



**HAL**  
open science

“ ”Je ne sçay que Je suis” : la métamorphose comme  
métaphore du monde intérieur de la Renaissance au  
XVIIe siècle ”

Céline Bohnert

► To cite this version:

Céline Bohnert. “ ”Je ne sçay que Je suis” : la métamorphose comme métaphore du monde intérieur de la Renaissance au XVIIe siècle ”. *Approches Questions sur l’homme, questions sur Dieu*, 2013, *Métamorphoses*, 154, p.69-84. hal-01084735

**HAL Id: hal-01084735**

**<https://hal.science/hal-01084735>**

Submitted on 19 Nov 2014

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

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

**« Je ne sçay que Je suis » :  
la métamorphose comme métaphore  
du monde intérieur  
de la Renaissance au XVII<sup>e</sup> siècle**

---

Céline Bohnert\*

**D**ans le recueil de ses *Amours*, paru *post mortem* en 1597, Jean de Sponde façonne l'image d'un *je* lyrique au bord de l'anéantissement, littéralement déchiré par l'absence de l'aimée qui cause en lui un effroyable désordre :

Je meurs, et les soucis qui sortent du martyr  
Que me donne l'absence, et les jours et les nuicts  
Font tant qu'à tous momens je ne sçay que je suis,  
Si j'empire du tout ou bien si je respire.

Un chagrin survenant mille chagrins m'attire,  
Et me cuidant aider moy-mesme je me nuis ;  
L'infini mouvement de mes roulans ennuis  
M'emporte, et je le sens mais je ne le puis dire.

Je suis cet Actéon de ses chiens deschiré !  
Et l'esclat de mon ame est si bien altéré  
Qu'elle, qui devrait me faire vivre, me tüe :

Deux Deesses nous ont tramé tout nostre sort,  
Mais pour divers sujets nous trouvons mesme mort,  
Moy de ne la voir point, et luy de l'avoir veüe.

---

\* Maître de conférences en littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle à l'université de Reims Champagne-Ardenne

« Je meurs »

Ce poème paradoxal offre la vision d'un être supplicié. Tout ce qui chez le sujet est source de vie est devenu principe de mort. L'amant porte en lui la cause de sa destruction, en une monstrueuse génération d'« ennuis » comme « sortis » du gouffre intérieur produit par l'absence de l'autre. Le voilà prisonnier d'un cercle infernal : toute action se retourne en traquenard : « me cuidant aider moy-mesme je me nuis ».

Ce mot même, *je*, qui est normalement le support de l'identité et l'instrument par lequel nous l'affirmons, n'est plus ici que le moyen d'exprimer l'absence de toute cohérence intérieure. Le sonnet travaille de manière fascinante la notion d'identité, par la négative, en minant tout ce qui la fonde.

Le rapport à l'autre, d'abord, annihilé par la froideur de l'aimée : voilà la cause des transformations qui affectent toute la personne de l'amant.

L'affirmation de soi comme sujet conscient et responsable, ensuite : l'amant est l'objet d'entités extérieures et d'élan intérieurs qui président à sa destinée. À tel point qu'il n'ignore pas seulement qui il est, mais ce qu'il est : « je ne sçay [ce] que je suis ». L'expression tronquée, courante dans la langue renaissante, renforce encore pour nous le sentiment du manque. Mais peut-être faut-il entendre le poème tel qu'il est écrit. « Je ne sçay que je suis ». L'énoncé pousse alors la langue aux limites de l'absurde, et la notion de sujet aux limites de sa possibilité. Ne pas savoir ce que l'on est, c'est une chose, mais qui peut dire qu'il ne sait pas *qu'il est* : peut-on dire (car dire suppose de savoir) que l'on ne sait pas que l'on est ? Ou bien l'énoncé ne veut rien dire, ou – cas limite en psychologie ? – nous sommes ici en présence d'un dédoublement radical du sujet, pris entre un *je* qui ignore sa propre existence et un autre qui, spectateur surplombant, aurait connaissance de cette ignorance. Étrange

énoncé, et bien inconfortable : il signale le point de basculement où nous ne pouvons plus même parler de métamorphose, pas plus que d'unité de la conscience.

