENNEY, *Aspects*, p. 61 : *this is not because Heinsius' 'method' was correct – as Blok rightly remarks, he had none – but because his common sense, acting in this case on adequate material, since he had collated enough MSS to draw reliable inferences about the tradition as a whole, led him to perceive that the particular problem imposed its own terms on the investigator.*

⁶⁸ KENNEY, *Aspects*, p. 69, A. MOSS, *Latin Commentaries*, p. 133-134.

⁶⁹ MOSS, *Latin Commentaries*, p. 134.

⁷⁰ MOSS, *Latin Commentaries*, p. 233.

⁷¹ C. HUGH, (éd.) *Encyclopaedia Britannica*, 9^e éd., vol. IV, 1911, p. 846, entrée Burmann, Pieter « the Elder ».

⁷² Voir la liste dressée par le Grupo de Investigacion Nicolaus Heinsius (GINH), *Ediciones y Comentarios de Metamorphoses*, Huelva, 2009, [URL : <http://www.uhu.es/proyectovideo/pdf/edicionesycomentarioscita.pdf>] (consulté le 01. 09. 2018), p. 23-38.

⁷³ Tome II, p. 3.

[...] me in Ovidii verbis exhibendis fere secutum fuisse editionem Nicolai Heinsii An. 1668, cui ipse praefuit [...]. Editiones Ovidii adhibui varias, quasdam sub incunabulis renatarum proditas, deinde Aldinas, Gryphianas, Micylli, Bersmanni, Heinsiorum & aliorum, quorum plerasque Cl. Fabricii diligentia in Bibliotheca Latina recensuit. Ex illis in nostram transtulimus integras in totum opus Jacobi Micylli [...], Herculis Ciofani, Danielis & Nicolai Heinsiorum, notas. has vero minimum tertia parte ex ejus autographo auctiores.

« [...] dans la présentation des mots d'Ovide j'ai suivi à peu près l'édition de Nicolaus Heinsius de l'année 1668 [...]. J'ai fait appel à des éditions variées d'Ovide, quelques-unes publiées au berceau de la Renaissance⁷⁴, ensuite les Aldines⁷⁵, les Gryphianes⁷⁶, celle de Micyllus, de Bersmann⁷⁷, des Heinsius et d'autres, dont le zèle de Claudius Fabricius a recensé la plupart dans la Bibliothèque Latine. De celles-ci, nous avons transféré dans la nôtre les notes intégrales à toute l'œuvre de Jacobus Micyllus [...], de Hercules Ciofanus, de Daniel et de Nicolaus Heinsius. Celles-ci augmentées au moins d'un tiers après son autographe. »⁷⁸

Cet impressionnant *listing* procède de la *copia*, dans la tradition humaniste. Mais l'abondance des notes sert avant tout à questionner le texte et ses variantes. Il avoue d'ailleurs avoir changé d'avis en certains endroits au cours des douze années durant lesquelles il y a travaillé⁷⁹. Ces éléments soulignent le travail de compilateur et la rigueur dont fait preuve Burmann. Le processus de constitution du commentaire se fonde encore largement sur l'expérience personnelle de l'éditeur et sur ses connaissances du latin. Il fait en outre preuve d'une humilité, héritée d'Heinsius, qui vise à excuser ses erreurs face aux éventuelles critiques, une position traditionnelle, mais qui se renforce au moment où l'éditeur tend à s'effacer de plus en plus au profit du texte. Ce dernier occupe d'ailleurs l'espace principal, une position hiérarchisée par rapport aux notes placées en dessous et non plus tout autour, ce qui reléguait le texte au rang de prétexte au commentaire. Burmann produit donc une édition qui confirme l'orientation prise par le commentaire vers le propos philologique.

⁷⁴ Principalement celle de Regius, cf. Tome I, *Praefatio lectori aequo et benevolo Petrus Burmannus*, p. xxi.

⁷⁵ Deux éditions : 1502, 1515, cf. GINH, *Ediciones y Comentarios*, p. 6-7.

⁷⁶ La première édition, publiée en 1534, et ses rééditions nombreuses, cf. GINH, *Ediciones y Comentarios*, p. 11.

⁷⁷ Trois éditions : 1582, 1590 et 1596, cf. GINH, *Ediciones y Comentarios*, p. 18-20.

⁷⁸ Cf. Tome I, *Praefatio lectori aequo et benevolo Petrus Burmannus*, p. xx-xxi.

⁷⁹ Cf. Tome I, *Praefatio lectori aequo et benevolo Petrus Burmannus*, p. xxiii.

Vers une philologie moderne

L'apparition d'une nouvelle technologie comme l'imprimerie au xv^e siècle, en permettant la circulation des œuvres et des savoirs, modifie profondément le rapport au texte antique, à son édition et à sa réception. Elle en facilite l'accès et, tout en permettant le dialogue à son sujet, nourrit une réflexion qui se fait de plus en plus philologique⁸⁰, tant au niveau matériel que littéraire. À partir du texte, l'intérêt se porte ainsi sur sa langue et sur ses versions, un processus dans lequel la connaissance du latin est l'outil primordial pour instaurer le dialogue entre les textes, entre humanistes et avec l'Antiquité.

Dans ce contexte, les *Métamorphoses* avec leurs particularités littéraires et leur utilité comme accès à la culture antique, réclament tout particulièrement une médiation qui en éclaire et en contextualise le contenu. L'*argumentum*, qui résume et fait ressortir l'organisation de l'ensemble est une pratique répandue que la Renaissance emprunte à des auteurs tardo-antiques comme Lactantius Placidus et à la tradition que recouvre ce nom. L'apport majeur des éditeurs humanistes est toutefois l'*explanatio*, aussi appelée chez Regius *commentarii* ou *enarratio*, c'est-à-dire l'explication du texte, de ses idées et de leur agencement. Elle est complétée par les *notae* ou *annotationes* et les *axiomata*, esquisses de réflexions morales⁸¹, qui nourrissent à leur tour la tradition des *exempla*. Ces divers types de commentaires et les réalités qu'ils recouvrent, encore distingués nettement au début du xvr^e siècle, deviennent graduellement semblables et interchangeable⁸². Le « commentaire », en les subsumant tous, acquiert alors son sens moderne. Étymologiquement et pratiquement, il se veut un appui à la mémoire du lecteur par le rappel des éléments mythologiques, et complète la narration là où il y a lieu pour expliquer le texte et y donner l'accès.

La compréhension du texte passe nécessairement par celle de sa langue – le latin – qu'il permet de décortiquer. Le texte est alors à la fois le point de départ de la démarche éditoriale et celui d'arrivée du commentaire puisque c'est à partir du bon usage que l'on pense le texte. Par conséquent et de façon paradoxale, il n'est que peu remis en question par fidélité à la *lectio recepta*. Dans cette perspective, comprendre le texte et l'expliquer, le résumer, le paraphraser, en un mot le commenter, réfléchir, dialoguer avec lui et, à travers lui, et avec l'ensemble des textes antiques, ne suppose pas nécessairement la quête de la version première, mais plutôt celle de l'usage correct de la langue. Elle implique également que

⁸⁰ Plutôt qu'une réelle modification, DAUVOIS, « *Commentarii, explanationes, annotationes* », p. 146 y voit un perfectionnement, non linéaire.

⁸¹ CEARD, « Transformations », p. 111.

⁸² CEARD, « Transformations », p. 109.

tout le processus ne peut se faire qu'en latin. C'est ce que démontre l'intérêt pour la signification des mots qui constitue le gros des interventions de Regius. Graduellement pourtant, à cet intérêt exacerbé pour les mots qui composent le texte succède une préoccupation grandissante pour les aspects philologiques et les diverses versions manuscrites au moment où la multiplication des supports permet au texte d'accéder au statut d'objet d'étude individuel examiné de manière critique⁸³. La prise en considération des manuscrits par Nicolaus Heinsius crée une révolution dans le monde éditorial, même si, pratiquement, il ne s'agit pas de changer le texte dans une perspective critique, mais de compiler les diverses variantes, sans prendre totalement conscience des possibilités de reconstitution du texte d'origine. L'édition de Burmann de 1727, qui retrace dans les *variorum* l'histoire textuelle des auteurs anciens, les pratiques des critiques et l'émergence de l'importance accordée aux témoins manuscrits, constitue une synthèse illustrant la transition vers une philologie lachmannienne.

Le lecteur n'est cependant pas étranger à ces évolutions. Il acquiert, avec la multiplication des ouvrages et les enjeux économiques, une position de force. Les nouvelles relations entre éditeurs et lecteurs se manifestent, entre autres, dans les préfaces de forme épistolaire⁸⁴. Contrairement aux attentes actuelles, les lecteurs renaissants attendent de l'éditeur qu'il fasse des choix conformes à la *lectio recepta*⁸⁵, recherchant avant tout une meilleure lisibilité. C'est pourquoi l'évolution du contenu du commentaire est également visuelle. Les premiers humanistes ont produit des éditions qui se rapprochaient des textes manuscrits, comme les premiers incunables conservaient les miniatures et l'apparence des codex⁸⁶. C'est encore le cas de l'édition de Regius qui présente littéralement le texte en contexte, mais « cette présentation paraît s'effacer au profit d'une autre qui subordonne plus nettement le commentaire (ou son substitut) au texte : celui-là paraît d'abord imprimé à la fin des sections du texte ou même du volume, avant de prendre, au cours du xvii^e siècle, la place que nous lui réservons encore, au bas de la page⁸⁷ ». Cette évolution, consacrée par Burmann-Heinsius confirme la suprématie du texte rétabli et la subordination de l'apparat critique. Elle a aussi largement contribué au succès commercial de telle ou telle édition.

L'étude de ces éditions dans leur perspective chronologique expose donc deux moments d'une évolution tant visuelle que philologique du commentaire latin

⁸³ CEARD, « Transformations », p. 109.

⁸⁴ CEARD, « Transformations », p. 292.

⁸⁵ TARRANT, « Nicolaas Heinsius », p. 292 : « textual writing in Heinsius' time was regarded as a form of direct address rather than, as in modern academic prose, an attempt to state a position in free-standing terms ».

⁸⁶ CEARD, « Transformations », p. 109.

⁸⁷ CEARD, « Transformations », p. 109.

durant la période humaniste, où tout semble mener à la pratique des modernes. Cependant, l'aspect téléologique qui s'en dégage illustre en premier lieu une prise de conscience plus aiguë et généralisée de l'état du texte et de la multiplication de ses versions. Certes, ces développements sont à l'origine de la philologie lachmannienne, mais ils en montrent d'avance les limites. En effet, le commentaire latin humaniste dans sa forme première devient précisément obsolète au moment où l'information encyclopédique est trop volumineuse pour les contraintes matérielles du livre imprimé, lorsqu'une multitude de commentaires concurrents circulent, à l'heure de la préférence pour les langues vernaculaires, mais aussi lorsque la philologie s'attache en premier lieu à retrouver – ou plutôt recréer – la version unique, originelle et définitive d'un texte. Ce regard sur les pratiques humanistes met en perspective les évolutions philologiques actuelles. L'avènement de l'hypertexte revalorise notamment la démarche de compilateurs d'un savoir encyclopédique, résumé, mais aussi fractionné et caractérisé par le maintien de versions alternatives du texte. Loin des contraintes matérielles de la lisibilité du livre entraînées par la diffusion de l'imprimerie, tous ces niveaux du texte peuvent désormais coexister virtuellement et décupler les potentialités interprétatives des textes, via une multitude de prismes, de leçons et de parallèles, tout en gardant une accessibilité et une lisibilité qui permettent d'amener le texte au lecteur. C'est là le but ultime du commentaire, invariable alors même que le texte et ses versions sont constamment questionnés selon les époques et les supports. Une nouvelle métamorphose du commentaire est en marche, non plus en latin, mais profondément ancrée dans les humanités – dorénavant numériques⁸⁸.

Dylan Bovet

Anthropole 4027,
UNIL-Chamberonne
CH-1015 Lausanne
dylan.bovet@unil.ch

⁸⁸ Divers projets illustrent tout particulièrement cette évolution : *The digital Loeb Classical Library* [URL : <https://www.loebclassics.com>] et *The Scaife Viewer* [URL : <https://scaife.perseus.org>], deux projets collaboratifs qui permettent notamment les annotations de la part des utilisateurs, ou encore *Edition Visualization Technology* [URL : <http://evt.labcd.unipi.it>] élaboré par l'Université de Pise dans le cadre du projet « Philosophy on the Border of Civilizations, Towards a Critical Edition of the Metaphysics of Avicenna » [URL : <http://www.avicennaproject.eu>], entièrement pensé de façon numérique avec des interfaces d'annotation, de recherche et de comparaison entre les textes et le texte et l'image, mais dont l'accès est limité.

Ovide en classe, ou un auteur en éclats

Martine FURNO

Ovide est un auteur paradoxal dans l'histoire de la transmission de la culture latine. Sa lecture a fasciné le Moyen Âge dès le ^{xii}^e siècle, au point d'en faire après Virgile l'auteur le plus lu à cette époque par les lettrés, en latin comme en langue vernaculaire ; mais il reste un auteur connu par certaines de ses œuvres, non par l'ensemble de celles-ci.

Cette caractéristique tient sans doute à la place donnée à cet auteur dans le cursus scolaire. Poète léger voire immoral dans certaines élégies, classique un peu moralisateur dans les textes de l'exil et certains passages des *Métamorphoses*, historien utile pour documenter l'histoire de Rome dans les *Fastes* : autant de facettes difficiles à présenter en classe. Les écoles ont souvent préféré à Ovide les contours nets de l'*Énéide* par exemple, que l'on peut placer entre toutes les mains à différents moments de l'apprentissage avec un minimum de préparation. Cette difficulté, visible dès la lecture ovidienne du Moyen Âge, ne s'est pas résolue au fil du temps : les cursus scolaires de la Renaissance et de l'âge classique l'ont connue également, cherchant des biais pour lire un auteur dont les collègues ont toujours usé de manière à la fois assidue et embarrassée.

Cet embarras relève à la fois de la pratique didactique et de positions idéologiques sur la finalité de la lecture des textes anciens. Plusieurs facteurs structurels poussent à une lecture rarement suivie de l'œuvre d'Ovide. De nombreux textes favorisent une lecture parcellaire ou sous la forme du florilège : les *Héroïdes*, par exemple, sont composées d'élégies formant chacune un tout, et quelle que soit la réelle volonté de construire le recueil de la part du poète, il est facile de le déconstruire et de se limiter à la lecture de quelques pièces, chacune des lettres formant le recueil pouvant être comprise indépendamment des autres. Par ailleurs, les *Métamorphoses* forment un bloc dont précisément la longueur massive rend difficile la lecture suivie de la macro-structure, tandis que la micro-structure des récits enchâssés ou liés permet une lecture par fragments.

Enfin, des textes comme l'*Art d'aimer*, jugés licencieux ou sulfureux, ont paru impossibles à offrir tels quels en classe à des enfants ou des adolescents : l'attitude du maître a été soit de les écarter simplement du corpus scolaire, soit de les intégrer en les démembrant ou en les recomposant, ce qui en permet le contrôle mais leur ôte toute cohérence d'œuvre homogène.

Nous observerons cette attitude de la Renaissance jusqu'au début du xviii^e siècle, mais elle n'est pas propre à cette période : les lettrés des siècles précédents ne lisaient pas Ovide en entier, pour des raisons autant matérielles (toutes les œuvres n'étaient pas accessibles) que morales. Le poète est connu en latin et dans les langues romanes, mais dans une lecture philosophique qui voit dans ses textes une préfiguration de la vérité chrétienne, voie facilitée par des scènes comme celle du déluge inaugural des *Métamorphoses*. D'autres textes font l'objet d'une lecture sociale et morale qui, dans l'*Ars Amatoria* ou dans les *Héroïdes*, cherche l'exaltation d'un amour marital et chaste comme celui de Pénélope, ou la condamnation de l'amour passionnel et fou de tant d'autres héroïnes. Le texte des *Métamorphoses*, de son côté, est découpé en unités mythologiques, qui sont allégorisées comme autant de représentations de l'âme chrétienne et de la vérité divine¹.

