



**HAL**  
open science

## Mémoire et travail d'écriture chez Virgile et Ovide

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. Mémoire et travail d'écriture chez Virgile et Ovide. Mémoire et identité. Parcours dans l'imaginaire occidental., Presses Universitaires de Louvain, pp.347-356, 2008, 978-2-87463-131-3. hal-04627567

**HAL Id: hal-04627567**

**<https://hal.science/hal-04627567>**

Submitted on 27 Jun 2024

**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.

## Mémoire et travail d'écriture chez Virgile et Ovide

Joël THOMAS – Université de Perpignan-*Via Domitia* – France.

« *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* », « La rose d'hier ne subsiste que par son nom, les noms seuls nous restent. »

B Morliacense, *De Contemptu Mundi*  
(épigraphe au *Nom de La Rose* d'U. Eco)

« Je dis une fleur ! Et hors de l'oubli se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet. »

(S. Mallarmé, *Crise de Vers*).

On s'accorde à considérer que, pour les Grecs anciens, la poésie est une possession par les Muses, filles de Mémoire. Et c'est Mnémosyne, la déesse de la Mémoire, qui préside à la fonction poétique. Le poète est alors son interprète, comme le prophète est l'interprète d'Apollon. Dans cette perspective, la mémoire jette un pont entre le monde des vivants et l'au-delà<sup>1</sup>. Elle lui permet d'y entrer et d'en revenir. L'anamnèse apparaît alors comme une forme d'initiation ; en livrant à Hésiode, à Empédocle, le secret des Origines, les Muses leur révèlent un mystère. Au temps fugace, la mémoire substitue un temps reconquis dans sa totalité : c'est bien l'ambition de la IV<sup>ème</sup> *Bucolique* de Virgile. Alors s'éclaire l'énigmatique formule du médecin Alcméon de Crotoné, proche des Pythagoriciens : « Les hommes meurent parce qu'ils ne sont pas capables de joindre le commencement à la fin »<sup>2</sup> : ainsi conçu, l'exercice de mémoire apparaît bien comme médiation, mise en relation. C'est ce que suggère l'argument de notre colloque : « Tout entier tourné vers son passé, l'homme antique cherche et construit sa vérité à travers un travail de mémoire : tout a déjà été écrit dans les premiers récits ; les hommes se contentent de le récrire dans le

<sup>1</sup> Cf. J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne, II. L'Espace et le Temps*, Paris, Seuil, 1991, p. 25.

<sup>2</sup> Cf. Aristote, *Problemata*, 916 a 33.

temps de leur histoire. Le mythe comble l'ignorance en donnant une image et donc une étiologie de l'inconnu : en conserver la mémoire, c'est progresser en savoir et en sagesse. »

Mais avec l'émergence des nouvelles valeurs liées à l'individu, à sa conscience d'exister, on voit apparaître, à partir du VI<sup>ème</sup> siècle, un « temps des hommes » à côté de ce « temps des dieux ». En particulier, l'homme est fasciné par sa mémoire subjective, liée à son histoire personnelle, à son affectivité, soumise à tous les chatolements et toutes les vicissitudes de l'existence humaine : cette mémoire faite de battements de cœur, de plaisirs, d'émotions, de beauté, de jeunesse, c'est sur elle que va se fonder la poésie lyrique. Dans cette perspective, ce que la mémoire nous donne, ce ne sont pas les faits, mais c'est l'émotion qui nous en reste, et qui nous conduit à reconstruire les faits pour les mettre en accord avec cette émotion : selon des critères scientifiques, cette mémoire est infidèle, voire erronée.

De même, et dans le domaine de la pensée technique, à partir du V<sup>ème</sup> siècle, on franchit une étape : les techniques ne sont plus présentées comme le don des dieux, ni même comme le résultat du vol transgresseur de Prométhée, mais comme des conquêtes progressives et datées de l'humanité, cristallisées autour du thème du *protos heurétés*, du premier inventeur. Ainsi, le sophiste Gorgias fait l'éloge de Palamède, le roi des inventeurs qui, lors d'une disette, avait inventé le jeu de dames pour, à proprement parler, « tuer le temps » : distraire l'esprit pour qu'on ne pensât pas trop à manger<sup>3</sup>. L'homme a la *métis*, il est inventeur, mais aussi responsable de ses actes : nous rapprocherons cette prise de conscience du mythe platonicien d'Er, où l'homme est présenté comme ayant la responsabilité de choisir son *daimon*, et sa vie future (*Rep.* 617 sq.).