Le rapport au temps, enfin, est lui aussi altéré : l'alternance du jour et de la nuit, cycle qui fonde le sentiment du devenir, cède le pas à une instantanéité délétère. Le poème suggère le renversement d'un état extrême à un autre – j'empire ou je respire. États, qui plus est, impossibles à identifier : ces extrêmes se confondent pour la conscience qui ne sait plus ni ce qu'elle est ni ce qu'elle perçoit. À la structure de l'expérience ont succédé l'addition exponentielle des malheurs et leur multiplicité indéfinie. Être, c'est se voir en proie au changement, à « l'infini malheur de mes roulans ennuis » : pointe ici la figure de Sisyphe roulant son rocher pour l'éternité.

Unité et constance ont ainsi volé en éclat, métamorphosant le *je* en une entité creuse, spectatrice d'une tension intérieure à chaque instant renouvelée. Dans ce poème, *je* n'est pas seulement un autre, *je* n'est plus rien : « je meurs ».

#### **donc « Je suis » ?**

Ou, paradoxalement, *je* est de n'être rien. De manière significative, cette aliénation radicale trouve à se dire par l'intermédiaire d'une métamorphose mythologique : celle d'Actéon qui, ayant vu Diane au bain, est changé en cerf et dévoré par ses propres chiens. La figure d'Actéon surgit au tournant du sonnet comme une clé qui permet sinon la guérison de l'amant-poète – il ne s'agit pas de cela – du moins une mise en ordre de sa parole, menacée, elle aussi, par le néant (« ...et je le sens, mais je ne le puis dire »). Comme l'Actéon d'Ovide prenait conscience de sa métamorphose en se mirant dans l'eau, le poète se regarde au miroir du mythe. La métamorphose, venue comme en surimpression du poème, va permettre de lire cette intériorité désarticulée.

Là encore, l'altérité travaille à plein, mais plus de la même façon. Au début du poème, l'amant impuissant observe son propre délitement intérieur : l'autre, c'est en lui ce vide qui le transforme, ce principe d'altération. La seconde partie du poème, dirigée vers l'*alter ego*, est animée par une dynamique du même et de l'autre, un élan ordonnateur qui permet au *je* lyrique de s'assigner, *in fine*, une identité, aussi paradoxale et négative soit-elle.

« Je suis cet Actéon » : la distance n'est pas abolie, le poète ne se noie pas dans son reflet poétique. Au contraire, l'identification fait ressortir la différence : dans l'image d'Actéon qu'il désigne au lecteur, le poète trouve du même et de l'autre. À l'instar d'Actéon, qui de chasseur était devenu proie, il s'expérimente comme radicalement étranger à lui-même. Mais le dernier vers du poème comporte un intéressant jeu de mots. Contrairement à Actéon, la pauvreté du poète est radicale. Le chasseur meurt d'avoir vu Diane, de l'avoir « (v)ue » suivant l'orthographe ancienne. Au cœur de son malheur, et comme principe du renversement qui le détruit, nous trouvons quelque chose de positif, un « avoir ». Actéon a vu/eu quelque chose. Le sujet qui s'exprime dans le poème, lui, meurt de ne point voir, de ne point « la voir », victime d'une négativité absolue. Il s'est perdu.

Mais la fin du poème, qui pose l'idée de vide intérieur d'une manière vertigineuse, nous invite aussi à relire le début et à entendre dans « Je meurs » non pas « je suis mort », mais « je suis celui qui meurt ». Désignant cette mort qui est moins un état qu'un processus, un *habitus*, le locuteur a désormais une identité, toute négative fût-elle. L'amant foudroyé, et pourtant capable de désigner ce qui le tue, sait dire qui il est et se fait pleinement poète. C'est peut-être là l'ultime métamorphose et la seule positive – mais ô combien ! Quelque chose est sortie du chaos.