La Renaissance et l'âge classique héritent de cette lecture fragmentée et gauchie, et ne s'en départiront pas dans l'approche scolaire du poète, même si la culture humaniste docte donne à Ovide une place de choix. À partir des débuts de l'imprimé, on voit apparaître deux sortes d'éditions : des éditions savantes et érudites, dont celles des œuvres complètes dès 1492², et des éditions d'extraits

¹ Sur cette question, voir les nombreux travaux de Marylène Possamaï, dont, pour une présentation générale, *Ovide au Moyen Âge*, 2008, dans la base HAL (halshs-00379427, consultable sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00379427>) et plus précisément, M. POSSAMAÏ-PÉREZ, « Comment raconter et interpréter au Moyen Âge les récits d'agression sexuelle de la mythologie antique ? », in C. BONNET, C. NOACCO, J.-P. AYGON (éds), *La mythologie de l'Antiquité à la modernité : Appropriation-Adaptation-Détournement* [URL : <http://books.openedition.org/pur/39606>, consulté pour la dernière fois le 31 juillet 2018], Rennes, 2009, p. 183-196 ; ainsi que M. POSSAMAÏ, M. BESSEYRE (éds), *L'Ovide Moralisé illustré, Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 30 (2015), p. 13-219, ainsi que, dans ce numéro, l'article de B. Nelis, « D'un Ovide chrétien à un Ovide burlesque, du Moyen Âge au Grand Siècle », notamment à propos de la lecture chrétienne de l'épisode de Pyrame et Thisbé.

² Les premières éditions d'Ovide datent de 1490 (éditions des élégies d'avant l'exil, notamment *De remedio amoris* et *Héroïdes* ; voir USTC 747644, 761517, 992676, 992708, 992726). L'édition de 1492 paraît à Venise chez Lazarus de Suardis de Saviliano, en deux volumes, comprenant pour le premier les *Métamorphoses* éditées par Bono Accorsio, et pour le second : *Amores* ; *Ars amandi* ; *De pulice* ; *Remedio amoris* ; *Heroïdes* ; *De nuce* ; *Medicamina faciei* ; *Ibis* ; *Tristitia* ; *Sappho ad Phaonem* ; *Epistolae ex Ponto* ; *Fasti* ; et du Pseudo-Ovide la *Consolatio ad Liviam* (USTC 992712).

très « retravaillées », destinées au milieu scolaire, qui seront l'objet de mon étude. Avant d'en décrire les principales impressions, je présenterai la place donnée à Ovide dans les cursus scolaires, que nous pouvons connaître par quelques textes programmatiques réglant les études des collèges ou académies du *xvi^e* siècle au début du *xviii^e* siècle.

De Sturm à Rollin : un auteur inévitable mais embarrassant

Les *rationes docendi* que nous avons conservées apparaissent quand l'enseignement collectif s'organise officiellement dans l'aire réformée comme une marque d'identité et d'indépendance de cités qui n'ont pas d'université et ne veulent pas laisser à d'autres le soin d'éduquer leurs citoyens³. Mais ces programmes, comme souvent les textes théoriques, organisent les études à partir d'un réel déjà partiellement existant, qu'ils reflètent en même temps qu'ils l'amendent ou le fixent. Les textes qui paraissent à partir de 1538 et jusqu'à la fin du siècle, quand les collèges jésuites répondent à la concurrence des Académies, sont donc aussi appuyés sur la pratique des écoles du début du siècle, particulièrement pour les premières années de la formation, celles du collège ou de la *schola priuata*, avant les années que nous appellerions universitaires, de la *schola publica*. L'école des Frères de la Vie Commune à Deventer, autant que les collèges français, parisiens ou non, fournissent des modèles à imiter ou à infléchir ; souvent aussi, des enseignants qui ont exercé dans ces établissements passent dans les nouvelles Académies, notamment des Français sympathisants de la Réforme qui quittent le royaume de François I^{er} ou Henri II pour la Suisse ou le bassin alémanique. C'est le cas par exemple de Mathurin Cordier, d'abord enseignant dans plusieurs collèges parisiens (dont le collège de la Marche et le collège de Navarre), puis au collège de Guyenne à Bordeaux, avant d'arriver à Genève en 1536 et d'être l'un des inspireurs et probablement rédacteurs des règles de l'Académie de Lausanne⁴.

³ Venant après les Académies de Strasbourg et Lausanne, les *Leges Academiae Geneuensis*, promulguées en 1559, insistent particulièrement sur ce point dans la version latine et intégrale du texte : ... *ad eum vsque diem coacta fuisset ciuitas Geneuensis, [...] ab iis urbibus & gentibus petere suae iuuentuti bonarum artium ac disciplinarum cognitionem, quibus ipsa quod longe maximum est, id est syncerae religioniis scientiam, [...] largiebatur. Visa est Dei bonitas ac misericordia eo die concedere huic ciuitati quod paucissimis antea contigit, vt una eademque vrbs & pietatis & eruditionis parens haberi posset.* (« Jusqu'à aujourd'hui la cité de Genève [...] a été contrainte de demander pour sa jeunesse la connaissance des bonnes lettres à des cités et des peuples auxquels elle offrait [...] ce qui est de loin le plus important, c'est à dire la science de la vraie religion ; il a paru bon à la bonté et à la miséricorde de Dieu de concéder aujourd'hui à cette cité ce qui est arrivé auparavant à très peu, c'est à dire qu'une seule et même ville puisse être tenue pour leur mère en piété et en érudition. »)

⁴ Sur Cordier, voir J. LE COULTRE, *Mathurin Cordier et les origines de la pédagogie*

Le premier texte qui détaille un programme d'études pour les jeunes gens depuis l'enfance jusqu'à l'entrée dans l'âge adulte est le *De literarum ludis recte aperiendis liber* de Jean Sturm, paru en 1538, qui donne le cadre formel des études au Gymnase de Strasbourg. Ce texte, à ce moment ou lorsqu'il sera repris par son auteur en 1558, place une première lecture des poètes pendant la septième classe, soit la troisième année des études du collège, au moment où les enfants, qui ont alors environ 10 ou 11 ans, maîtrisent suffisamment les structures de la langue latine pour qu'on les initie à la poésie⁵. Ovide n'est pas mentionné, mais Catulle, Tibulle et Horace le sont après Virgile, les deux premiers cependant avec la restriction qu'ils doivent être « pudiques », car « rien qui ne soit pudique, pieux, élégant et noble, ne doit entrer dans les oreilles et l'esprit d'un enfant »⁶.

Ovide apparaît dans le programme des étudiants avancés de la *schola publica*, mais comme un auteur presque toujours facile, qui peut et doit donc être lu chez soi : mention particulière est faite des *Fastes*, à la fois utiles, probablement pour

protestante dans les pays de langue française : 1530-1564, Neuchâtel, 1926 ; K. CROUSAZ, *L'Académie de Lausanne entre humanisme et Réforme (ca. 1537-1560)*, Leiden/Boston, 2012, p. 416-436 notamment ; M. FURNO, « *Quod aliquando fuit, potest instaurari* : parler latin au XVI^e siècle, une restitution en trompe-l'œil ? », *Anabases* 17 (2013), p. 105-118, et « Du cours volé au testament pédagogique : Mathurin Cordier et le choix de l'imprimé », in G. HOLTZ (éd.), *Nouveaux aspects de la culture de l'imprimé. Questions et perspectives, XV^e-XVII^e siècles*, Genève, 2014, p. 344-361.

⁵ Il n'est en rien étonnant que deux années aient suffi aux enfants pour apprendre à lire et écrire, et savoir les rudiments du latin. Même si nous n'avons pas de repères précis pour évaluer la réussite exacte d'une telle pédagogie, le texte de Sturm comme celui des maîtres de Genève nous montre que les enfants à ce stade étaient adonnés à cette étude au moins quatre heures par jour, six jours sur sept et onze mois sur douze. Il était donc plus facile d'apprendre rapidement l'essentiel de la langue latine qu'au cours des 48 heures académiques dévolues annuellement, aujourd'hui, à un cours de latin dans la plupart des universités françaises.

⁶ Il existe de ce texte une édition moderne avec traduction française, à laquelle je n'ai pas eu accès : J. STURM, *De literarum ludis recte aperiendis liber. De la bonne manière d'ouvrir des écoles de lettres*, traduction de G. Lagarrigue, postface de M. Arnold, Strasbourg, 2007. Mes références sont données sur l'édition de Strasbourg, Wendelin Rihel, 1538, la traduction me revient ; f^o 15 r-v : *Aeneis Virgiliiana uirtutes omnes heroici uersus, reliqua genera ex Catullo et Tibullo et Horatio sunt congerenda. Plura ex Catullo et Tibullo si essent pudica... inuenias. Sed nihil in pueri aures aut animum intret quod non sit pudicum, pium, elegans, liberale.* (« L'Énéide de Virgile contient toutes les vertus pour le vers héroïque ; les autres genres doivent être rassemblés dans Catulle, Tibulle et Horace. Tu trouverais plus chez Catulle et Tibulle s'ils étaient pudiques. Mais rien qui ne soit pudique, pieux, élégant et noble, ne doit entrer dans les oreilles et l'esprit d'un enfant. »)

leur contenu documentaire et historique, et difficiles, et des *Métamorphoses*, indispensables à la culture, mais qui « encomrent » le cursus académique. On voit bien ici l'attitude ambivalente du pédagogue devant un auteur qu'on ne peut ignorer, qui « doit tout à fait être lu »⁷, mais qu'on renvoie à une étude privée, dont le maître ne prend pas la responsabilité, parce que ses textes, lus en continu, n'entrent pas dans « ce qui est pudique, pieux, élégant et noble ». Sturm lui-même confirmera cette pratique : bien après le texte programmatique, il donne un manuel de poésie, qui se présente comme six livres de textes de divers auteurs, compilés selon leur niveau de difficulté mais également en fonction de l'âge des enfants auxquels ils sont destinés, et de la morale qu'on veut leur inculquer. Le premier livre s'adresse à la sixième classe, ou quatrième année, du collège de Strasbourg, dont le maître est Martin Malleolus : Ovide n'est pas absent de la compilation, mais il y est rare, et toujours significativement amputé. Par exemple, on trouve pour ce niveau la citation d'Ovide, *artibus ingenuis quae sita est gloria multis* (« beaucoup ont cherché la gloire dans les arts libéraux »), mais sans le second vers du distique, *infelix perii dotibus ipse meis* (« moi-même, malheureux, j'ai péri par mes propres dons »), évocation par le poète de ses vers élégiaques qui lui auraient coûté l'exil⁸. Nous voyons ici l'application pratique de ce qui n'est que formulé de manière générale dans le texte du *De literarum ludis recte aperiendis liber* : Ovide est indispensable à la culture humaniste, mais il doit être lu par des adultes responsables, qui devront filtrer cette lecture pour de jeunes écoliers.

Quelques années plus tard, l'Académie de Lausanne en 1547, puis celle de Genève en 1559, se dotent de *Leges Academiae*, qui sont très proches l'une de l'autre à propos d'Ovide. À Lausanne, les textes du poète sont introduits dans la troisième classe, soit la cinquième année d'étude, quand les enfants ont 11 ou 12 ans environ. Les textes proposés sont les *Tristes* et les *Pontiques*, à étudier en alternance avec l'*Énéide* de Virgile. À Genève, ce sont aussi les *Tristes* et les *Pontiques* qui sont utilisés, mais un an plus tôt, en quatrième classe, et comme support explicite pour l'apprentissage des « quantités des syllabes, réduites à un petit nombre de règles », sans doute la raison également de leur mise au programme à Lausanne : ces textes permettent de travailler la métrique du distique sans toucher à des élégies amoureuses, et peuvent donc également être

⁷ STURM, *De literarum ludis*, 1538, f° 26v-27r : *Ovidius prope in omnibus facilis est, ideoque relinquendus bibliothecis et legendus domi. Fastorum tamen libri et utilitatem habent, et difficultatem, Metamorphosis legi omnino debet, at scholae curriculum impedit.* (« Ovide est un auteur presque toujours facile, et pour cette raison doit rester en bibliothèque et être lu chez soi. Les *Fastes* cependant présentent une utilité, et de la difficulté. Les *Métamorphoses* doivent tout à fait être lues, mais encomrent le cursus scolaire. »)

⁸ Ovide, *Pontiques*, II, 7, 47-48 ; dans *Poetica sex volumina, cum lemmatibus Johanni Sturmii in usum scholarum Argentiniensium*, Strasbourg, Josias Rihel, 1565, vol. I, p. 9.

lus en intégralité, sans fragmentation qui évite au jeune lecteur tout contact avec un passage « dangereux ». Aucune mention n'est faite d'une autre œuvre du poète, ni dans le reste des programmes de la *schola priuata* ni dans ceux de la *schola publica*. Là encore, l'étudiant qui connaît d'autres élégies ou *Métamorphoses* ne peut les avoir rencontrées que lors de ses propres lectures, et non en classe : les maîtres laissent à la maison, ou aux bibliothèques, le soin de nourrir cette partie de la culture littéraire des élèves⁹.

Enfin, quand les Jésuites mettent en forme également, par plusieurs versions successives, la *Ratio studiorum* des collèges de l'ordre, la place d'Ovide est à peu près la même. Le poète est préconisé pour la classe moyenne de grammaire, qui correspond sensiblement à un public de même âge et de même niveau que celui des quatrième ou troisième classes des Académies réformées ; il partage le temps de lecture avec les *Familiares* de Cicéron exclusivement, et seuls les « poèmes les plus faciles » sont proposés¹⁰. Nous retrouvons donc une lecture d'apprentissage, mais ici uniquement par fragments, laissant au soin des maîtres de sélectionner les textes qu'ils lisent en classe, tant pour la difficulté de la langue que pour la moralité. Cette précision est implicite dans la *Ratio* jésuite, sans doute parce que ce mode de travail est évident pour les enseignants. Il ne variera pas tout au long du xvii^e siècle, la *Ratio* ne subissant pas de changements profonds. Quelle que soit donc leur confession, les pédagogues des xvi^e et xvii^e siècles se retrouvent d'accord *a minima* autour d'un poète intéressant, mais difficile voire dangereux, à ne pratiquer qu'avec précaution : soit les enfants ne lisent en entier que certains titres sans portée sentimentale, soit leur lecture est plus large en apparence, mais elle ne concerne que des *flores selecti*.

Cette défiance envers Ovide ne semble qu'aller croissant avec l'installation de la Contre-Réforme, et d'une pensée de plus en plus rigoureuse, voire rigoriste, sur la morale éducative et la lecture des textes anciens. Au début du xviii^e siècle, les

⁹ Les *Leges* de l'Académie de Lausanne sont éditées et traduites dans le volume de CROUSAZ, *L'Académie de Lausanne*. Pour Ovide, voir p. 486-487 : *Inter poetas Ovidius de Tristibus aut de Ponto, et Aeneis Virgilii vicissim proponuntur* (« Parmi les poètes, que l'on commente tour à tour Ovide, les *Tristes* ou les *Pontiques*, et l'*Enéide* de Virgile »). Pour Genève, voir *Leges Academiae Genevensis*, Genève, Robert Estienne, 1559, f^o c1v : *Explicentur quoque syllabarum quantitates, paucis regulis comprehensae cum Ouidii Elegiis de Tristibus et de Ponto* (« Qu'on explique aussi les quantités des syllabes, réduites à un petit nombre de règles, avec les *Tristes* d'Ovide ou les *Pontiques* »).