---

<sup>3</sup> Cf. P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, Paris, 1949, p. 348-350, et J. Thomas, « *Mirabilia*. Tropismes de l'imaginaire antique », in *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique* (Ph. Mudry dir.), Bern, Peter Lang Editions, 2004, p. 1-13.

C'est pour cela que j'ai choisi, pour notre propos, la période romaine du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. Elle m'a semblé intéressante à deux titres :

D'abord, nous avons affaire, avec Virgile et Ovide, à des auteurs qui s'inscrivent à une époque déjà tardive, dans l'histoire de l'Antiquité. Ils sont des héritiers, des épigones, et ils vivent à une époque où les Romains commencent à se demander s'ils croient encore à leurs mythes, pour paraphraser Paul Veyne. Le début de l'Empire romain est une période complexe, entremêlée d'influences ; ce n'est pas encore un crépuscule, mais ce n'est certes pas une aurore.

D'autre part, Virgile et Ovide ont clairement marqué qu'ils étaient intéressés, voire impliqués dans le débat d'idées philosophiques. Tous deux sont nourris du platonisme et du pythagorisme (qui valut peut-être même son exil à Ovide). Mais ils sont aussi des poètes, des hommes de l'image, de la saveur des mots et des évocations ; des hommes qui nous donnent à voir la chair et le sang du monde. En ceci, ils sont aussi tournés vers l'instant.

Comment concilier ces deux tropismes apparemment antinomiques qui les tournent à la fois vers une mémoire de l'absolu et vers une mémoire de l'instant ?

C'est la *Gestalttheorie*, la théorie de la Forme, qui va nous aider à comprendre la poétique augustéenne. On sait que, pour la *Gestalttheorie*, la Forme est le dynamisme organisateur du cosmos, celui qui lui donne sens. Il n'y a jamais eu de l'être et de la matière en séparation, mais en relation, et le sens du cosmos est justement dans cet entre-deux, dans cette relation universelle. Entre la « réalité en soi », inconnaissable, et la « réalité en moi », subjective, le poète nous donne à voir les Formes qui donnent sens au monde.

Platon est un pionnier dans ce domaine, bien sûr. Mais il nous livre la théorie. Virgile et Ovide, d'une certaine façon, vont plus loin. En peintres du cosmos, ils évoquent les images comme des métaphores vives : elles sont

puisées dans leurs mémoires personnelles, dont elles ont la saveur, mais elles se chargent aussi d'une dimension symbolique qui en fait, au sens étymologique, des « lieutenants » du monde : elles tiennent lieu, elles expriment les grandes forces cosmiques à travers les formes. Ainsi se résout l'antinomie initiale que nous avons relevée entre mémoire de l'absolu et mémoire de l'instant. L'instant devient un absolu, l'individu devient universel, le Moi devient le Soi ; on ne peut plus opposer temps absolu et temps instantané : le *punctum* assume toute la charge de l'absolu. En ceci, la création artistique prend bien une dimension à la fois initiatique et sacrée : elle permet d'entrer dans la profondeur et le mystère du monde, en nous et hors de nous.

Prenons deux exemples, empruntés à Virgile.

Au VI<sup>ème</sup> Livre de l'*Énéide*, Virgile nous montre les Champs-Élysées : mais comment décrire, avec les mots et les images des hommes, ce lieu paradisiaque, non humain, que personne n'a vu ? On ne peut non plus rester dans l'abstraction des idées, si pures soient-elles. Alors, Virgile a l'idée d'identifier sa mémoire personnelle à une mémoire absolue, et pour cela, de décrire le meilleur de sa mémoire affective : un souvenir de l'enfance et de son « vert paradis ». Et les Champs-Élysées deviennent une grande prairie où les abeilles bourdonnent, un jour d'été :

« ...Et, comme dans les prairies où les abeilles, au serein de l'été, se posent sur des fleurs diaprées, s'épandent autour des lis blancs, toute la plaine bourdonne d'un murmure. » (VI, 707-709, trad. J. Perret)<sup>4</sup>.

L'ancien éditeur de Virgile à la C.U.F., André Bellessort, ne s'y est pas trompé, qui écrit :

---

<sup>4</sup> « *Ac velut in pratis ubi apes aestate serena  
floribus insidunt variis et candida circum  
lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.* »

« Nous ne pouvons rien concevoir de plus beau, de plus divin, au-delà de cette vie, que les paysages où nous avons pour la première fois admiré la douce lumière [...] ; les âmes y bourdonnent comme les abeilles de son enfance. »<sup>5</sup>

On remarquera que Virgile privilégie les notations auditives, et même olfactives, pour évoquer cette mémoire de l'instant éternel : elle est liée à un parfum, à une *essence*, dans l'ambiguïté même de ce mot, qui évoque à la fois une senteur pénétrante, et la relation à l'absolu. Ce n'est pas par hasard que les parfums et les odeurs jouent un rôle aussi grand chez Virgile, chez Ovide,... et bien sûr chez Proust.