Nous le constatons : l'amour n'est pas ici une réalité affective ou sentimentale, mais une expérience existentielle, celle d'un *estrangement* à soi, suivant le joli mot renaissant aujourd'hui tombé en désuétude. Si, dans le sonnet de Jean de Sponde, l'amour est ce qui altère, évide et ronge, il arrive que l'expérience amoureuse s'avère féconde et qu'elle induise des changements positifs. Du reste, l'amour n'est pas le seul principe qui déclenche chez le sujet le sentiment – étonné, délétère ou jouissif – du changement. De nombreux poètes célèbrent l'action de Dieu sur la conscience, ou celle du monde, voire celle des grands de ce monde. Exploration des états limite, instabilité des paradoxes, renversements successifs, alchimie du même et de l'autre, voilà qui a plu à bien des poètes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Ce que nous voudrions retenir, c'est le recours aux mythes de métamorphose pour dire le sentiment de transformation intérieure, qu'il s'agisse de régénération ou d'aliénation. Alors que la psychanalyse, bien plus tard, s'intéressera aux projections anamorphiques du rêve et de ses symboles, les métamorphoses ovidiennes ont pu nourrir l'analyse poétique – mais aussi scientifique et médicale<sup>1</sup> – de l'intériorité.

Parmi ces mythes, nous pouvons être frappés par l'importance de ceux qui jouent sur le sens de la vue, comme celui d'Actéon : nous l'avons rappelé, le chasseur a vu Diane nue puis, touché par l'eau qu'elle lui jette au visage, s'est vu changé en cerf dans le miroir d'un ruisseau. Un mythe de beauté comme celui d'Adonis prend également une grande importance. Dans ce dernier cas, la réorientation du récit vers le thème de la vue conduit à oublier la métamorphose florale. Les poètes, comme les peintres d'ailleurs, représentent peu l'anémone née du sang d'Adonis, et la métamorphose florale reste à l'arrière-fond de l'image. En revanche, les artistes s'attachent à l'*innamoramento* et à ses différentes versions : comment

1 – Voir par exemple les analyses de Patrick Dandrey sur le loup garou, qui mettent en lumière une sorte de complexe de Lycaon propre à la médecine d'Ancien Régime.

Vénus est-elle tombée amoureuse du plus beau des mortels ? Nous voyons souvent Cupidon le lui désigner impérieusement ; une autre scène topique montre Vénus découvrant le cadavre de son amant : spectacle funèbre cette fois. Ainsi, la fascination que l'immortelle éprouve pour cette beauté terrestre fait d'elle, bien plus que du pâle Adonis, l'objet de la métamorphose : devenue chasseresse, nouvelle Diane, la déesse de la beauté délaisse le ciel et ses propres attributs, et se voudrait mortelle pour mourir avec son amant transpercé par un sanglier. Cette métamorphose impossible est au cœur du *lamento* de Vénus, chez Ovide après Bion de Smyrne (III<sup>e</sup> s. av. J.-C.) : nous le retrouvons de Ronsard (1563) à La Fontaine (1658), mais aussi en italien, dans l'*Adone* de Giambattista Marino (1623) et outre-Manche dans le *Venus and Adonis* de Shakespeare (1593), pour ne mentionner que les plus grands. C'est ainsi que le mythe évolue : d'une métamorphose l'autre – d'Adonis changé en fleur au spectacle de la déesse fondamentalement transformée par l'amour, exhalant sa plainte. Nous le voyons bien ici : l'accent s'est déplacé de la métamorphose naturelle, celle qui donne naissance à l'anémone, à une métamorphose intérieure causée par la passion – métamorphose qui trouve sa pleine réalité dans le langage qui la désigne. Vénus pourrait bien être un emblème des poètes baroques et du déplacement de la métamorphose, au tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, du monde tout court vers le monde intérieur, de la nature au moi.