¹⁰ Voir *Ratio studiorum. Plan raisonné et institution des études dans la compagnie de Jésus*, présentée par A. DEMOUSTIER et D. JULIA, traduite par L. ALBRIEUX et D. PRALON-JULIA, annotée et commentée par M.-M. COMPÈRE, Paris, 1997, p. 185 : *Ad praelectiones vero non nisi familiares Ciceronis epistolae, et facillima quaeque Ouidii carmina* (« Pour les prélections, exclusivement les *Lettres familières* de Cicéron et les poèmes les plus faciles d'Ovide »).

liminaires d'une des éditions scolaires nous renseignent clairement sur le débat qui divise les pédagogues, certains permettant une lecture plus large d'Ovide, au titre de la culture générale, d'autres l'excluant complètement des classes. La page de titre du recueil *Locutionum et sententiarum Flores [...] e Latinorum principibus Virgilio, Horatio et Ovidio collecti*, paru à Halle en 1702, précise bien que « la préface enseigne pour quelles raisons les écrits des Païens doivent et peuvent être lus dans les écoles chrétiennes », mais cette préface s'attarde essentiellement (douze pages sur quatorze) à montrer, avec une rhétorique véhémement, les dangers qu'il y a à faire lire en entier, sans discernement, les poètes païens aux enfants chrétiens. Les deux dernières pages justifient comme seule possible la lecture démembrée, par *Flores*, qui protège du danger puisqu'un maître responsable a rigoureusement sélectionné les extraits¹¹. Cette grande méfiance vis à vis d'Ovide se retrouve dans le *Traité des études* de Charles Rollin, paru à Paris de 1726 à 1728 : dans son cursus, ce pédagogue janséniste accepte une lecture sélective des poètes, où les choix émanent de « personnes d'un âge mûr, d'une expérience consommée et d'une probité reconnue »¹². À cette condition, Ovide est acceptable pour apprendre à écrire à des débutants en métrique, car « ce poète est fort propre à inspirer du goût pour la poésie ; à donner de la facilité, de l'invention, de l'abondance. Ses *Métamorphoses* surtout peuvent être fort agréables par la grande variété qui y règne », mais il reste que Virgile « fait la plus grande occupation des classes : aussi est-ce un modèle parfait et qui peut suffire à former le goût »¹³. Encore une fois, Ovide devient un manuel de métrique, ici hexamétrique puisqu'il s'agit des

¹¹ LOCUTIONUM AC SENTENTIARUM || LATINARUM || FLORES, || Qui magnas Latinitatis opes || continent: || *E Latinorum Poëtarum Principibus*, || VIRGILIO, HORATIO || & OVIDIO || Collecti, || *Ac in gratiam juventutis Scholasticæ, ad parandam tam solutæ, quam ligatæ Orationis || copiam ac facultatem*, || SECUNDUM LIBRORUM SERIEM, || iterum editi, || opera || JOACHIMI LANGII. || PRAEFATIO || Docet qua ratione Paganorum scripta in || Christianorum scholis legi possint ac || debeant. || CUM PRIVILEGIO || HALAE SAXONUM, || in officina ORPHANOTROPHII Libraria, || Berolini, Typis SCHLECHTIGERIANIS, 1702. Malgré la mention *iterum editi*, je n'ai pas retrouvé trace d'une édition antérieure à 1702, du moins avec ce titre. La préface occupe les f° *2r-[8v]. Ovide dans cette édition prend la même place que Virgile, soit soixante-quatre pages d'extraits : quarante-cinq pages offrent des citations plus ou moins longues tirées des *Métamorphoses*, des *Pontiques*, des *Tristes*, des *Fastes* et des *Héroïdes*, mais dix-neuf pages ensuite donnent des extraits non référencés des autres œuvres d'Ovide, dont l'*Art d'aimer*, sans qu'il soit possible de lire le texte avec son sens d'origine.

¹² C. ROLLIN, *Traité des études. De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles Lettres par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris, Le Normand, 1807, p. 150.

¹³ ROLLIN, *Traité des études*, p. 170.

Métamorphoses : ce choix pédagogique est sans doute motivé par le fait que le texte se prête bien à un découpage en extraits nombreux sur des sujets fabuleux, mieux capables de captiver les plus jeunes élèves que le grandiose épique virgilien. Pas plus que deux siècles auparavant, on ne lit Ovide en entier, pour toutes ses œuvres et de manière suivie.

De Hermann Torrentinus à Daniel Crespin : une impossible lecture suivie

Les manuels qui utilisent Ovide pour l'apprentissage du latin dans les classes présentent, comme les textes programmatiques, une grande unité, quel que soit le maître qui les compose : il s'agit de ne pas se priver du support pédagogique que peuvent fournir les poèmes ovidiens, mais d'en déjouer les dangers par une lecture filtrée – au point parfois de dénaturer le texte d'origine.

Un des premiers manuels qui met Ovide à l'épreuve de la classe sont les *Orationes familiares et elegantissime ex omnibus Publii Ovidii libris formatae*, mises en forme par Hermann Van der Beeke ou Torrentinus. Ce pédagogue entré chez les Frères de la Vie Commune à Deventer enseigne dans leurs écoles à Groningue et à Zwolle, et rédige pour ses classes de petits manuels de grammaire, des éditions avec gloses de Virgile et des hymnes à la Vierge Marie de Sabellicus, et l'*Elucidarius poeticus*, dictionnaire de noms propres mythologiques et de mots grecs, qui sera constamment repris, augmenté et réimprimé par divers auteurs dans le courant du xvr^e siècle¹⁴.

Les *Orationes familiares* sont un bon livre de classe dans une petite aire germanique au début du xvr^e siècle : publié d'abord à Zwolle par Arnold Kempen en 1502, le livre est repris à Cologne en 1505 chez Martin von Werden, puis chez le même imprimeur en 1509, 1510, en 1510 encore chez Heinrich Quentel à Cologne, en 1513 chez les deux précédents de nouveau, en 1516 et 1519 à Leipzig chez Valentin Schumann, et en 1521 de nouveau à Cologne chez Quentel¹⁵. Le manuel aura donc duré une vingtaine d'années, avant d'être abandonné, non qu'il ait été remplacé par un autre mais parce qu'il ne correspondait plus aux programmes des petites classes de débutants auxquelles il était destiné.

¹⁴ Voir P. BIETENHOLZ (éd.), *Contemporaries of Erasmus*, Toronto, 2003, vol. 3, p. 331-332. Les éditions principes de ces ouvrages paraissent à Deventer entre 1492 et 1498.

¹⁵ Pour la *princeps*, voir USTC 420050. La dernière parution isolée semble être en 1538 à Anvers, chez Michaël Hoochstraten. Sur un passage du manuel, voir P. MARÉCHAUX, « La réception de Protée dans les mythographies et les commentaires d'Ovide entre 1350 et 1550 : l'histoire d'une dissociation », in A. Rolet (éd.), *Protée en trompe l'œil : Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Rennes, 2010, p. 347-364.

En effet, le manuel utilise Ovide hors de la connaissance de la métrique, ce qui le destine clairement aux débuts de l'apprentissage du latin, probablement aux deux premières années. Le manuel se présente comme une suite de sentences moralisantes, en prose des plus plates, mettant en scène des personnages d'enfants dans lesquels les jeunes élèves pourront se projeter (Ioannes, qui n'est pas toujours exemplaire, ou Paulus, Petrus et Andreas, plus sages). En emboîtant les phrases les unes aux autres, l'auteur obtient des micro-récits supposés aider à la mémorisation, dans une expression conçue pour la modélisation de l'écriture. Les sentences avancent donc en blocs thématiques de quelques lignes par associations d'idées, et permettent d'apprendre la variation stylistique ou un début de *copia verborum*, comme dans l'exemple suivant :

Ioannes inuitis parentibus et cognatis Romam profectus est.

« Jean est parti à Rome contre la volonté de ses parents et de ses proches. »

Equidem inuitis omnibus hoc faciam.

« Assurément, je ferai cela contre la volonté de tous. »

Velis nolis id facies.

« Tu le feras que tu le veuilles ou non. »

Velimus nolimus moriendum nobis est.

« Que nous le voulions ou non, il nous faut mourir. »¹⁶

Les blocs de sentences sont coupés entre eux par des gloses de Torrentinus qui éclairent certains termes jugés difficiles, et l'étayage se fait parfois par une traduction en bas-allemand, ce qui confirme l'utilisation du livre dans les petites classes. Par exemple, la sentence *Sum defessus stando sed indefessus audiendo* est glosée par *defessus, moede, indefessus, niet moede*¹⁷. Mais la glose peut être uniquement latine à d'autres endroits, comme lorsque *Arida ramalia* est expliqué par *Ramale est ramus arboris*¹⁸. Visuellement, il est parfois difficile de retrouver la glose correspondant à un vers, la typographie des premières éditions étant compacte, et la raison qui amène une glose sur un mot plutôt que sur un autre n'est pas toujours clairement identifiable, si ce n'est par l'usage et la pratique de ces phrases devant des enfants.

¹⁶ H. TORRENTINUS, *Orationes familiares*, Köln, Martin von Werden, 1505, f° A1v.

¹⁷ TORRENTINUS, *Orationes familiares*, f° C4v.

¹⁸ TORRENTINUS, *Orationes familiares*, f° C2r.

À première vue, Ovide semble bien absent de toutes ces phrases, tant la prosification et la décontextualisation éloignent le texte de référence. Pourtant, le titre du manuel n'est pas un mensonge, et Torrentinus avait une bonne connaissance du poète : pour reprendre les exemples ci-dessus, l'adjectif *inuitus* est employé par Ovide de très nombreuses fois, et la locution *inuitis omnibus* apparaît au vers 107 de la première *Héroïde*, dans un contexte qui rappelle l'idée d'un départ exprimée dans la *sententia* précédente¹⁹ ; de même, *ramalia arida* apparaît dans l'épisode de Philémon et Baucis des *Métamorphoses*²⁰, et la phrase forgée par Torrentinus, *Arida ramalia bene fouent ignem* (« Les rameaux secs alimentent bien le feu »), est une glose exacte du passage d'origine.

Comme le dit également la page de titre, au-delà de ces phrases familières forgées à partir d'expressions ovidiennes, on trouve aussi par endroits des *versus quidam integri notatu digni* (« quelques vers entiers dignes d'être notés »). Ils sont assez facilement repérables, le rythme métrique tranchant sur la prose des autres *sententiae*.

Par exemple, au f^o A2v, on trouve le texte suivant :

Heu patior telis vulnera facta meis.

Exitus acta probant.

Non sunt ab euentu estimanda facta.

Perniciosum est blandis credere verbis.

« Hélas, je souffre des blessures faites par mes propres traits.

La fin justifie les actes.

Les faits ne doivent pas être appréciés en fonction de leur réalisation.

Il est pernicieux de croire aux douces paroles. »

qui est un montage à partir de deux passages de la lettre de Phyllis des *Héroïdes*, pour partie cités exactement et pour partie résumés, soit *Héroïdes*, II, 45-46 (je souligne) :

Heu ! Patior telis vulnera facta meis !

Credidimus blandis, quorum tibi copia, verbis.

« Hélas, je souffre des blessures faites par mes propres traits ! Nous avons cru en tes douces paroles, dont tu as abondance. »

¹⁹ Ovide, *Héroïdes*, I, 107 : *dum parat inuitis omnibus ire Pylon* (« tandis qu'il [Télémaque] se préparait à partir pour Pylon à l'insu de tous »).

²⁰ Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 644-645 : *multifidasque faces aridaque ramalia tecto / detulit*. Le passage met en scène Baucis allumant un feu.

et *Héroïdes*, II, 83-85 :

*Atque aliquis 'iam nunc doctas eat' inquit 'Athenas :
armiferam Thracen qui regat, alter erit.
Exitus acta probat.' [...]*

« Et un autre lui dit : “Va donc désormais jusqu’à la savante Athènes : un autre gouvernera la Thrace porteuse d’armes. La fin justifie les actes.” »

Le poète fait dire ici à son héroïne qu’elle pâtit de ses actes, mais les *orationes* disent légèrement autre chose, plus sentencieusement, à savoir qu’il faut se méfier des beaux parleurs pour ne pas risquer d’être puni de sa crédulité. Le tragique qui faisait la grandeur du texte poétique est réduit à une recommandation grondeuse et un peu plate pour de jeunes imprudents. Le texte fourmille de réécritures de passages amoureux, de quelque objet qu’ils parlent, qui tentent de détourner les yeux des jeunes lecteurs de ces textes dangereux. Les *Orationes* poussent en fait à l’extrême les deux caractéristiques de la lecture médiévale d’Ovide, c’est à dire la moralisation et la lecture fragmentée, indissociables l’une de l’autre.

Le manuel de Torrentinus cesse d’être fréquemment utilisé après 1530, probablement parce que les maîtres renoncent à utiliser Ovide dans les premières années d’apprentissage. Presque en même temps et au même endroit, Johannes Murmellius²¹, autre pédagogue formé à Deventer et ami de Torrentinus, fournit un recueil d’extraits de Tibulle, Properce et Ovide : la première édition paraît à Deventer en 1504, et est très sommaire²². Elle réunit, sous des *tituli* qui sont autant de *loci communes*, 45 pages *in quarto* de distiques extraits des trois poètes, mêlés sans distinction ni d’œuvre ni d’auteur, mais gardés dans leur forme métrique. Le livre s’ouvre sur un petit texte en distiques de Murmellius lui-même, qui donne clairement le ton de l’ouvrage : il s’agit de permettre que les enfants lisent ces auteurs, mais sans les dangers que les passages érotiques ou amoureux peuvent faire courir à leurs esprits²³. Le fait que les textes soient conservés dans leur forme métrique destine l’ouvrage aux classes un peu plus avancées où les enfants commencent à apprendre à écrire de la poésie, et l’ouvrage de Murmellius, plus adapté à une lecture humaniste qui respecte la forme des auteurs anciens, va avoir un très grand succès dans toute l’aire réformée jusqu’à la fin du siècle. Le titre changera de forme selon les imprimeurs, et deux lignées d’éditions verront le jour, l’une avec le poème en distiques de Murmellius, l’autre, à partir de 1513, avec une

²¹ Voir BIETENHOLZ, *Contemporaries of Erasmus*, vol. 2, p. 470-471.

²² *Ex elegiis Tibulli Propertii et Ouidii ab Joanne Murmellio selecti uersus*, [Deventer, Jacob de Breda,] 1504.

²³ *Ex elegiis [...] selecti uersus*, 1504, f° Ai v : *Hos puer euites moneo ne blanda uoluptas / te miserum cogat turpia ferre iuga* (« Je te préviens, enfant, d’éviter ces poètes, pour que la douce volupté ne te contraigne pas, malheureux, à porter un joug honteux »).

dédicace de Murmellius à Theodoricus Tzwyvel, qui éclaire encore le contexte de rédaction du manuel : Tzwyvel avait réclamé une anthologie d'Ovide, à laquelle Murmellius a ajouté les deux autres auteurs, dont les œuvres, parce qu'« elles sont pleines de mollesse, de lascivité et d'amour », « ne doivent pas être expliquées [ou : lues en entier] à l'âge tendre »²⁴. Le florilège permet donc d'en accepter la lecture, accompagnée d'*argumenta* qui la facilitent. De plus, Murmellius dit s'être tenu au respect des œuvres, refusant de confondre les textes et de les altérer, bien qu'il ait conscience que l'anthologie puisse quelquefois modifier le sens du texte²⁵. Les éditions postérieures à 1530 enrichiront la matière, la rangeront en faisant apparaître le nom des auteurs et l'ordre de leurs œuvres, et le livre, sous le titre *Flores Tibulli, Propertii ac Ovidii*, ou sous celui *Loci communes sententiosorum versuum ex elegiis Tibulli, Propertii ac Ovidii*, sera réimprimé et utilisé jusqu'au xvii^e siècle. Murmellius a donc pérennisé au moins les principes de Torrentinus : la lecture des extraits est orientée par les *argumenta*, et on y retrouve souvent les mêmes vers glosés de la même façon. Par exemple, sous l'*argumentum Facta a causis, non ab euentu sunt uel probanda uel improbanda* (« Les faits doivent être approuvés ou désapprouvés par leurs causes, non par leur réalisation »), on retrouve le distique des *Héroïdes*, II, 85-86, *Exitus acta probat, careat successibus opto / quisquis ab euentu facta notanda putat* (« La fin justifie les actes, je souhaite qu'il soit privé de succès, celui qui pense que les faits doivent être pesés à partir de leur réalisation »), qui pousse à se méfier des *deceptores puellarum* évoqués dans l'*argumentum* précédent.

Le principe une fois établi, la concurrence se multiplie, et apparaissent selon le même modèle des ouvrages consacrés au seul Ovide, avec des titres proches, *Sylva sententiarum ex Ouidio*, ou *Flores seu sententiae morales ex Publii Ovidii Nasonis operibus*, dont on ne sait pas toujours qui est le compilateur. Ces textes

²⁴ *Varia Tibulli Propertii et Ovidii carmina*, T. Maler, Erfurt, 1513, titre verso : [*Opera*] *sic molliciei, lasciuiaie, ac Veneris referta, ideoque vernanti aetati minime praelegenda*. Certaines éditions comme celle de Gymnicus, Köln, 1537, portent *perlegenda* et non *praelegenda*, deux sens possibles ici, la pratique scolaire ne pouvant ni lire en entier ni expliquer ces textes.