Prenons un autre exemple, toujours au VI<sup>ème</sup> Livre de l'*Énéide*, dans un registre un peu différent. À mesure qu'il progresse dans les Enfers, Énée fait des rencontres : d'abord Palinure, puis Didon, ensuite Déiphobe. On remarquera que ces rencontres correspondent à des remontées dans une mémoire de plus en plus ancienne : Palinure vient de mourir, Didon est morte à Carthage il y a quelques mois ; quant à Déiphobe, le frère d'Énée, il est mort lors de la prise de Troie, il y a sept ans. Ainsi, cette remontée dans le temps coïncide avec une progression dans l'espace de l'initiation. Le héros doit maîtriser son temps personnel pour être maître du temps, pour accéder au temps absolu. On voit que Virgile n'oppose pas du tout deux types de temps, absolu et individuel ; au contraire, il les met en relation et en complémentarité. Il associe également, de façon étroite, l'espace de la Descente et le temps de la mémoire : à un certain niveau de l'initiation, le temps se fait espace ; le temps et l'espace fusionnent en espace-temps.

Ainsi, Virgile nous donne à voir des formes, comme cristallisation des forces qui traversent le cosmos. Sans son art, ces forces nous resteraient mystérieuses, inconnues. L'art est bien, dans cette acception, une forme d'anti-destin, au sens où Malraux emploie le mot : il nous aide à échapper à l'obscurité

---

<sup>5</sup> Virgile, *Énéide*, A. Bellessort trad., tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1970 (1925), p. 190, note 1.

et à la mort. Et le poète est bien une sorte de prophète, de guetteur et d'éveilleur au sens hugolien, puisqu'il permet à l'homme de voir ce qui l'angoisse – en lui et hors de lui -, d'amener l'obscur vers la lumière. C'est sans doute le sentiment que durent éprouver les chasseurs préhistoriques quand l'un d'eux (peut-être plus malingre...) se mit à peindre dans des grottes obscures les troupeaux qu'ils chassaient. On peut supposer que, pour ces hommes, c'était bien une révélation initiatique, du même type que la Descente d'Énée, que de découvrir, au terme d'un cheminement labyrinthique long et périlleux, à la lumière soudaine des lampes, ce qui faisait le sens de leur vie : ces troupeaux de l'aurore, réunis dans un paradis retrouvé du monde animal, comme dans une forme de renaissance initiatique. Et ils ont dû avoir beaucoup de respect et d'admiration pour ces peintres qui leur avaient donné à voir leur absolu, qui leur avaient donné matière à oser affronter la nuit terrifiante des cavernes pour aller délivrer les troupeaux de l'aurore.

M. Merleau-Ponty disait que le monde exige de nous l'invention d'une forme, pour nous révéler à nous-mêmes ; et il écrivait à propos de Cézanne : « Cézanne crée à l'instant où sa vision se fait geste », et aussi : « Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, entre le chaos et l'ordre [...] Il veut peindre la matière en train de se donner forme. » (*L'Oeil et l'Esprit*). C'est ce que fait Virgile, avec des mots et non avec des pinceaux (mais ce n'est pas fondamentalement différent, *ut pictura poesis*, disait Horace), et c'est ce qui conduit le grand poète portugais F. Pessoa à écrire que la littérature « est la preuve que la vie ne suffit pas ». Nous voyons s'exprimer là deux formes de la mémoire : la mémoire de l'absolu, mais aussi une mémoire affective, liée à une personne et à son histoire, avec sa saveur et son univers propre. En ceci, la littérature s'affirme comme différente de l'histoire, de même que le créateur se définit comme différent des autres hommes : nous ne sommes plus dans la *restitution*, mais dans la *légende* ; pour chaque artiste, sa mémoire est un absolu, alors que l'histoire ne connaît que le relatif. Il faut même, paradoxalement, que

l'objet de la quête artistique soit *décevant* pour que l'alchimie de la mémoire puisse tenter une compensation subjective ; et à la limite, le meilleur stimulant à la création artistique, c'est *l'absence*. En ceci, l'histoire et la littérature sont incompatibles : comme l'écrit P. Nora dans une belle formule (qui doit quand même beaucoup à Mme de Staël...), « Mémoire, promue au centre de l'histoire : c'est le deuil éclatant de la littérature »<sup>6</sup>.