Ces mythes du regard – Adonis, Actéon, Méduse, Andromède et bien d'autres – font de la métamorphose une forme de spectacle. Pendant la période dite baroque, des années 1580 aux années 1640, ce spectacle est celui que le sujet se donne d'abord à lui-même, comme dans le poème de Jean de Sponde, éventuellement (mais secondairement) sous les yeux d'autrui. Lorsqu'il n'y en a pas d'autre, le lecteur est toujours ce spectateur secondaire,

scrutant avec le poète le spectacle de son monde intérieur examiné au prisme des métamorphoses.

De manière générale, nous pouvons être frappés par cette accointance entre le spectaculaire et la métamorphose, que nous observons plus particulièrement dans de nombreuses œuvres d'art de la Renaissance aux Lumières, suivant des modalités différentes. La transformation d'un être humain en rocher, en animal, en source ou bien en astre a déjà de quoi surprendre, horrifier ou enchanter – et ne disons rien des métamorphoses des dieux en animaux : après Ovide, les artistes n'ont eu de cesse d'exploiter les multiples effets que permettent les métamorphoses. Mais il semble que la période baroque ait surenchéri sur le potentiel spectaculaire de la mythologie antique en s'attachant tout particulièrement à certains mythes, et en dramatisant leur exploitation, à des fins qui ne sont pas seulement esthétiques. C'est une chose que de montrer Actéon à moitié homme encore, et déjà à moitié cerf, prêt à être dévoré par sa meute. C'en est une autre que de le faire parler, et de décrire de l'intérieur ce que ressent le personnage au moment de sa métamorphose. Ou encore, pour le poète, de consigner à la première personne ses tourments intimes en les éclairant à la lumière d'anciennes métamorphoses. Que se passe-t-il lorsqu'un être emporté hors de lui-même, devenant un autre, dit « je » ? Pourquoi cette tendance à réécrire les *Métamorphoses* à la première personne, à fantasmer la métamorphose de l'intérieur ?

***Perpetuum mobile* : de la métamorphose comme loi naturelle  
à l'instabilité des signes**

Un premier élément de réponse serait à chercher dans le contexte culturel, scientifique, nous dirions même plus largement mental de l'époque : aussi faut-il remonter un peu en amont du



premier XVII<sup>e</sup> siècle pour rappeler le basculement qui s'opère entre la Renaissance et l'âge baroque.

Michel Jeanneret a bien montré que l'humanisme, « plus sensible à l'émergence de la force qu'à la rigueur de la forme, a fait confiance au mouvement et déployé une formidable énergie – l'élan créateur d'où est sortie notre modernité<sup>2</sup>. » Ce que Michel Jeanneret désigne comme une « sensibilité métamorphique » habite au XVI<sup>e</sup> siècle tous les pans de la culture et de la science, de la philosophie naturelle à l'anthropologie et à la biologie, de l'alchimie à l'étude des langues, sans compter les différentes formes de l'art. La facture même des textes littéraires, leur allure et leurs structures en sont profondément marquées. Tandis que les alchimistes cherchent passionnément la loi de transmutation des métaux, la théorie médicale des humeurs dessine un imaginaire du corps fondé sur l'équilibre instable des fluides.

Le sens de la métamorphose ne disparaît pas avec le XVII<sup>e</sup> siècle, qui reste, sur ce point comme sur bien d'autres, profondément tributaire de l'humanisme. Mais la vision même d'un monde en perpétuel changement, habité par des forces vives, bascule avec les découvertes astronomiques – entre autres : Copernic puis Galilée, tout en assignant une place aux étoiles, ne font qu'aggraver le sentiment d'instabilité du sens (et non plus du monde), dessinant une inflexion majeure dans la signification du changement et dans sa perception, qui se teinte d'une inquiétude nouvelle.