²⁵ *Varii Tibulli Propertii et Ovidii Flores*, titre verso ; *Neque tamen (quod quidam audaculi fecerunt) poetarum carmina confudi, aut immutavi, sed eo ordine eaque integritate qua apud ipsos autores legitur reposui. Quod si pauca in alienum sensum deflexerim, nemini mirum uideatur, cum id nec ab re factum sit, nec auctoritate careat*. (« Je n'ai cependant pas mélangé, ou modifié, les vers des poètes – ce que quelques petits audacieux ont fait – mais je les ai rapportés dans l'ordre et dans l'intégrité où on les lit chez ces poètes. Si quelquefois je les ai tournés dans un sens différent, que cela n'étonne personne, puisque ce n'a pas été fait sans raison, et ne manque pas d'être autorisé [par l'exemple de St Jérôme]. »)

fonctionnent tous de la même façon, par extraits qui évitent tous les passages délicats et orientent vers une lecture moralisée du texte. Leurs différences tiennent dans la technique de compilation : les *Flores* arrangées par Andreas Diether en 1548²⁶ sont au sens strict une anthologie, c'est-à-dire que, même précédés d'un *argumentum* moral, les extraits sont rapportés en l'état, en suivant leur ordre dans le texte d'origine, et la succession des recueils dont ils sont tirés est toujours la même, même si pour chaque sujet tous les recueils ne sont pas sollicités : *Tristes* et *Pontiques*, puis *Fastes*, *Héroïdes* et *Ars amatoria*, les *Tristes* et les *Pontiques*, dont nous avons vu qu'ils sont mis au programme par les Académies de Lausanne et Genève, étant les plus utilisés.

Mais la *Sylva sententiarum ex Ovidio*, dont le compilateur anonyme est peut-être visé par la préface-dédicace de Murmellius, compose de son côté un centon redoutable, parfois peu utilisable même comme modèle métrique tant les œuvres sont confondues. Par exemple, sous l'argument *De patientia*, on trouve le texte suivant²⁷ :

<i>Posse pati facile est tibi ni patientia desit.</i>	= Ovide, <i>Remèdes à l'amour</i> , 521
<i>Est aliquid magnis crimen abesse malis.</i>	= Ovide, <i>Fastes</i> , I, 483
<i>Leuiter ex merito quicquid patiare ferendum est :</i>	
<i>Quae venit indigne poena dolenda venit.</i>	= Ovide, <i>Héroïdes</i> , V, 7-8
<i>Equo animo poenam qui meruere ferunt.</i>	= Ovide, <i>Amours</i> , II, 7, 12
<i>Et mala Nasonem quoniam meruisse videtur</i>	
<i>si non ferre doles at meruisse dole.</i>	= Ovide, <i>Pontiques</i> , I, 7, 67-68

« Il est facile de pouvoir supporter si la patience ne te manque pas.

C'est quelque chose que de s'éloigner du crime dans de si grands malheurs.

Il faut supporter avec légèreté tout ce qu'on subit de façon méritée ; mais le châtement qui vient de manière indigne est une douleur.

Ceux qui l'ont mérité supportent leur châtement d'une âme égale.

et puisqu'il semble que Nason a mérité ses malheurs, si tu n'es pas malheureux qu'il les supporte, au moins sois malheureux qu'il les ait mérités. »

Comme le montre le tableau ci-dessus, ce passage combine des vers isolés, qui produisent une forme métrique fautive (deux pentamètres successifs au milieu des distiques), et qui en arrivent à faire dire au poète lui-même qu'il mérite d'avoir

²⁶ *Flores seu sententiae morales ex Publī Ovidiū Nasonis* [...], Augsbourg, Philippe Ulhard, 1548, compilées par A. Diether, poète, philologue, et pédagogue, auteur notamment d'un *Thesaurus contexendarum epistolarum ad Ciceronem imitandum*.

²⁷ *Sylva sententiarum ex Ovidio non librorum sed rerum ac Titulorum ordine seruato delectarum*, Leipzig, Jacob Thanner, 1515, f° C3v-[C4r].

été puni. La trame ainsi composée dit qu'il est facile de supporter les difficultés lorsqu'on a de la patience, et qu'on sait s'abstenir du crime dans le malheur ; on peut même supporter légèrement ce qu'on mérite, et la peine douloureuse est celle qui est indigne, mais celle qui est méritée se supporte fermement ; et cela est finalement le cas du poète lui-même, dont on torture le texte, et qui semble avoir mérité la dénaturación de son livre.

Au tournant du xvii^e siècle, nous avons vu que la *Ratio Studiorum* des Jésuites ne baisse pas la garde devant Ovide. Comme le montre un *Appendix* à la version de 1591 de la *Ratio*, les Pères ne se départissent pas de l'attitude des autres pédagogues, de quelque confession qu'ils soient : Ovide et quelques autres « auteurs peu honnêtes » doivent être lus, au titre de la culture générale, et pour éviter que leurs auditeurs « ne parai[ssent] tout à fait novices devant des matières dans lesquelles tous les autres élèves se vanteront d'être versés »²⁸. Pour cela, il faut expurger, et les Pères préconisent une forme d'édition qui va être leur « image de marque » et sera reprise jusqu'au xix^e siècle pour divers auteurs. Plutôt que de compiler des extraits sous forme de centon, plutôt que de toucher le texte en en modifiant les termes, ce qui n'empêche pas « que le sujet indécent exhale toujours son odeur ou sa saveur primitive », il vaut mieux « supprimer les poèmes indécents », éventuellement en en réunissant les parties honnêtes, « si, séparées du tout, elles peuvent garder leur cohérence »²⁹. Ce texte donne le patron de tant d'éditions *selectae et purgatae ad maiorem Dei gloriam*, où le texte d'Ovide est certes moins travesti que dans les centons de la *Sylva sententiarum*, mais où il est toujours impossible de le lire dans son intégrité, et même d'imaginer celle-ci.

Par exemple, en 1595, l'édition des *Héroïdes selectae et purgatae* qui paraît chez Birkman à Cologne présente la lettre de Pénélope (*Héroïde* I) en entier, parce qu'elle continue de représenter le parangon de l'amour conjugal, mais la lettre d'Hermione (*Héroïde* VIII) est considérablement expurgée. Y sont supprimés les vers 37 à 40 qui sont une allusion à Ménélas, père indulgent aux amours de sa fille parce que lui-même adultère ; puis les vers 67 à 72, allusions aux adultères de Jupiter ; enfin les vers 93 à 122, soit toute la fin du texte, où Hermione expose son déchirement entre deux amants. Mais ces coupures ne sont pas typographique-

²⁸ *Ratio Studiorum* 1591, éditée dans L. LUKACS, *Monumenta Paedagogica Studiorum societatis Iesu*, t. 5, Roma, 1986, p. 332 : *Genera [...] quae a parum honestis auctoribus tractata sunt ; [...] quia auditores nostri novi prorsus vi debuntur ad ea, in quibus caeteri discipuli se iactabunt esse versatos*. La traduction française de cet appendice est donnée dans *Ratio Studiorum [...]*, Paris, 1997, p. 245-246.

²⁹ *Ratio Studiorum*, Roma, 1986, p. 332 : *semper tamen liber, cuius argumentum turpe sit, pristinum ac nativum redolet odorem aut saporem [...] praetermissis turpibus poematis [...]. Ex poematis quorum argumenta obscoena sunt, possent [...] colligi quaedam partes honestiores si a suo toto separatae cohaerere possent*.

ment apparentes : le texte se déroule sans marque de coupure, et sans connaissance de l'original, il est impossible de les repérer, car les distiques s'enchaînent sans chaos trop apparent. Seule la fin est abrupte et peut donner à penser.

Cette lecture morale et fragmentée perdurera longtemps : l'édition *Ad usum Delphini* donnée par Daniel Crespin, près d'un siècle plus tard en 1689, la véhicule toujours, quoique dans une portée moindre³⁰. Ces éditions *Ad usum Delphini* ne sont pourtant pas conçues à l'usage des classes, mais pour le lectorat de l'honnête homme, adulte ou jeune homme, modelé par l'éducation idéale du Dauphin. Or, pour le premier volume qui dans cette édition contient les élégies amoureuses d'avant l'exil, le texte n'est pas lisible en continu : l'éditeur scientifique a renvoyé en fin de volume des *obscoena* qu'il signale dans le cours du texte par des étoiles (***) et qui sont reproduits en fin de volume, référencés, et repositionnables dans le texte même. Il est donc possible pour un adulte, en 1689, de lire en entier ces textes d'Ovide, mais il n'est toujours pas possible de les lire en continu, puisque ce même texte reste fragmenté pour des raisons morales, et que la lecture complète suppose d'aller à la fin du livre et de revenir ensuite au texte dans son déroulement.

Les choses ont-elles radicalement changé de nos jours, en nos siècles « libérés » ? Certes, les parcours universitaires de Lettres permettent de lire Ovide en continu, mais les catalogues des principaux éditeurs français depuis le début du XXI^e siècle ne comptent pas d'édition des œuvres complètes. Jean d'Ormesson est dans *La Pléiade* chez Gallimard, mais pas Ovide, et on trouve dans cette collection, pour les auteurs anciens, Homère, Virgile, divers historiens et philosophes, mais aucun des poètes que les Jésuites jugeaient « peu honnêtes ». Les éditions de textes d'Ovide, en latin ou en français, sont soit confinées chez les éditeurs spécialisés des littératures antiques, soit reprennent pour la plupart leurs traductions. Les catalogues offrent principalement des traductions des *Métamorphoses*, mais avec peu de choix si l'on souhaite une version complète, alors qu'abondent des versions d'extraits, notamment chez des éditeurs scolaires, pour l'enseignement primaire et secondaire. Encore plus mince est le choix des éditions ou traductions des autres textes, où se distinguent seules, un peu plus fréquentes, les *Héroïdes*. En dehors de la déshérence du goût pour la culture classique, doit-on voir dans cette maltraitance persistante de l'auteur une pure décence de façade, et l'hypocrisie d'une éducation policée qui cède aux conventions sans se priver de la possibilité du libertinage ? Ou héritons-nous de vieilles habitudes scolaires, réticentes à ce qui embarrasse les pédagogues ? L'un et l'autre sans doute, et pour longtemps

³⁰ *Publii Nasonis Ouidii opera* [...], Lyon, Anisson, Posuel et Rigaud, 1689. Voir H. CASANOVA-ROBIN, « Ovide », dans M. FURNO (éd.), *La collection Ad Vsum Delphini*, vol. 2, Grenoble, 2005, p. 455-464.

probablement, car l'embarras nourrit la mise à l'écart, qui elle-même nourrit la curiosité, apanage seulement de quelques lecteurs audacieux.

Martine Furno

IHRIM, UMR 5317, Ens Lyon
Université Grenoble Alpes
87 avenue de Romans
26000 Valence
martine.furno@ens-lyon.fr

D'un Ovide chrétien à un Ovide burlesque, du Moyen Âge au Grand Siècle : continuités et changements dans la traduction et dans l'illustration des *Métamorphoses* perçus à travers deux éditions du XVII^e siècle¹

Basil NELIS

Le XVII^e siècle marque un tournant important dans la réception des *Métamorphoses* en France. Un changement de paradigme lié à la traduction d'Ovide prend forme au fil du siècle, dans le cadre duquel on peut distinguer trois phases : les traductions relativement conservatrices des années 1620, les « traductions » burlesques des années 1650 et le courant galant dans le dernier tiers du siècle². Il s'agit, dans cette étude, d'illustrer ce changement de paradigme en se fondant principalement sur deux traductions fort différentes. La première est une

¹ Cette contribution prend son origine d'un travail de Maîtrise universitaire effectuée à l'Université de Lausanne dans le cadre du programme de spécialisation en Histoire du livre et édition critique des textes. J'ai eu l'occasion d'étudier des livres anciens de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne liés à la postérité d'Ovide. Il s'agissait de valoriser la collection de la Bibliothèque, et les éditions auxquelles j'ai pu avoir accès, parmi lesquelles figurent la traduction de Renouard et l'*Ovide bouffon* de Richer, ont dans une certaine mesure conditionné mon approche dans cet article. Mon travail a été dirigé par Francesca Dell'Oro et Olivier Thévenaz, que je souhaite remercier ici. J'aimerais également exprimer mes remerciements les plus sincères aux deux experts de la revue *Anabases*, dont les commentaires m'ont été d'une grande utilité et ont considérablement enrichi cette étude.

² H. TAYLOR, *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*, Oxford, 2017, p. 17.

édition illustrée de la traduction des *Métamorphoses* par Nicolas Renouard (1617), qui s'inscrit dans la lignée des interprétations humanistes d'Ovide du xvi^e siècle ; la seconde, l'*Ovide bouffon* (1649), est une traduction burlesque (sans illustrations) des cinq premiers livres de ce même poème ovidien par Louis Richer, un auteur dont on ne sait quasiment rien³. Ces deux éditions démontrent à quel point la manière de lire, d'interpréter et de traduire les *Métamorphoses* a changé en à peine quarante ans dans la première moitié du xvii^e siècle. Je considérerai également ces éditions dans un contexte historique plus large, dans la mesure où elles témoignent encore, à certains égards, des courants de réception antérieurs au xvii^e siècle, notamment chrétiennes, qui ont fortement marqué la lecture d'Ovide en France. C'est pourquoi, dans mon analyse de l'édition de Renouard, j'accorderai un intérêt particulier au rapport entre le texte et l'image. Car la traduction, parue en 1606, est enrichie dès 1617 de gravures dans lesquelles on peut percevoir des vestiges d'une tradition illustrative dont les origines artistiques remontent aux manuscrits de l'*Ovide moralisé*. Pour pleinement saisir la richesse des illustrations dans l'édition de Renouard, il importe, dans un premier temps, de remonter à ce poème de 72'000 vers d'un auteur inconnu qui est l'un des textes les plus importants de l'histoire de la réception des *Métamorphoses*⁴. Les illustrations du mythe de Pyrame et Thisbé évoquent particulièrement bien la manière dont l'édition de Renouard renouvelle une tradition artistique qui remonte aux enluminures médiévales. Or, cet héritage chrétien d'Ovide, qui se perçoit chez Renouard uniquement dans les illustrations, ne correspond pas à la tonalité générale de l'édition, qui s'inscrit dans la lignée des lectures humanistes et scolastiques du xvi^e siècle. En réalité, en y regardant de plus près, on verra que certains aspects du texte de Renouard semblent annoncer le changement de paradigme qui marque la traduction d'Ovide au milieu du xvii^e siècle et dont l'*Ovide bouffon* de Louis Richer est un bon exemple. En ce qui concerne la traduction de Richer, la version burlesque du mythe de Pyrame et Thisbé contient assurément des éléments intéressants, comme on aura l'occasion de le constater ; je m'attarderai toutefois davantage sur l'épisode de Narcisse.

³ Frédéric Deloffre pense que Richer a pu être greffier ou procureur (F. DELOFFRE (éd.), *Agréables Conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency. Sur les affaires du temps (1649-1651)*, Paris, 1961, p. 23). Plus récemment, Bénédicte Gady a avancé l'hypothèse que l'écrivain burlesque Richer a pu être confondu avec un autre Louis Richer, qui était graveur, mais trop peu d'informations sont disponibles pour qu'on puisse en être certain (B. GADY, « Louis Richer, dessinateur, graveur et satiriste au milieu du xvii^e siècle », in D. CORDELLIER, (éd.), *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. Le dessin dans la révolution de l'estampe*, Paris, 2012, p. 133-150).

⁴ On ne sait presque rien de l'auteur de ce texte, si ce n'est qu'il est probablement issu de l'entourage de la reine Jeanne de Bourgogne. M. POSSAMAÏ-PÉREZ, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, 2006, p. 21.