La « sensibilité métamorphique » de la Renaissance reposait sur l'idée que toute mort est aussi une régénération, que tout déplacement est porté par un élan, que les formes s'interpénètrent suivant une logique créatrice, car la métamorphose est placée sous le signe du commencement : elle « séduit comme un potentiel à actualiser, l'amorce d'un développement futur. La qualité d'un objet s'évalue à sa réserve d'énergie et à la vigueur de son élan. Réfléchir sur la métamorphose, c'est donc méditer aussi sur le charme des débuts –

2 – Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, coll. Argô, 1997, p. 5.

l'instant privilégié où, tout paraissant possible, tout s'offre encore à inventer et à façonner<sup>3</sup>. » Ce sont cette foi dans les commencements, et la jouissance qui l'accompagne, qui sont perdues, de même que la dimension participative de la métamorphose renaissante.

Car si, aux yeux d'un Ronsard, les figures des *Métamorphoses* ovidiennes peuvent recueillir, reproduire, transmettre et peut-être même vivifier par l'écriture le souffle immanent qui anime le grand jardin qu'est le monde, c'est qu'il retrouve en partie le crédo de Pythagore tel qu'Ovide le met en scène à la toute fin de son poème.

### **la réception des *Métamorphoses* et l'évolution des mentalités**

Cette étrange épopée qui exploitait toutes les formes latines disponibles pour constituer un corps littéraire hybride, polymorphe, intriqué, est un véritable *hapax* dans la littérature augustéenne. Elle n'en a pas moins été érigée en modèle. Elle constitue en outre pour les humanistes un inépuisable réservoir savant : on n'y apprend pas seulement la mythologie ou le latin, mais aussi les arts et techniques et les vertus des simples. Ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle finissant que *Les Métamorphoses*, réduites à leur portée esthétique, ont trouvé le statut que nous leur accordons encore : celui d'un cosmos enchanteur et fantaisiste, une contrée qui comprend à elle seule tout le merveilleux antique pour en offrir la quintessence poétique. Mais au livre XV, le discours de Pythagore donne un sens apparemment philosophique au phénomène de la métamorphose : « Rien ne périt, croyez-moi, dans le monde entier ; mais tout varie, tout change d'aspect<sup>4</sup> ». Les éléments comme les cités, les hommes, les bêtes, le monde, tout obéit à la loi du changement. Le discours de Pythagore lui-même, cette longue variation sur la métamorphose universelle, en est une incarnation frappante. Le penseur tel que le rêve le poète a percé les secrets de la nature « avec les yeux de l'intelligence ». Il

3 – *Ibid.*, p. 6.

4 – *Métamorphoses*, XV, v. 250-252.

peut livrer aux hommes une leçon de sagesse arrachée aux cieux : « sachez encore qu'il n'y a rien de stable dans l'univers entier ; tout passe, toutes les formes ne sont faites que pour aller et venir<sup>5</sup>. » Le temps ? Un fleuve où « le flot pousse le flot ». Le mouvement des astres, l'alternance des saisons, comparée aux quatre âges de l'homme, l'homme comparé lui-même aux saisons, la nature qui, comme un organisme vivant, fait pousser les montagnes puis les aplanit, assèche les fleuves, fait émerger la terre hors des flots pour mieux la submerger ensuite : le regard du philosophe, dilatant le temps humain jusqu'à épouser celui de la création, peint tout cela avant de faire défiler sous nos yeux l'histoire des civilisations, puisque les cités elles-mêmes connaissent croissance et déclin.

Si, dans les *Métamorphoses*, la pensée du changement est liée à l'idée de la métempsychose, les humanistes renaissants ont surtout retenu le spectacle d'une création continuée.

Mais ceux que l'on désigne comme les baroques ou bien les maniéristes (l'un ne recoupant pas l'autre) ont plutôt été sensibles à la stratégie discursive du poète. Très tôt, les lecteurs d'Ovide ont fait valoir le syncrétisme assez flou qui préside aux théories d'un Pythagore que le poète situe de manière volontairement très anachronique. Ce discours à la première personne donnerait donc moins la clé philosophique de l'entreprise qu'il ne formerait son couronnement poétique et structurel, préparant le finale. Il se comprend alors, à une place symétrique dans l'œuvre, comme la réécriture du récit de la genèse présent au tout premier livre. Pythagore devient un double poétique d'Ovide, lui-même figuré dans la force anonyme et vite disparue en coulisse qui ordonne le chaos, au livre I, de même que dans le poète Orphée chantant les métamorphoses des mortels aimés des dieux au cœur de l'épopée (livre X).

Ovide avait donc déjà opéré le décrochage que connaît la civilisation européenne à l'automne de la Renaissance. Ou, plus exactement, son œuvre, qui permet bien des lectures, a pu nourrir successivement la vision renaissante, puis baroque du monde. Cette

5 – *Ibid.*, v. 126-127.

dernière a dû être sensible à la dimension métaréflexive du poème : Ovide, en déroulant ses quelques deux cent cinquante métamorphoses, parle-t-il du monde et de l'origine des espèces, ou ne renvoie-t-il à rien d'autre qu'à son propre geste créateur ? Les êtres métamorphosés auxquels il prête vie et voix sont-ils des figures de la nature ou du poème ? Ces deux lectures ne sont nullement exclusives l'une de l'autre, elles s'additionnent au contraire. Mais si le XVI<sup>e</sup> siècle a pu mettre l'accent sur la première proposition, c'est la seconde qui plaçait le poème antique en consonance avec les conceptions du premier XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans cette optique, le langage poétique n'est pas une forme de participation à l'élan créateur. Il existe par soi seul, indépendamment du fait qu'il reflète ou non des réalités que l'on n'espère plus toujours pouvoir saisir et comprendre. La création littéraire n'est plus le fruit fécond du poète enthousiaste et inspiré, petit monde inclus dans le grand comme son reflet symbolique, mais elle est le résultat d'une pratique consciente, qui trouve dans le signe littéraire un matériau que l'on façonne à sa guise. Ainsi le XVII<sup>e</sup> siècle voit-il disparaître progressivement le sentiment d'une participation intime aux changements du monde, à la vitalité des éléments, à leurs perpétuelles recompositions. Au temps de Ronsard, « situer le destin, personnel ou collectif, dans le cycle des mutations biologiques, c'[était] comprendre que la perte d'une forme entraîne la libération d'une force<sup>6</sup>. »

**le spectacle de soi :  
du corps comme monde à la spatialisation des affects**

Vision vitaliste du monde ou sentiment de l'instabilité des signes ? Il n'est pas anodin que les poèmes tels que le sonnet de Jean de Sponde se soient multipliés au moment où les mentalités penchent vers le second. Pour simplifier, c'est le moment où les *Métamorphoses* apparaissent désormais moins comme un chant du monde que comme une encyclopédie morale.

6 – Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 42.

Dans la vision renaissante, le corps et le poème sont tous deux des petits mondes inclus dans le grand, suivant le régime de participation qui définit la métamorphose comme phénomène naturel et vital : participation d'un ordre dans un autre, d'un règne dans un autre, résurgence du temps mythique retrouvé au cœur et au fondement du temps historique, rencontre de l'humain et du divin, circulation du souffle divin au cœur de toute forme comme ce qui l'anime, lui prête vie – et le poème est l'une de ces formes, l'un de ces organismes vivants. Comment le corps et le cœur seraient-ils pensés sinon suivant le modèle métamorphique, celui qui préside à l'ordre du cosmos ? Si les *Métamorphoses* nourrissent l'imaginaire et la pensée scientifique, il est tout aussi naturel qu'elles fournissent aux humanistes les figures propres à désigner les lois qui président à la vie humaine : elles sont les mêmes.