En effet, cet épisode se démarque des autres par une intervention du narrateur qui est particulièrement évocatrice de la poétique de Richer. La désacralisation du texte ovidien opérée par le poète dans sa traduction participe d'une réflexion plus large à propos de l'autorité des auteurs antiques, et l'épisode de Narcisse illustre particulièrement bien cet aspect fondamental du burlesque de Richer. Je me propose donc de partir des manuscrits médiévaux de l'*Ovide moralisé* afin de présenter certaines continuités qui se retrouvent jusque dans l'édition de Renouard, et de montrer ensuite, en m'appuyant sur la traduction de Richer, les débuts du changement de paradigme dans la réception d'Ovide.

Au début du livre IV des *Métamorphoses* (43-166), la première fille de Minyas choisit de raconter l'histoire de Pyrame et Thisbé, deux jeunes amants séparés l'un de l'autre et enfermés par leurs parents. Un mur les sépare, mais ils parviennent à communiquer par une fissure dans celui-ci. Une nuit, ils décident de sortir pour se rencontrer. Avant l'arrivée de Pyrame, Thisbé aperçoit une lionne qui s'abreuve à une fontaine, la gueule en sang après la chasse ; terrifiée, elle réussit à s'enfuir, mais dans sa précipitation elle perd son voile que la lionne déchire et ensanglante. Lorsque Pyrame arrive, il trouve le voile de son amante et, pensant que Thisbé a été dévorée par la lionne, se suicide. Quand Thisbé arrive sur les lieux du désastre, elle voit le cadavre de Pyrame et, désespérée, se suicide à son tour. Le récit de Pyrame et Thisbé est l'un des épisodes des *Métamorphoses* les plus riches du point de vue de la réception : des échos ovidiens se retrouvent dans de nombreux textes au fil des siècles, parmi lesquels on peut citer la tragédie de Théophile de Viau intitulée *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1617), ou *Romeo and Juliet* de William Shakespeare (1597), où la présence d'Ovide est néanmoins plus diffuse⁵. En réalité, ce mythe fascine déjà au XIII^e siècle, et le récit est même adapté dans une version de la Bible rédigée par le clerc lorrain Jean Malkaraume⁶. Cet amalgame de matières profane et biblique exemplifie la réception chrétienne que connaissent les *Métamorphoses* au cours du Moyen Âge, et jusqu'à la Renaissance. Au début du XIV^e siècle, période pendant laquelle est composé l'*Ovide moralisé*, un moine bénédictin ami de Pétrarque, Pierre Bersuire, écrit un *Ovidius moralizatus*,

⁵ Si l'on retrouve certaines allusions à Ovide dans la tragédie de Shakespeare, la pièce du dramaturge anglais est toutefois plus directement inspirée par les récits de Luigi da Porto et de Matteo Bandello (sur cette question, voir J. LEVINSON, « Romeo and Juliet before Shakespeare », *Studies in Philology* 81, 1984, p. 325-347). Sur la présence du mythe de Pyrame et Thisbé chez Shakespeare, voir A. B. TAYLOR, « Ovid's Myths and the Unsmooth Course of Love in *A Midsummer Night's Dream* », in C. MARTINDALE et A. B. TAYLOR (éds.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, 2004, p. 49-65.

⁶ M. MOUSSY, « La moralisation du mythe : Pyrame et Thisbé dans la Bible de Jean Malkaraume », in L. HARF-LANGNER (éd.), *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, 2009, p. 83-103.

texte en prose rédigé dans un latin clérical qui fournit lui aussi une interprétation allégorique des *Métamorphoses*⁷. Et ce n'est pas un hasard si une édition importante du texte datant de la fin du xv^e siècle, qui n'est en réalité pas autre chose qu'une « paraphrase de l'*Ovide moralisé* »⁸, porte le titre évocateur de *Bible des poètes* (1493).

L'*Ovide moralisé* est la première traduction française des *Métamorphoses*, et chaque « fable » est suivie d'une interprétation allégorique destinée à rendre le texte acceptable pour un public chrétien⁹. L'immense succès d'Ovide à partir des xii^e-xiii^e siècles, époque baptisée *aetas Ovidiana* par le philologue munichois Ludwig Traube¹⁰, est en partie dû au fait qu'on le considérait comme un préfigurateur du christianisme, et cette conception a longtemps conditionné la lecture des *Métamorphoses*, qui sont, « avec la *Bible*, le livre le plus lu et le plus apprécié de tout le Moyen Âge »¹¹. L'auteur de l'*Ovide moralisé* souhaite mettre en avant l'adaptabilité de la matière ovidienne à la foi chrétienne. Tout en traduisant les fables et en respectant leur ordre, l'auteur entreprend, pour chacune d'entre elles, de l'interpréter pour en dégager ce qu'il appelle la vérité, le sens caché, soit, pour reprendre ses propres termes, de dire « ce que j'en entens »¹². Ainsi, l'*Ovide moralisé* est à la fois une traduction française des *Métamorphoses* et une interprétation allégorique du texte latin. L'épisode de Pyrame et Thisbé dans

⁷ K. MCKINLEY, *Reading the Ovidian Heroine. Metamorphoses Commentaries 1100-1618*, Leyde, 2001, p. 106-107.

⁸ G. AMIELLE, *Recherches sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du xv^e siècle et au xv^e siècle*, Paris, 1989, p. 9. En réalité, la *Bible des poètes* se fonde plutôt sur les manuscrits de l'*Ovide moralisé* en prose : en effet, le succès de l'*Ovide moralisé* en vers est tel qu'il est réécrit en prose durant le xv^e siècle. Sur l'*Ovide moralisé* en prose, voir L. HARF-LANÇNER et M. PÉREZ-SIMON, « Une lecture profane de l'*Ovide moralisé*. Le manuscrit BnF français 137 : une mythologie illustrée », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 30 (2015), p. 167-196.

⁹ La division du texte des *Métamorphoses* en « fables », ou *argumenta*, remonterait à la structure du poème opérée par le Pseudo-Lactance ; sur cette division du texte, voir R. HEXTER, « Medieval articulations of Ovid's *Metamorphoses* : from Lactantian segmentation to Arnulfian allegory », *Medievalia* 13 (1987), p. 63-82. Toutefois, la question reste débattue : voir A. CAMERON, « An Anonymous Ancient Commentary on Ovid's *Metamorphoses* », in *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford, 2004, p. 3-32.

¹⁰ L. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen II. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, Munich, 1911, p. 113.

¹¹ F. CLIER-COLOMBANI, *Images et imaginaire dans l'Ovide moralisé*, Paris, 2017, p. 11.

¹² *Ovide moralisé* I, 18, avec le texte de C. BAKER et alii (éds.), *Ovide moralisé : Livre I*, 2 vol., Paris, 2018, qui modifie ici la leçon retenue par De Boer (i.e. « ce que j'entens »).

l'*Ovide moralisé* incarne un exemple particulièrement saisissant de cette dualité textuelle ; après avoir rendu le sens original du texte, le traducteur en explique le sens caché, attirant l'attention sur la dimension allégorique de la fable (*Ovide moralisé*, IV. 1176-77)¹³ :

*Or vous dirai l'alegorie
Que ceste fable signefie...*

L'auteur cherche littéralement à dévoiler le texte, le dépouiller de son *integumentum*, afin d'en révéler le sens véritable (sa *senefiance*), correspondant à la morale chrétienne, qui est recouvert par une *alegorie*¹⁴. La réappropriation chrétienne du récit ovidien devient encore plus explicite un peu plus loin, lorsque les deux amants sont explicitement comparés à des figures de martyrs (*Ovide moralisé*, IV. 1207-10, je souligne) :

*Aussi soloient jadis faire
Li saint martir, qui despisoient
Le monde et pour Dieu se livroient
A tous martires endurer.*

Cette christianisation d'Ovide se remarque non seulement dans le texte, mais encore dans l'image. Les enluminures des manuscrits de l'*Ovide moralisé* ont bien souvent été négligées par les philologues, si bien qu'on a pu parler de « préjugé textologique »¹⁵. Or, les illustrations sont également un vecteur important de l'allégorisation des fables. Dans certaines illustrations, Pyrame et Thisbé sont représentés comme des martyrs chrétiens. On est bien loin de l'imaginaire païen et d'une simple histoire d'amour malheureux. L'histoire devient celle d'un sacrifice à dimension chrétienne et Pyrame et Thisbé apparaissent comme des figures de saints. Mais il existe également des représentations plus conventionnelles de

¹³ Pour le livre IV, je suis le texte de C. DE BOER (éd.), *Ovide moralisé : poème du commencement du quatorzième siècle*, 5 vol., Paris, 1915-1938.

¹⁴ L'idée qu'il existe sous la fable une vérité latente à découvrir est bien exprimée au début du premier livre (*Ovide moralisé* I, 44-46) : *Qui le sens en porroit savoir, | la veritez seroit aperte, | qui souz les fables gist couverte.*

¹⁵ F. CINATO et A. SURPRENANT, « L'escrime scolastique du *Liber de Arte dimicatoria* », in *Quand l'image relit le texte*, Paris, 2013, (p. 249-270), p. 254. Cité dans CLIER-COLOMBANI, *Images*, p. 11. Récemment, les illustrations de l'*Ovide moralisé* ont suscité un regain d'intérêt critique, notamment avec la parution en 2015 d'un numéro des *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* consacré à l'illustration des manuscrits de l'*Ovide moralisé*, en 2017, de l'ouvrage de Françoise Clavier-Colombani, et en 2018, d'une édition critique du livre I qui publie toutes les enluminures des différents manuscrits (C. BAKER, *Ovide moralisé*, vol. 1, p. 290-384).



Fig. 1. Suicide de Thisbé. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France (ms. Arsenal 5069, f. 42v).



Fig. 2. Mort des amants en martyrs. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France (ms. Arsenal 5069, f. 43r).

l'univers païen des amants, et parfois les deux types d'illustrations se retrouvent sur un seul et même folio du manuscrit, comme pour symboliser la dualité de la traduction et de l'interprétation allégorique dans le texte¹⁶. Les manuscrits les plus impressionnants sont souvent les plus anciens car ils sont les plus copieusement illustrés ; le manuscrit de Rouen (ms. Bm O. 4), qui présente 453 miniatures, le manuscrit de l'Arsenal (ms. 5069), qui en compte 302, et le manuscrit de Lyon, (ms. 742) qui est orné de 57 miniatures, sont particulièrement dignes de mention¹⁷. De ces trois manuscrits, c'est celui de Rouen qui présente les plus riches illustrations, et la fable de Pyrame et Thisbé est accompagnée par une série de onze miniatures¹⁸. Dans le manuscrit de l'Arsenal comme dans celui de Rouen, Thisbé est dépeinte en train de se transpercer la poitrine avec l'épée de Pyrame qui gît devant elle, et le voile, symbole de l'erreur des amants, est clairement visible (fig. 1 et 3, enluminure de gauche). Dans les images qui christianisent la scène,

¹⁶ R. BLUMENFELD-KOSINSKI, « Illustrations et interprétations dans un manuscrit de l'*Ovide moralisé* (Arsenal 5069) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 9 (2002), (p. 71-82), p. 71-73.

¹⁷ Ces trois manuscrits ont fait l'objet d'une étude par C. LORD, « The Manuscripts of the *Ovide moralisé* », *The Art Bulletin* 57. 2 (1975), p. 161-175.

¹⁸ R. WOLF-BONVIN, « Les Minéides au fil de leur compte. Une iconographie entre lumière et ombres (*Ovide moralisé*, livre IV, manuscrit Rouen, Bm. O 4) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 30 (2015), (p. 75-116), p. 91-112.

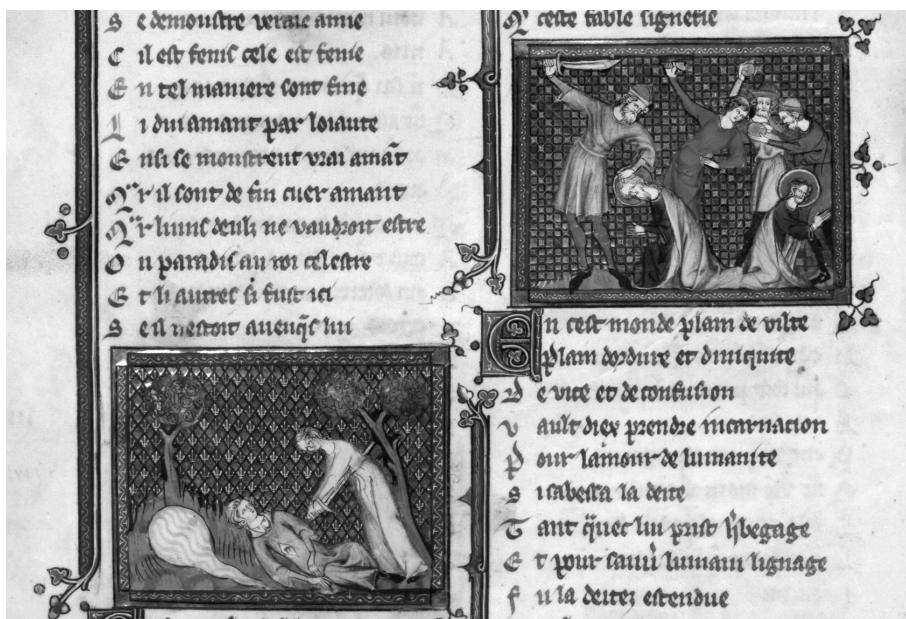


Fig. 3. Suicide de Thisbé et mort des amants en martyrs.
Bibliothèque municipale de Rouen (ms. Rouen Bm O. 4, f. 96v).

elles aussi relativement similaires dans ces deux manuscrits, les têtes auréolées de Pyrame et Thisbé sont offertes en sacrifice à des bourreaux qui s'apprêtent à les décapiter (fig. 2 et 3, enluminure de droite).

Si deux manuscrits n'offrent presque jamais exactement le même programme d'illustration, ce n'est pas le cas des livres imprimés. À la fin du xv^e siècle, le succès de l'*Ovide moralisé* est tel que des livres commencent à être imprimés à partir des manuscrits, et, dès cette période, la tradition iconographique se fixe. L'*Ovide moralisé* est ainsi un texte clef dans la transition du manuscrit au livre imprimé¹⁹. Dans le cas de l'illustration de la scène de Pyrame et Thisbé, on observe que la structure de l'image demeure relativement inchangée depuis les premiers incunables jusqu'à l'édition illustrée de Renouard au début du xvii^e siècle, voire encore plus tard²⁰. Par exemple, l'incunable F5 de Lille (fig. 4) comporte des traits similaires à l'illustration du manuscrit de Rouen (fig. 3, enluminure de gauche),

¹⁹ Voir S. CERRITO, « L'*Ovide moralisé* à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des poètes », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 30 (2015), p. 197-219.

²⁰ Les illustrations de l'édition des *Métamorphoses* de Villenave (Paris, 1806-7) témoignent encore de la structure illustrative de certains manuscrits et des incunables de l'*Ovide moralisé*. Voir fig. 7.

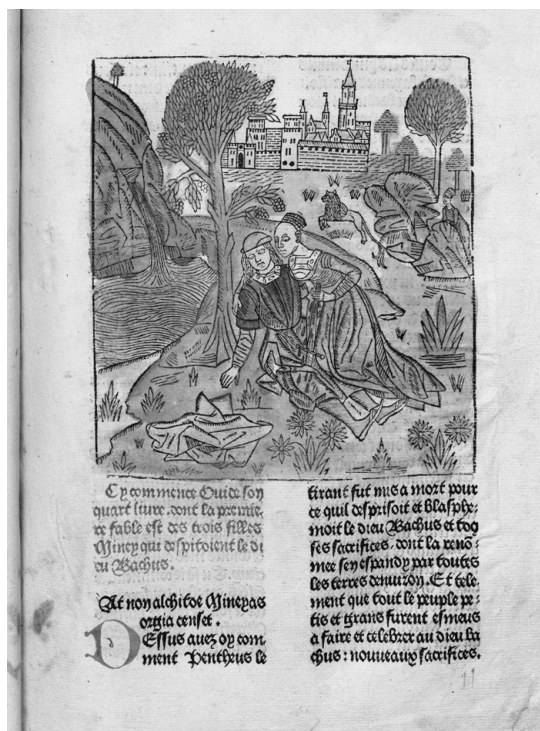


Fig. 4. Thisbé mourante, avec la lionne en arrière-plan. Bibliothèque municipale de Lille (inc F5, f. 72r).

car dans les deux images Thisbé, mourante, est penchée sur le corps de son amant et son voile est clairement visible sur le sol. Ghislaine Amielle a montré que la tradition picturale liée au mythe de Pyrame et Thisbé est clairement établie depuis la parution de la *Bible des poètes* en 1493 (fig. 5)²¹. Les illustrations de cette édition ont grandement inspiré les illustrateurs majeurs du xvi^e siècle tels que Bernard Salomon et Virgile Solis, artistes centraux dans l'histoire des éditions illustrées des *Métamorphoses*²².