Les poètes de l'époque baroque héritent de cette tradition. Qui plus est, formés par les commentaires moraux du poème ovidien, ils lisent dans les *Métamorphoses* autant d'exemples des passions humaines ; le phénomène de la transformation en lui-même est pour eux l'image qui symbolise et retient quelque chose de la passion, du caractère, de la situation qui fonde le récit, immédiatement transposé sur le plan moral. Les différents récits mythologiques sont devenus autant de petits apologues dont la métamorphose est le couronnement et l'emblème. Leur réécriture dans un contexte nouveau donne nouveau sens à la fable. Mais la métamorphose n'est plus portée par une vision organique du monde dont le corps, l'âme et le poème sont des parties palpitantes harmonieusement intégrées au tout : elle est le signe d'une hybridité irréductible, elle signale le travail sourd de l'autre dans le même et permet de dire le sentiment d'une étrangeté à soi-même.

Gisèle Mathieu-Castellani a pu présenter les mythes baroques comme autant de rêves diurnes où se projette un imaginaire libéré<sup>7</sup>. Fondé sur la logique du crime et du châtement, ainsi que sur le postulat de l'audace des héros, cet imaginaire déploie diverses « figures

7 – Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

hyperboliques de la transgression<sup>8</sup>. » Le poète s'identifie à une situation ou bien à un héros mythique, souvent victime d'une métamorphose. Voleurs, violeurs, impudents, ces doubles poétiques finissent mal : comme si, nous dit Gisèle Mathieu-Castellani, les poètes intériorisaient la situation, représentée comme inférieure, de l'homme dans l'érotique occidentale, situation née avec l'amour courtois. Ces poèmes donneraient ainsi à lire la « double postulation d'Éros, le rocher et la cendre ». Les deux extrêmes qui fascinent le désir baroque : la pétrification qui réifie l'amant et le fige, sidéré, dans sa fascination ; l'éternelle renaissance et la sublime résurrection d'un désir magnifié par sa propre énergie, mais toujours menacé par le feu même qui l'habite. Méduse et le Phénix.

Il reste à souligner tout ce que le recours à la première personne, ce dispositif précis et serré qui permet de nombreuses variations mais repose sur des principes constants, contient de théâtral. S'élabore de poème en poème une scène multiple et diverse, où se rejouent sans cesse les drames antiques comme autant d'*alter ego*, repoussoirs et miroirs tout à la fois des élans intérieurs du poète. Chaque œuvre dresse ses tréteaux et choisit son personnel pour présenter non plus une vision du monde offerte à la contemplation, mais le spectacle du sujet cherchant à se saisir lui-même. Selon une véritable révolution copernicienne, les métamorphoses mythologiques ne révèlent plus les arcanes de la nature, elles sont exhibées comme l'emblème du théâtre intérieur.

Résumons-nous. Parce que les *Métamorphoses*, à la Renaissance, sont immédiatement transposées sur le plan moral suivant des habitudes de lecture symbolique ; puis, parce qu'il y a décrochage entre l'homme et le monde, et que l'idée que l'homme est un petit monde devient problématique – il ne peut plus l'être que par métaphore ; parce que le doute quant à l'harmonie entre macrocosme et microcosme, qui défait même ces deux notions, remet en cause le pouvoir référentiel du langage, la métamorphose, d'image du monde, devient

8 – *Ibid*, p. 225.

la nécessaire médiation de soi à soi. Elle dresse une scène intérieure, avec son merveilleux, sa dynamique, son personnel, qui transforme en matériau spectaculaire, offert à la vue, les mouvements secrets du cœur. Schème explicatif et instrument d'introspection, le phénomène de la métamorphose semble désormais spectaculaire, par nature et non seulement par commodité esthétique.