Au début du xvii^e siècle, la réception d'Ovide est marquée par un courant d'interprétation moral des *Métamorphoses*. Nicolas Renouard adjoint, à la fin de sa traduction du texte qui a pu être critiquée pour son insipidité²³, quinze discours contenant « l'explication morale des fables ».

Comme à l'époque de l'*Ovide moralisé*, l'idée de faire coïncider le texte d'Ovide avec la bienséance du monde contemporain est toujours manifeste, mais

²¹ AMIELLE, *Recherches*, p. 126.

²² Les illustrations de B. Salomon dans l'édition lyonnaise de 1557 intitulée *La Métamorphose figurée* ont été une source importante d'inspiration pour V. Solis, dont les illustrations paraissent à Francfort en 1563. Sur V. Solis, voir E. VON UBISCH, *Virgil Solis und seine biblischen Illustrationen für den Holzschnitt*, Leipzig, 1989 ; sur B. Salomon, voir l'étude de P. SHARATT, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, 2005. Sur l'iconographie ovidienne d'une manière plus générale, voir G. HUBER-REBENICH et alii, *Ikographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid : die textbegleitende Druckgraphik*, Berlin, 2004.

²³ Il s'agit, selon M. Moog-Grünwald, de « langweilige, wenig kunstvolle Prosaparafrasen ». M. MOOG-GRÜNEWALD, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, 1979, p. 119.



Fig. 5. Suicide de Thisbé, avec la lionne en arrière-plan. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France (*La Bible des poètes*, Lyon, 1493, f. 119).

à une lecture relativement austère. Pour Renouard, Pyrame et Thisbé sont des exemples d'un amour trop passionnel qui peut à terme mener à des conséquences néfastes²⁶ :

l'interprétation strictement chrétienne d'Ovide n'est plus d'actualité chez Renouard. Les explications de Renouard s'inspirent plutôt des commentaires humanistes, et surtout de ceux à usage scolaire comme les *Mythologiae siue Explicationis fabularum libri decem* de Natale Conti (1551). Une autre source très importante pour Renouard est la *Fabularum Ouidii Interpretatio* de Georgius Sabinus (1555)²⁴, qui emprunte beaucoup au commentaire des *Métamorphoses* de Raphaël Regius²⁵. Ce qui importe véritablement à Renouard, c'est de tirer une leçon morale des fables, et son interprétation est fortement marquée par le passé humaniste de l'herméneutique ovidienne. Le caractère ludique du texte d'Ovide est écarté pour laisser place

²⁴ Sur les sources de Renouard, voir AMIELLE, *Recherches*, p. 269 ; A. MOSS, *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France Before 1600*, Leeds, 1982, p. 154 ; P.-J. SALAZAR, « Les pouvoirs de la fable : mythologie, littérature et tradition (1650-1725) », *Revue d'Histoire littéraire de France* 91.6(1991), (p. 878-889), p. 881.

²⁵ Sur le commentaire de R. Regius, voir la contribution de D. Bovet dans ce même volume.

²⁶ N. RENOARD, *XV Discours contenant l'explication morale des fables*, Paris, 1637 [1606], p. 50-1.



Fig. 6. Suicide de Thésbé, avec la lionne en arrière-plan.

Métamorphoses, Nicolas Renouard, Paris, 1619. Illustration : Jean Mathieu.

Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (AVB 147).

Miserables amans, falloit-il que vous fussiez conuemez de si bruslantes flames, pour estre par leur violence precipitez à une si deplorable ruine, qui vous a rendus aux siecles venus en suite du vostre, rares exemples d'amour, & ensemble tristes pourtraicts de l'infortune & de la misere ?

En parallèle, Renouard met en garde contre la sévérité des parents, qui peut également causer des situations désastreuses. Il commente en marge du texte : « L'austère sévérité des pères resistant aux affections de leurs enfans, est quelquefois dangereuse ». Mais en même temps, Renouard présente ses *Discours* comme une discussion entre deux hommes lettrés et raffinés qui débattent de la moralité des fables ovidiennes lors de conversations pendant l'« après-dîner ». On est là au seuil de la mode critique naissante du salon de lecture et des conversations galantes sur les auteurs anciens²⁷. En ce sens, le texte de Renouard témoigne des débuts du changement de paradigme de lecture que subit l'œuvre d'Ovide au xvii^e siècle qui voit la transition, pour emprunter la formule de Marie-Claire Chatelain, d'un Ovide savant vers un Ovide galant²⁸.

²⁷ « We recognise the beginnings of a new style of discourse, deceptively facile and faintly ironic, modelled on polite social discourse. » Moss, *Ovid*, p. 155. Sur les débuts du salon littéraire en France, voir L. CLARK-KEATING, *Studies on the Literary Salon in France. 1550-1615*, Cambridge MA, 1941.

²⁸ M.-C. CHATELAIN, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du xvii^e siècle*, Paris, 2008.

Le mythe de Pyrame et Thisbé a certes une composante tragique, et l'interprétation des personnages par Renouard comme des *exempla* d'amour tragique est en un certain sens justifiée. Mais il subsiste également dans le texte d'Ovide des aspects dissonants, voire comiques. Avant d'en venir à l'*Ovide bouffon*, qui incarne le « moment burlesque » d'Ovide dans l'histoire de la réception française de l'auteur, il importe de signaler que certains éléments pour ainsi dire burlesques existent déjà dans le texte d'Ovide²⁹. Un tel cas a été relevé par Carole Newlands dans le passage de la mort de Pyrame (Ovide, *Métamorphoses* IV, 119-24) :

[...] *demisit in ilia ferrum,
nec mora, feruenti moriens e uulnere traxit.
ut iacuit resupinus humo, cruor emicat alte,
non aliter quam cum uitiato fistula plumbo
scinditur et tenui stridente foramine longas
eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit.*

Il se plonge son poignard dans le sein, que d'une main mourante il retire aussi tost de la playe toute chaude, et tombe à la renverse. Son sang bouillonnant s'eslanca en hault, tout ainsi comme lors qu'un vieil canal de plomb se creue, le petit trou qui l'est fait, fremissant darde une longue picque d'eau, qui jallit en l'air et le fend d'une extreme violence. (Trad. Renouard)

Selon Carole Newlands, la comparaison du sang qui jaillit de la blessure de Pyrame avec de l'eau qui gicle d'un tuyau endommagé introduit une touche d'humour déplacée dans un moment hautement pathétique et tragique, et elle souligne l'allusion sexuelle³⁰. On constate d'ailleurs la manière dont Renouard, dans sa traduction, atténue la dimension érotique du texte ovidien en traduisant *ilia* (« l'aine ») par « sein »³¹. Un jet de sang qui gicle de la poitrine est bien évidemment moins sexualisé, et par là plus bienséant, que l'image originale qui évoque une éjaculation, tissant ainsi un lien entre le plaisir sexuel et la mort. Le symbolisme sexuel de la scène paraît se développer quelques vers plus loin, lorsque Thisbé aperçoit les membres tremblants de Pyrame remuer sur le sol ensanglanté (*tremebunda uidet pulsare cruentum | membra solum*, IV, 133-134).

²⁹ Sur le burlesque chez Ovide, voir N. HORSFALL, « Epic and Burlesque in Met. viii. 260ff. », *The Classical Journal* 74. 4 (1979), p. 319-332.

³⁰ « Compounding the grotesque nature of this simile is its rather overt sexual symbolism. Pyramus' manner of dying suggests a gigantic orgasm. » C. NEWLANDS, « The simile of the fractured pipe in Ovid's *Metamorphoses* 4 », *Ramus* 15. 2 (1986), (p. 143-153), p. 143.

³¹ Ceci est d'ailleurs également le choix retenu par Georges Lafaye dans sa traduction des *Métamorphoses* plus de trois cents ans plus tard (G. LAFAYE, *Ovide. Les Métamorphoses*, 3 vol., Paris, 1925-1930).



Fig. 7. Suicide de Thysbé. *Métamorphoses*, M.G.T. Villenave, Paris, 1806-1807. Illustration : L. M. Halbou. Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (AVA 148/1).

Or, Renouard traduit ainsi : « elle [Thysbé] apperçut la terre couverte de sang, & un homme estendu, que les derniers assauts de la mort faisoient encore de battre ». En choisissant de traduire de manière métonymique le terme *membrum*, qui en latin peut avoir le sens de « membre viril », par « homme », il évacue toute possibilité de saisir l'allusion érotique. En raison de sa volonté de rendre le texte bienséant et moral, Renouard limite l'accès de son lecteur à la verve suggestive et ambiguë de la poésie ovidienne. Renouard n'intègre donc pas dans sa traduction les éléments sexuels inconvenants dans un récit tragique qui font pourtant partie intégrante du texte d'Ovide.

J'en viens maintenant au dernier texte considéré dans le cadre de cette étude : l'*Ovide bouffon* de Louis Richer, intitulé aussi *L'Ovide travesty ou les Métamorphoses burlesques*³². Dans le sillage de la pratique traductoriale de Renouard, on

peut distinguer deux courants différents de la traduction d'Ovide qui marquent la suite du siècle³³ :

Après les « belles infidèles », la traduction d'Ovide évolue [...] selon deux voies qui se disjoignent, l'une qui est celle de la fidélité et va toujours plus loin dans la simplicité du style, tandis que l'autre, qui se veut davantage création littéraire, cherche à renouer avec une poésie ovidienne.

³² Ce dernier titre correspond à celui qui figure sur le frontispice (L. RICHER, *Ovide bouffon*, Paris, 1659).

³³ CHATELAIN, *Ovide*, p. 61.

Le courant « burlesque » relève de cette seconde voie et incarne, dans la taxinomie d'Helena Taylor, la deuxième vague des traductions d'Ovide au xvii^e siècle³⁴. De manière générale, le burlesque peut se définir comme un mélange de différents genres, lexiques et registres qui a pour but de produire l'effet comique de l'hétérogène³⁵. Je m'intéresse toutefois ici plus spécifiquement aux « travestissements » burlesques, à savoir les « traductions » de textes antiques. Le travestissement burlesque le plus célèbre est sans doute le *Virgile travesti* de Paul Scarron (publié dès 1648), qui présente une traduction parodique de l'*Énéide* de Virgile. Scarron est une figure importante dans le genre burlesque en France : comme le souligne Jean Serroy, « le burlesque, avant Scarron, n'était que *diversion* ; avec lui, il devient *inversion* »³⁶. Scarron développe et accentue le « déguisement parodique » des auteurs anciens, déjà pratiqué dans la tradition du burlesque italien et, en France, par des auteurs tels que Sorel et Saint-Amant³⁷. L'*Ovide bouffon*, tout comme le *Virgile travesti*, s'inscrit dans ce courant du burlesque qui pratique des « travestissements à fonction dévalorisante [...] de textes canoniques antiques »³⁸. Cette désacralisation des textes antiques est un enjeu majeur de la Querelle des Anciens et des Modernes qui couve tout au long du xvii^e siècle, et au sein de laquelle le statut de modèle littéraire des chefs-d'œuvre de l'Antiquité est profondément remis en question. Travestir Virgile, Ovide et d'autres auteurs antiques, c'est avant tout une manière pour les auteurs burlesques de s'inscrire dans ce débat littéraire et d'afficher leur adhésion au camp des Modernes³⁹. Il s'agit en réalité moins d'une « désacralisation » de la littérature antique que d'une revendication de la liberté des auteurs à se réappropriier les classiques pour les présenter sous une nouvelle forme. L'objectif d'auteurs burlesques tels que Scarron et Richer est de faire ressortir ce que la littérature antique pouvait avoir d'intrinsèquement ridicule. Car les « Anciens » (les auteurs antiques) sont considérés comme « involontairement burlesques » – ils n'auraient pas conscience du potentiel burlesque que recèlent leurs textes – alors que le burlesque des

³⁴ TAYLOR, *Lives*, p. 17.

³⁵ « Le burlesque n'utilise pas un style, mais un mélange de styles, un style mêlé, *miscellaneum*, qui brasse proverbes triviaux et imitations du grand style, raffinements précieux et équivoques grossières, jargon judiciaire et parisianismes à la mode, néologismes de bon ton et provincialismes archaïsants... » (C. NÉDÉLEC, « Le Burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », *Dix-septième siècle* 224 (2004), (p. 429-443), p. 433).

³⁶ J. SERROY (éd.), *Paul Scarron : Le Virgile travesti*, Paris, 1988, p. 4.

³⁷ Sur l'impact novateur de Scarron sur le genre burlesque, voir C. NÉDÉLEC, *Les États et empires du burlesque*, Paris, 2004, p. 97-119.

³⁸ C. NÉDÉLEC, *Burlesque*, p. 267.

³⁹ MOOG-GRÜNEWALD, *Metamorphosen*, p. 114-119.

« Modernes » témoigne de « lucidité critique » à l'égard des textes antiques⁴⁰. Ovide est l'exception qui confirme cette règle. En effet, il joue constamment, tout particulièrement dans les *Métamorphoses*, avec les traditions génériques épiques pour les détourner, les subvertir, et parfois même les parodier ouvertement⁴¹.

S'il relève sans aucun doute de l'anachronisme de caractériser Ovide comme *burlesque*, on peut au moins relever que ses textes partagent certaines caractéristiques avec ceux de Scarron et de Richer. C'est d'ailleurs précisément l'argument que défend Richer dans l'épître dédicatoire de son *Ovide bouffon*, texte qui permet de saisir les mécanismes du burlesque⁴² :

« Pour le regard d'Ovide, je ne crois pas luy faire de tort de traiter en Burlesque un sujet qui n'a rien de sérieux que dans l'esprit de nos Mythologistes qui mettent toute leur étude à chercher un sens moral dans les pensées les plus chimériques de cet Auteur et je tiens qu'il aurait employé ce mesme stile pour débiter ses agreables rêveries, si le Burlesque eust eu le mesme crédit à Rome de son temps, qu'il a maintenant à Paris. On ne doit donc pas m'accuser de l'avoir déguisé, puis qu'en métamorphosant les *Métamorphoses*, je n'ay fait simplement que luy retourner son habit tout usé pour avoir passé par les mains d'une infinité d'Escoliers ».

Non seulement Richer s'écarte du courant de réception scolastique en qualifiant dédaigneusement les auteurs de ces lectures comme des « Mythologistes » et des « Escoliers », mais il va même jusqu'à présenter Ovide comme un écrivain burlesque, car il perçoit des caractéristiques que l'on pourrait qualifier de « proto-burlesques » dans l'œuvre du poète augustéen. Ainsi, Richer se défend de travestir les *Métamorphoses* en vers burlesques en proclamant qu'Ovide lui-même aurait eu recours à ce « mesme stile » si celui-ci avait été d'actualité à son époque. Sur ce point précis, son entreprise semble diverger de celle de Scarron dans le *Virgile travesti*, car dans son poème liminaire d'hommage, Tristan l'Hermite imagine la

⁴⁰ Dans les *Parallèles des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault, à la suite de Gabriel Guéret, relève le ridicule des auteurs anciens et distingue deux sortes de burlesque : le « burlesque involontaire », soit celui des Anciens, et le « burlesque volontaire » et contrôlé, celui des Modernes. Cf. NÉDÉLEC, *Burlesque*, p. 321-235.

⁴¹ Pour citer un exemple parmi tant d'autres, voir les jeux de genres dans l'épisode d'Acis, Galatée et Polyphème (*Métamorphoses* XIII, 722-968). Pour une analyse détaillée du dialogue entre les genres, voir J. FARRELL, « Dialogue of Genres in Ovid's 'Lovesong of Polyphemus' (*Metamorphoses* 13. 719-897) », *The American Journal of Philology* 113. 2 (1993), p. 235-268.

⁴² « Epistre au Duc de Saint Aignan », dans L. RICHER, *Ovide bouffon*, référence non paginée.

colère de Virgile s'il voyait son *Énéide* « En Burlesque ainsi retourné ». Si l'on en croit Tristan l'Hermitte, Scarron a dû modifier (« retourner ») le texte virgilien afin de le rendre en vers burlesques, alors que Richer, au contraire, nie avoir retourné le texte d'Ovide puisqu'il considère que celui-ci relevait déjà du burlesque⁴³. En d'autres termes, il revendique sa fidélité aux *Métamorphoses*, puisqu'il les lit comme un texte burlesque. Mais Richer va encore plus loin : il suggère que c'est sa « traduction » qui est la plus fidèle à l'esprit d'Ovide, bien plus que celle des « Escoliers » – c'est-à-dire celle issue de la tradition scolastique humaniste – qui, en restant prétendument proche du texte d'Ovide, trahit en réalité son esprit. Car c'est bien comme une traduction que Richer considère son propre texte, ou, pour convoquer la métaphore de Richer lui-même, comme une « métamorphose » (« en métamorphosant les *Métamorphoses* »). Voilà une autre manière de demeurer proche du texte d'Ovide, semble affirmer Richer implicitement, que d'emprunter le sujet de son œuvre et de l'appliquer à sa propre conception de la traduction. Considérer ce qui peut paraître une réécriture burlesque comme une traduction n'est pas absurde, puisque, comme l'affirme Jean Serroy, « les travestissements burlesques, sous leur apparent esprit de contradiction, traduisent en fait de la façon la plus fidèle l'ordonnance d'un panthéon littéraire »⁴⁴.

Alors que Renouard cherchait à éviter ou à atténuer les éléments choquants du texte ovidien, Richer, au contraire, tend justement à les faire ressortir davantage. Chez Richer, Pyrame se transperce avec son épée « tout droit entre | Le nombril et le petit ventre, | Autres disent dans le sachet | Qui prend au deffaut du brechet », et le jet de sang est comparé à du vin qui jaillit d'un tonneau percé⁴⁵. Si le détail accordé à l'emplacement précis de la blessure de Pyrame est amplifié par rapport au texte latin – qui dit simplement *in ilia* (IV, 119) – et a un caractère grotesque, on constate néanmoins que Richer n'a pas repris la nature sexuelle de la mort de Pyrame. En revanche, il introduit certaines innovations qui confèrent à son texte un aspect licencieux là où le latin n'en contient pas : ainsi le mur qui sépare les amants « Receloit certaine creuasse | Où l'on eust pû fourrer le poin, | Ou quelqu'autre chose au besoin ». Une autre innovation, cette fois-ci dans la scène

⁴³ Sur ce point, voir TAYLOR, *Lives*, p. 67-68. « On no occasion in the burlesque editions of Virgil's poetry are there any suggestions that this is what Virgil would have wanted, that this is how he would have written if he were a contemporary or that his poetry itself has inspired the changes made by his translator. This distinction between Ovidian and Virgilian burlesque is a way of representing Ovid's own parody of the tradition Virgil represented. In this respect, the identification between Ovid and the burlesque becomes more precise as it centres on a construction of Ovid's own spirit of parody. »

⁴⁴ J. SERROY, *Virgile*, p. 1.

⁴⁵ « De ce rude coup de lancette | Un ject de sang sort & craquette, | Comme d'un muid de vin claret | Fraichement percé du foiret ».

de la mort de Thisbé, permet à Richer de s'en prendre de manière enjouée aux traductions qui censurent délibérément les incongruités du texte d'Ovide⁴⁶ :

Sur le garçon tomba la fille,
 Mais si quelque fat en babille,
 Disant comme estant son Epoux
 Qu'elle devoit estre dessous,
 Laissons-luy faire sa censure.

On reconnaît aisément, derrière l'expression « fat en babille », les « Mythologues » et « Escoliers » que raillait Richer dans l'épître dédicatoire. La traduction de l'épisode de Narcisse permet de rentrer davantage en contact avec la poésie de Richer. Si le texte ovidien est d'une grande richesse poétique et mobilise des allusions à la poésie élégiaque pour symboliser la mort de Narcisse⁴⁷, Richer « concrétise » la mort du jeune homme en modifiant la cause de sa mort et en fondant sa description sur le bas corporel. Chez Richer, à force d'ingurgiter l'eau de la fontaine dans laquelle il voit son reflet, Narcisse explose⁴⁸. Mais l'intérêt particulier de ce passage réside dans une intervention du narrateur, qui justifie sa « traduction » radicale du texte :

J'entens bien qu'Ovide en furie
 M'accuse icy de menterie,
 Mais n'en déplaise au bon Autheur,
 Si je suis mauvais Traducteur,
 Mourir d'amour est une fable ;
 Et bien que la douleur accable,
 On est pour en bien discourir

⁴⁶ Le texte latin dit seulement que Thisbé « se coucha sur l'épée qui était encore tiède du sang [de Pyrame] » (*incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat*, IV, 162).

⁴⁷ Dans la version ovidienne (*Métamorphoses* III, 480-493), Narcisse, ne pouvant plus supporter son malheur, se frappe le torse (*marmoreis percussit pectora palmis*, 481 ; « il frappa sa poitrine avec ses mains de marbre ») et finit par succomber. Le corps mourant de Narcisse est comparé à de la cire qui fond et devient liquide (*ut intabescere flauae | igne leui cerae matutinaeque pruinae | sole tepente solent*, 487-489 ; « comme fond la cire jaune auprès d'un feu léger, ou le givre matinal sous la tiédeur du soleil ») et le passage contient plusieurs échos élégiaques (voir P. E. Knox, « The Transformation of Elegy », in *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge, 1986, (p. 9-26), p. 22).

⁴⁸ « Et comme une beste sauvage, | Il se met le mufle dans l'eau, | Et trinque si bien & si beau, | Pensant tarir cette fontaine, | Qu'à force d'enfler sa bedaine, | Et faute de la décharger, | Par trop boire, & ne point manger, | Trippe & boudins par reverence, | Luy sortirent hors de la pance. »

Bien malade avant que mourir.
 Passons donc, Ovide & Virgile
 Ne sont pas tous mots d'Évangile.

Richer entérine ici la distance qu'il prend vis-à-vis du texte original et imagine le reproche que pourrait lui faire Ovide qui, s'il était en mesure de lire ce texte, accuserait son auteur de « menterie » dans son traitement de la mort de Narcisse. Mais bien loin de s'en excuser, il revendique au contraire son indépendance par rapport au texte latin, et renverse, une nouvelle fois, le reproche dont il est victime : c'est Ovide qui, implicitement, devient coupable de « menterie ». En effet, en affirmant que « mourir d'amour est une fable » (fable revêtant ici son sens étymologique, c'est-à-dire *mensonge*), Richer taxe Ovide d'in vraisemblance, ce qui constitue, on le sait, un chef d'accusation sérieux dans le contexte littéraire du xvii^e siècle. Le registre du bas corporel sert ainsi à donner une explication plausible et vraisemblable (« pour en bien discourir ») à la mort de Narcisse. On peut aussi interpréter ce passage comme une manière détournée de se défendre contre ceux qui pourraient le qualifier de « mauvais Traducteur », titre que Richer récuse, d'ailleurs, dans le « Prélude » au livre III⁴⁹. Notons également que « Traducteur » est à la rime avec « Autheur », ce qui est loin d'être anodin : les frontières entre les deux pratiques sont floues au xvii^e siècle⁵⁰, et la dimension interprétative de la traduction est un trait qui se perçoit déjà chez les humanistes⁵¹. Mais ce sont les deux derniers vers qui sont les plus intéressants : Richer revendique son droit de ne pas prendre les auteurs anciens à la lettre parce qu'ils ne sont pas des textes sacrés, et n'ont donc pas valeur de vérité. Il critique ici la méthode de lecture des allégoristes qui ne lisent les auteurs anciens que pour y trouver un sens chrétien, un « vrai » sens, et la référence à Virgile ne fait que renforcer l'allusion au courant allégorique, puisque Ovide et Virgile sont ensemble les deux auteurs les plus « moralisés » du Moyen Âge. En reprochant à Ovide son in vraisemblance et en proposant une version burlesque plus vraisemblable de la fable, Richer ne fait que mettre le doigt sur une pratique de lecture dépassée, et ridiculise les « Mythologistes » qui en sont coupables. Les fables d'Ovide sont précisément cela :

⁴⁹ Richer ne souhaite pas être considéré « comme Traducteur d'un Autheur illustre », mais « comme Introduteur d'un Bouffon qu'[il a] tasché de rendre agréable en ses discours » (cf. NÉDÉLEC, *Burlesque*, p. 319). On retrouve ici la notion du « burlesque involontaire » des Anciens.

⁵⁰ Sur cette question, voir R. ZUBER, *Les Belles infidèles. La formation du goût classique*, Paris, 1968.

⁵¹ M. JEANNERET, *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, 1994, p. 28. Voir aussi M. REYNOLDS, *The Poetry of Translation. From Chaucer and Petrarch to Homer and Logue*, Oxford, 2011, p. 21-26.

des *fables*, des récits fictifs qu'il ne faut pas essayer de rationaliser ni d'expliquer selon un « plus hault sens », mais qu'il convient simplement d'apprécier pour leur sens premier. On pourrait qualifier ce passage de « méta-burlesque », puisque Richer, après avoir parodié le texte d'Ovide en vers burlesques, s'en prend aux moralistes qui cherchent à lire les Anciens comme ils liraient l'Évangile. Cela rentre dans le cadre du programme annoncé dans l'épître dédicatoire, à savoir que Richer se présente comme un traducteur en rupture avec la tradition cléricale et scolastique, et néanmoins des plus fidèles au texte latin.

Le conservatisme de l'édition de Renouard indique qu'au début du xvii^e siècle, la réception vernaculaire d'Ovide, c'est-à-dire celle qui se trouve en marge de l'étude strictement philologique de l'auteur, est encore fortement imprégnée de la tradition humaniste et scolastique. Les illustrations qui accompagnent la traduction suggèrent que cet héritage remonte encore plus loin, à l'époque des lectures chrétiennes. La tradition picturale liée au mythe de Pyrame et Thisbé expose des continuités iconographiques saisissantes qui prennent leur origine dans les enluminures médiévales et parcourent l'histoire des éditions illustrées des *Métamorphoses*. Le contraste avec l'*Ovide bouffon* de Louis Richer est prononcé : non seulement celui-ci est émancipé des courants de lecture allégorique et scolastique, mais il les tourne en dérision et les rejette au profit d'une nouvelle appropriation d'Ovide. Certes, le courant burlesque n'est en vogue que pendant une période relativement restreinte, particulièrement concentrée autour des années de la Fronde (1648-1653) ; mais elle laisse néanmoins une trace prononcée sur l'histoire littéraire française⁵², et malgré sa marginalité, l'*Ovide bouffon* s'inscrit pleinement dans ce courant qui a contribué à bouleverser le rapport aux textes antiques. Par ailleurs, le texte de Richer préfigure d'une certaine manière l'avènement du courant de lecture galant des œuvres d'Ovide qui émerge dans le dernier tiers du siècle, et peut-être même, plus généralement, l'assimilation entièrement laïque de ces textes qui marque le seuil de la réception contemporaine.

Basil Nelis

Wolfson College

Linton Road

Royaume-Uni, Oxford OX2 6UD

basil.nelis@classics.ox.ac.uk

⁵² Encore au xix^e siècle, par exemple, Sainte-Beuve dénonçait le burlesque comme « cette lèpre des années de la Fronde » ; Sainte-Beuve, *Port-Royal*, [1840-1859], éd. par M. LEROY, 1955, t. 3, p. 436-437. Cité dans NÉDÉLEC, *Grand siècle*, p. 432, où Nédélec montre l'étendue « transgénérique » du burlesque.

Épilogue

Olivier THÉVENAZ

Comme les quelques études réunies ci-avant l'ont illustré sur la base d'un échantillon restreint mais significatif, le livre est bien plus qu'un intermédiaire pour la réception d'Ovide : il en est tout à la fois un support, un produit, un témoin et un acteur. Pour ses lecteurs contemporains et postérieurs, il fait l'interface entre le passé qu'il transmet et le présent qu'il perpétue. Il est une œuvre à part entière, objet et vecteur d'art et de savoir, marque et moyen de la diffusion de la culture dans le temps et l'espace, grâce à la permanence et à la reproductibilité de l'écrit (même avant le développement de l'imprimerie). Signe concret de la transmission et de l'appropriation de l'œuvre, il parle à la fois au présent et au futur, tout en répondant aux réceptions antérieures, et au poète latin. En guise d'épilogue, nous tenterons de mettre en perspective les contributions qui précèdent en ouvrant sur l'horizon plus large de la réception d'Ovide par le livre, depuis la conscience qu'en avait le poète lui-même et jusqu'aux œuvres d'art que deviennent les livres à travers le temps, et en soulignant quelques lignes directrices avec un dernier exemple.

Ovide et le livre éternel

Si Ovide ne pouvait anticiper les évolutions techniques que le livre allait connaître après lui, il avait lui-même pleinement conscience des enjeux de diffusion dans l'espace et le temps liés à ce médium. En cela, il n'est pas une exception parmi les auteurs de l'Antiquité, loin s'en faut : il s'inscrit en plein dans un mouvement très fort marquant tant la conservation que la production des œuvres dès l'époque alexandrine. Ainsi, on observe déjà avant lui une attention particulière à la construction des volumes et des recueils : on pense entre autres au *monumentum* des *Odes* d'Horace, aux groupes de dix poèmes récurrents dans la littérature latine dès les *Bucoliques* de Virgile, au *lepidus libellus* de Catulle, aux

guirlandes et couronnes d'épigrammes, sans parler du nombre et de l'articulation des livres dans la poésie épique et didactique, entre autres. Mais Ovide constitue un apogée de conscience littéraire, avec ses jeux infinis sur les genres, les formes et les supports du texte. Par exemple, la forme épistolaire des *Héroïdes*, comme celle des *Tristes* et *Pontiques* à l'autre extrémité de la carrière du poète, permet une réflexion non seulement sur le genre et les codes de l'épigramme, mais aussi sur le rapport à l'oral, sur l'absence du lecteur et l'attente d'une réponse, sur la matérialité et le support de l'écriture – notamment par les larmes et ratures dont le lecteur est invité à se représenter les traces sur la lettre – et donc sur le livre.

Parmi les œuvres d'Ovide, constellées de réflexions métalittéraires, les *Métamorphoses* ont une place particulière, reflétée également dans les quelques lignes d'histoire du livre qu'ont tracées les contributions réunies dans ce dossier. Cette place est due bien sûr à la matière et à l'ampleur de ces quinze livres de récits, essentiellement mythologiques, qui s'enchaînent et s'enchâssent (de loin le plus long poème d'Ovide, et le seul en hexamètres suivis), mais aussi à la manière dont le temps y est envisagé dans sa globalité, en coïncidence avec l'œuvre, un aspect de forme peut-être aussi décisif que le contenu pour la réception continue de ce « poème perpétuel ». Je me réfère à l'arc linéaire posé d'une part par le proème et la cosmogonie initiale, et bouclé de l'autre par la divinisation récente de César (et future d'Auguste) et par l'épilogue qui, à la suite d'Horace (et Virgile et Ennius), anticipe la métamorphose matérielle et immatérielle du poète en son œuvre inaltérable, et donc son immortalisation par la lecture et la renommée (15.871–879). Mais le poème entier veille à la mise en ligne des circonvolutions souvent très imbriquées du temps perpétuel, aux transitions d'une histoire à l'autre, aux passages d'un livre au suivant – c'est-à-dire, pour Ovide, aux changements de *volumen*, de rouleau, toujours entre cyclicité et linéarité. On peut penser à l'histoire de Phaéon, qui clôt le livre I et ouvre le livre II, ou à celle d'Europe à la fin du livre II, qui ménage la transition vers les récits thébains du livre III, ou en particulier au cycle d'Orphée, qui s'étend du début du livre X au début du livre XI. Cet intérêt pour la forme et le pouvoir miraculeux du livre se marque par exemple dès la première histoire d'amour des *Métamorphoses*, celle d'Apollon pour Daphné (1.452 : *primus amor Phoebi*), où la nymphe fuyant le dieu voit son cœur tendre entouré d'un fin *liber*, « écorce » et « livre » à la fois (1.549 : *mollia cinguntur tenui praecordia libro*) : devenue laurier, elle fera la couronne du dieu à la cithare et à l'arc, accompagnera les chefs au triomphe, protégera la maison même d'Auguste de son feuillage toujours vert (1.557–565).