Par la suite, les personnages ovidiens continuent de prendre la parole à la première personne, mais ils ne le font plus guère dans l'espace du poème : la scène à machine, puis la tragédie en musique leur ont ouvert leurs espaces protéiformes. Le mythe d'Adonis, comme celui d'Endymion et d'Actéon, accompagnent l'émergence de la scène lyrique dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Et ce sont *La Mort d'Adonis* de Pierre Perrin, ce précurseur, dans les années 1660 ; le petit opéra de Charpentier, *Actéon* (1684) ; ou *Vénus and Adonis* de John Blow (1683) et, à la toute fin du siècle, *Vénus et Adonis* de Henri Desmarest (1697). Ce sont aussi la plupart des premières tragédies en musique de Lully et Quinault, suivant des mises en œuvre variées.

En un sens, la poésie a ainsi préparé la voie du théâtre. L'exploitation poétique de dispositifs essentiellement dramatiques conduit à penser durablement la métamorphose comme métaphore et comme spectacle. La métamorphose est du côté des monstres et de la montre, pour la montre. Elle révèle le fantastique, l'hybride, le monstrueux qui peuple une intériorité pensée comme un espace, un monde fort de ses propres lois. C'est pourquoi, sans doute, la mythologie a trouvé à se déployer, dans la seconde moitié du siècle, sur le théâtre, alors que s'épuise la veine des poèmes mythologiques : le théâtre à machine d'abord, la scène lyrique ensuite, exposent les fastes d'un monde dont les structures héritent de la mise en forme opérée dans la première moitié du siècle par les poètes. Les personnages, qu'ils soient hommes ou dieux, y sont eux-mêmes les

spectateurs des forces qui les peuplent, comme si ce théâtre était toujours au second degré. Ce redoublement du spectacle est surtout patent dans les monologues délibératifs. Le *je* dramatique conserve quelque chose du *je* lyrique tel que nous le trouvions dans le sonnet de Sponde :

Je commence à trouver sa peine trop cruelle,  
Une tendre pitié rappelle  
L'amour que mon courroux croyait avoir banni<sup>9</sup>...

Quel trouble me saisit ! qui me fait hesiter !  
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié veut me dire<sup>10</sup> ?

Les héroïnes nous invitent au spectacle de leur intériorité, et Armide rejoint Cybèle : le dispositif est valable pour les sujets empruntés au roman aussi bien que pour les sujets mythologiques. Armide est d'ailleurs une autre Vénus : la scène de son hésitation face à la beauté de Renaud endormi est directement inspirée de *La Mort d'Adonis* de Perrin. Qu'il y ait ou non métamorphose, ce qui est rare, ces pièces n'en sont pas moins toujours fondées sur le principe de la métamorphose, celle du monde intérieur, la véritable scène du drame.

Les dispositifs spectaculaires élaborés sous le règne de Louis XIV conservent ainsi quelque chose du dispositif poétique baroque. C'est dire si la mythologie d'opéra n'est pas seulement décorative, si elle n'est pas seulement un fonds commode où puiser des sujets merveilleux. Ces spectacles reposent sur l'essentialisation et l'esthétisation des affects explorés par les poètes de l'âge baroque, sertis par eux dans des structures déjà dramatiques et que la scène lyrique, de même du reste que la scène politique, reprennent et spatialisent, réalisent en quelque sorte.

Ainsi les métamorphoses n'ont-elles pas seulement nourri l'imaginaire de l'Ancien Régime : elles ont reflété l'évolution d'une *épistémè*. Elles portent une forme particulière de rapport à soi et

9 – *Alys*, V, 5.

10 – *Armide*, II, 5.



de questionnement de l'identité. Si l'idée de changement et le sens du transitoire sont demeurés le fondement des représentations, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, ils l'ont été dans des sens bien différents, de la contemplation du monde au spectacle du moi, resserré dans des petites machines poétiques puis déployé sur la grande scène du monde.