Métamorphoser Ovide pour ses futurs lecteurs

Si Ovide représente la métamorphose en livre éternel, il accompagne aussi la métamorphose du livre au fil des siècles. Déjà moins d'un siècle plus tard, les *Apophoreta* de Martial évoquent comme cadeau de banquet le codex

en parchemin (*in membranis*), objet paradoxal permettant la miniaturisation d'œuvres monumentales, telles celles des deux jubilaires de 2017 : Tite-Live, qui ne tient pas entier dans une bibliothèque (14.190 : *pellibus exiguis artatur Liuius ingens, / quem mea non totum bibliotheca capit*), et les quinze livres des *Métamorphoses* d'Ovide, masse qui prend alors la forme d'une tablette d'écriture multiple (14.192 : *haec tibi, multiplici quae structa est massa tabella, / carmina Nasonis quinque decemque gerit*). Cette masse est bien le principal défi pour la réception : formidable ensemble de récits mythiques de l'Antiquité, les *Métamorphoses* sont une référence fabuleuse en matière d'imaginaire, mais appellent à la métamorphose pour continuer d'être lisibles de publics eux-mêmes toujours en mutation.

Dès l'Antiquité tardive, le poème est segmenté en fables, assorties de résumés accompagnant le texte à travers toute sa transmission manuscrite médiévale et jusque dans les éditions les plus sérieuses. Ceux du Pseudo-Lactance trouvent ainsi place dans le commentaire humaniste de Raphael Regius enrichi par Jacobus Micyllus, qu'étudie Dylan Bovet dans la première partie de son article. Cette tradition, qui paradoxalement défait le poème perpétuel en unités distinctes et synthétisables pour faciliter sa perpétuation, se poursuit – souvent avec des résumés un peu différents, mais sur le même principe analytique – tant dans la philologie pré-lachmanienne de Heinsius et Burmann que dans certaines de nos éditions contemporaines. Dans tous les cas, il s'agit de rendre le poème accessible à ses divers publics. C'est également ce principe qui est à l'œuvre déjà avant et encore après le Moyen Âge (dès Fulgence et jusqu'à la Renaissance, voire au-delà) dans la moralisation et l'allégorisation chrétiennes et/ou philosophiques qu'étudie ici Hélène Casanova-Robin. Dans les écoles aussi – qui, comme le montre Martine Furno, sont embarrassées à la fois par la masse de l'œuvre d'Ovide et par son contenu souvent peu adapté à des oreilles d'enfants, mais ne peuvent l'ignorer précisément en raison de son importance (en quantité et en omniprésence) comme témoin de la culture antique dans le présent – on découpe et on recompose Ovide, parfois de façon radicale, pour en faire à la fois un objet et un outil de savoir. Le séquençage des *Métamorphoses* en particulier permet même la transformation du poème en une sorte d'encyclopédie de la mythologie antique, indexable et d'autant plus facile à utiliser diverses fins (éducatives, artistiques, ludiques...) qu'elle peut être visualisée par des images renforçant le résumé, et parfois la lecture allégorique ou morale dont le récit fait l'objet. La première version française imprimée des *Métamorphoses*, illustrée, porte le titre parlant de *Bible des poètes* et suit la tradition des Ovide moralisés, comme l'a rappelé ici Basil Nelis dans sa contribution. On y perçoit la force du livre comme vecteur de représentations culturelles non seulement par le texte, mais aussi par l'image, que montre la continuité entre les enluminures des manuscrits de l'*Ovide moralisé* et les gravures des éditions illustrées.

Le livre ovidien et les arts

L'exposition *Ovide : vingt siècles en reflets* présentée durant l'automne 2017 à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, en partenariat avec l'Université – qui a suscité l'après-midi d'étude à l'origine du présent dossier – visait précisément à illustrer, à travers l'histoire du livre, ce lien étroit et indissociable entre l'œuvre littéraire d'Ovide et l'histoire de l'art. On devrait même parler plus généralement de l'histoire des arts – jusqu'au septième, avec entre autres les récentes *Métamorphoses* de Christophe Honoré (2014) – tant son œuvre inspire par exemple la musique, du berceau de l'opéra au jazz-rock contemporain¹. Mais les récits ovidiens imprègnent en particulier l'art de l'image fixe, ce dont le livre imprimé est un témoin privilégié, des origines à nos jours. La réserve précieuse de la BCUL a ainsi pu mettre en valeur également un bel ensemble de livres d'artistes du xx^e siècle, liés en partie au Canton de Vaud. On citera surtout les *Métamorphoses* d'Ovide illustrées par Picasso (trente eaux-fortes d'un classicisme limpide, avec pour chaque livre un hors-texte illustrant un récit – contrainte rare pour Picasso – et un bandeau de tête à sujet libre), premier volume du pionnier de l'édition d'art Albert Skira (Lausanne, 1931)². Trois livres ovidiens sont aussi édités entre Paris et Lausanne par les frères Philippe et André Gonin : deux *Art d'aimer*, le premier ouvrant une collaboration suivie avec Aristide Maillol (1935, avec bois insérés au texte – lettrines et illustrations – et lithographies en pleine page constituant une splendide série de nus)³, le second inaugurant, avec dix pointes-sèches de la lausannoise Nanette Genoud, la collection petit format « Les Flambeaux », censée porter de la lumière depuis la Suisse au plus noir de la guerre (1941)⁴ ; et un très

¹ Dans l'espace d'exposition, une borne électronique, préparée par Basil Nelis, présentait entre autres une sélection d'extraits musicaux allant de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) à l'album jazz-rock de Patricia Barber, *Mythologies* (Blue Note, 2006) et aux titres « Awful Sound (Oh Eurydice) » et « It's Never Over (Hey Orpheus) » du groupe de rock Arcade Fire (*Reflektor*, Universal, 2013).

² Ovide, *Les Métamorphoses*, eaux-fortes originales de Picasso, Lausanne, Albert Skira, 1931 (BCUL : CB 980, ex. N° 73, signé par Picasso et assorti d'une suite des gravures rayées par l'artiste avec remarques, preuve de la limitation du tirage).

³ Ovide, *L'art d'aimer*, bois originaux et lithographies originales d'Aristide Maillol, Paris-Lausanne, Gonin, 1935 (BCUL : NC 36, exemplaire N° 47, signé par Maillol). Maillol et Gonin réaliseront ensuite trois autres éditions illustrées d'œuvres antiques, dont seul le merveilleux *Daphnis et Chloé* de Longus pourra encore être imprimé avant la guerre (1937) ; les *Géorgiques* de Virgile, conçues en 1937, seront publiées à titre posthume en 1950, et les *Odes* d'Horace (1939–1958) seront achevées d'imprimer en 1963.

⁴ Ovide, *L'art d'aimer*, 10 pointes sèches originales de Nanette Genoud, Lausanne, André Gonin, [1943] (BCUL CB 108 : ex. H. C. N° XV).

élégant volume d'*Élégies amoureuses* (1935), alliant la traduction en vers de l'abbé Barrin, modèle d'Ovide galant (1662), à des dessins d'Auguste Rodin gravés encore du vivant de l'artiste par le jeune Jules-Léon Perrichon – projet du vieux sculpteur réalisé près de vingt ans après sa mort par les maîtres graveur et imprimeur⁵. Si les aspects moraux et éducatifs s'effacent un peu à l'époque contemporaine devant les dimensions esthétique et psychologique notamment, le livre ovidien a toujours pour but de faire parler ces textes du passé, qui restent, à un public qui change, dans un présent auquel ils s'adaptent.

Texte, image, message : l'exemple de Spreng (1564)

Revenons en conclusion à l'époque humaniste autour de laquelle s'est articulé ce dossier, pour évoquer un dernier ouvrage présenté dans le cadre de l'exposition lausannoise, qui permet un retour sur certains aspects évoqués dans les pages qui précèdent. Il s'agit d'une édition non pas philologique latine, mais vernaculaire allemande des *Métamorphoses*, publiée à Francfort chez Raben en 1564 par Johannes Spreng⁶. Elle présente pour chaque épisode une gravure sur bois de Virgile Solis avec un bref argument en prose, suivis d'une version du récit correspondant et d'une interprétation allégorique, toutes deux en vers allemands rimés. La préface précise que cette version rend plus largement accessible à chacun, en particulier aux artistes, celle réalisée en vers latins par Spreng lui-même l'année d'avant⁷. Autre fait intéressant, ce sont les figures, reprises d'un volume hollandais antérieur, qui ont induit le découpage des résumés – certaines histoires sont racontées en plusieurs images – et déterminé l'organisation du

⁵ Ovide, *Élégies amoureuses*, ornées par Auguste Rodin, Paris-Lausanne, Gonin, 1935 (BCUL : NB 689, exemplaire N° 215, signé par Perrichon). Le même graveur Perrichon était représenté dans l'exposition par un autre volume, de caractère Art Nouveau : Ovide, *Lettres d'amoureuses : les Héroïdes*, traduction de G. Miroux, illustrations de Manuel Orazi, gravées sur bois par Perrichon, Paris, Auguste Blaisot, 1914 (BCUL : AVB 146, ex. N° 235).

⁶ *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses oder Verwandlung*, mit schönen Figuren geziert auch kurtzen Argumenten und Ausslegungen erklärt und in teutsche Reimen gebracht durch Johannes Spreng, Franckfurt am Mayn, G. Raben, 1564 (BCUL : AA 5279).

⁷ Spreng 1564, a3r-v : *Seitemal ich denn dasselbig Buch im vergangnen jar / Sumtrischer weiß in Lateinische Carmina verfaßt / [...] so ist an mich folgends begert und gelanget worden / dises Büchlin auch in Teutsche Sprach zu bringen und in Reymen zu begreifen / auff daß sich darinnen auch der gemeine Lay zu ersehen / und ab dem wunderbaren geticht mit nutz zu erlustigen hette / darneben auch vilen Handwerksleuten / insonders den Goldschmidten / Malern / Formschneidern / Etzern / und andern künstreichen Meistern / der Figuren halben / dienlich / und zu jrer Handtierung befürderlich sein möchte.*

texte⁸. Mais le principe présidant à l'entreprise tient au message, en l'occurrence moral : les poètes antiques, affirme l'auteur en ouverture, cherchent moins à réjouir leur lecteur et auditeur qu'à l'inciter à la vertu⁹. Certains sont toutefois exclus du nom de poètes : ceux qui n'évoquent que futilités et fables, véritable poison qui corrompt l'innocente jeunesse¹⁰. Mais Ovide, poète « ancien et très fameux », est sauvé de ce groupe par les nobles enseignements que ses *Métamorphoses* cachent comme une douce amande sous une coque amère, dans un renversement paradoxal du miel poétique qui traditionnellement enrobe un message austère¹¹. Spreng est là pour aider « à regarder ce poème les yeux ouverts et à l'apprécier avec bonne intelligence (a4v : *diß geticht mit auffgethanen augen anzuschauwen / und mit gutem verstand zu erwegen*).

Les récits de métamorphoses eux-mêmes tiennent à la fois du résumé – par l'image, par le bref texte en prose et par sa réécriture poétique, plus brève et linéaire que l'original, dont la mise en discours (enchaînements et enchâssements, prolepses et analepses, dialogues, comparaisons, etc.) est effacée au profit d'un simple récit mythographique en vers rimés – et de la moralisation allégorique chrétienne en vers, qui fait penser à l'*Ovide moralisé* français. Pour reprendre le cas de Phaéon, face au Phébus solaire identifié comme un Christ en gloire tout-puissant, il est une image de l'homme ambitieux voulant gouverner et s'élever

⁸ Spreng 1564, a4v–5r : *Nachmals ist zu mercken / daß die ordnung der Fabeln / [...] auff ein anders Exemplar in Niderlendischer Sprach außgegangen / gerichtet ist worden / denn die Figuren seind nach demselbigen Büchlin schon geschnitten gewesen ; a7r–v : Letzlich sol auch diß unangezeigt nit bleiben / daß in disem Büchlin die Fabeln bißweilen getheilt / und etwan ein History in 2. 3. oder 4. Figurn erst vollkömlich begriffen ist.*

⁹ Spreng 1564, a2r : *Der alten Poeten fürsatz [...] ist fürnemlich dahin gericht gewesen / daß sie nit allein durch jr schreiben den Läser und zuhörér belüstigen und erfreuwen / sonder vil mehr jn zu zucht / tugent und Erbarkeit / anreitzen und bewegen wöllen.*

¹⁰ Spreng 1564, a2r–v : *So aber allein mit tand und Fabelwerk umbgegangen / darauß die Leut / insonders die unschuldig jugent / zu schand und üppigkeit verursacht / wil ich allhie in der Poeten zal keins wegs gerechnet / sonder darvon gantzlich außgeschlossen / auch alle ehrliebende menschen dieselbige zu vermeiden / und als ein unreines giffit zu fliehen / getreuer meinung verwarnet haben.*

¹¹ Spreng 1564, a2v–3r : *doch ist hierinnen ein gut und bescheidentlich urtheil zu halten / dann nicht alle Schrifften der Poeten so Fabelweiß geticht und gestellet / seind darumb von stundan als unnützt / zu verwerffen / bevorab weil manche gute lehr dienlich / darinnen verdeckter weiß begriffen / und heimlich / als ein süßer kern unter einer bittern schelffen verborgen ligt / Also hat auch der alt und hochberühmpt Poet P. Ouidius Naso / seine fünfftzehen Bücher von den verenderungen der gestalten on zweiffel zu keinem andern end und zil gerichtet / dann daß dardurch ehr / scham / und tugent bey menigklich gepflantzet / hergegen aber schand / laster / und allerley mutwillen (wiewol dise sein Lehr vil anderst im Buchstaben scheinert) außgereut und abgestellet werde.*

sans en avoir la force, incapable de tenir les rênes de sa mission et de diriger ses subordonnés¹². Et si la cosmogonie initiale est naturellement assimilée à la *Genèse*, la divinisation finale de César, dont Vénus recueille l'âme pour en faire une comète, est comparée à l'âme pieuse arrachée par le Christ à la mort et placée pour la vie éternelle dans la lumière et la joie du ciel¹³. On voit bien là comment la transmission dans le temps augurée par Ovide lui-même, comment cette perpétuation des *Métamorphoses* implique leur métamorphose, leur synthèse, recomposition et adaptation à des représentations et messages qui puissent convenir à leurs publics toujours renouvelés.

Olivier Thévenaz

Maître d'enseignement et de recherche
Section d'archéologie et des sciences
de l'Antiquité
Quartier UNIL-Chamberonne
Bâtiment Anthropole 4022
CH-1015 Lausanne
olivier.thevenaz@unil.ch

¹² Spreng 1564, 42r : *Phebus Christum bedeut in wunn / Die ewig Himmelische Sunn / Dem geben ist aller gewalt / Allhie und dort gleicher gestalt / Aber durch Phaetontem schlecht / Werden uns fürgebildet recht / Die Menschen mit ehrgeiz behafft / So da wölln one eigner krafft / Herrschen / und sich thun hoch erheben / Sind doch nicht taugenlich darneben / Künden jr Ampt nicht moderieren / Noch die Underthanen regieren.*

¹³ Spreng 1564, 2r-v : *Allhie hastu der unterricht / Kürtzlich nach der Heyden geticht / Was sie haben vor jaren lang / Gehalten von der Welt anfang / [...] Wiltu wissen die warheit rein / On falschen und ertichten schein / So ließ die heylig Schrift mit fleiß / Da findestu / wie Gott so weiß / Die Erden / und den Himmel hoch / Und was unsere augen noch / Anschauwen / hab auß nichts gemacht / Der hat sein werck noch heut in acht ; 355v : *Wie Venus die Göttin lobsam / Deß Keysers Seel gnädig auffnam / Und sie oben am Himmel rein / Machet zu einem Steren sein / Also Christus der frommen Seel / Reißt mitten auß deß todes quel / [...] Auff das sie in dem Himmel klar / In freuden lebe wunderbar.**