Mais l'anthropologie de G. Durand nous a appris que les solutions qui s'offrent à la nature, et donc au poète-démiurge, sont en nombre restreint : la dynamique de l'imaginaire s'organise dans une « monotonie sublime » (la formule est belle, elle est de M. Gorki dans *La Mère*), en trois constellations : *l'ordre du fixe*, *l'ordre du mouvant*, et, reliant les deux, *l'ordre du rythme*.

Or, pour revenir à notre problématique de la mémoire, l'homme, par sa double appartenance à l'espace et au temps, participe des deux constellations de l'espace et du temps :

- d'abord, l'ordre du mouvant, qui l'inscrit dans le mouvement du temps : l'homme est vivant, et comme tel, emporté par la durée, modifié, et finalement détruit.

- mais son corps, installé dans l'espace, est plus rassurant. Il l'incite à se donner comme objectif de fixer ce qui doit demeurer, par des formes solides : la taille des outils, puis l'écriture, toutes conséquences d'un savoir-faire de la technique. Mais le risque, c'est bien sûr que cette stabilité ne devienne stratification mortifère, immobilisation des forces vives. Il est aussi un aspect du temps qui est, à sa manière, rassurant : c'est le passé ; certes, il est perdu, mais en même temps, il est acquis, advenu, et comme tel, il peut, sans risque, être l'objet d'une remémoration nostalgique, non dépourvue de charme, à défaut d'être efficace.

---

<sup>6</sup> P. Nora, *Les Lieux de Mémoire*, I, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.

Le génie de l'artiste va être, là encore, de percevoir qu'il ne faut pas choisir entre ces deux mondes. La matière vivante semble être partagée (et c'est son secret) entre deux tropismes :

- s'écouler, muter sans cesse
- s'établir durablement

Entre les deux, entre l'incertitude du risque et la certitude nostalgique, l'artiste choisit une troisième constellation, qui relie le stable et le mouvant dans le *rythme*. Ce rythme prendra deux formes :

- *une alliance entre la forme et le fond*, entre l'écriture et les images
- mais aussi, l'émergence dans le récit même de la figure de la *métamorphose*, comme adaptation et transformation dans le cosmos, liée à un temps complexe, qui concilie le stable et le mouvant : la métamorphose ainsi définie, c'est le changement de la forme. Chez Ovide, la métaphore se dépasse dans la métamorphose ; nous touchons à l'essence du processus poétique où, comme le dit Bachelard, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent.

Parlons d'abord de l'alliance entre la forme et le fond, entre l'écriture et son contenu. Une des causes de l'admiration que nous avons pour la poésie antique provient de l'extraordinaire contraste entre le jaillissement des images et la contrainte métrique. On connaît la formule selon laquelle l'art naît de contrainte et meurt de liberté. Les choses sont sans doute plus complexes : loin de gêner la liberté créatrice, ces contraintes semblent au contraire en accroître l'expression. La théorie de la Forme nous en donne l'explication : la contrainte métrique crée un cadre répétitif, à l'intérieur duquel se manifeste la créativité, sous forme de variations. C'est la répétition même de l'hexamètre dactylique et de ses pieds fixes qui permet de trouver la perfection de la forme par une subtile harmonie entre la stabilité et la variation, le fixe et le mouvant. En ceci, le système de la métrique gréco-latine est l'équivalent, dans l'écriture, de la danse

dans les contes africains : c'est par le rythme que le mythe fait sens, et donc par le corps, parce qu'il est raconté, mimé, chanté ; dans le Sahara, on ne croit pas aux mythes, on les chante et on les danse. La dimension mémorielle d'éternité est constamment activée par la commémoration gestuelle dans l'instant. Le mythe est donc lié au rythme, il s'exprime à travers lui, c'est le rythme qui lui donne son efficacité ; or n'oublions pas que le texte de l'*Énéide*, celui des *Métamorphoses*, étaient d'abord faits pour être lus, c'est-à-dire « ressuscités » dans l'instant de chaque lecture.

Je rapprocherais volontiers aussi le rythme de l'hexamètre d'autres monotonies créatrices, dans le domaine musical : je pense aux compositions de Bach, qui reposent sur cette subtile alternance de variations sur des thèmes récurrents ; ou au jazz, dont l'improvisation ne survient pas n'importe quand, n'importe comment, mais émerge de la trame de *topoi* donnés et invariants ; enfin, je pense au flamenco, où le *duende*, le chant profond créateur, ne jaillit qu'au terme de longs passages imposés, pouvant même être perçus comme monotones<sup>7</sup>. On le voit, Apollon et Dionysos sont toujours en dialogue, et la mémoire technique du poète, acquise et très construite, sert à mettre en valeur, dans sa création, la dimension de l'intuition et de l'improvisation, de ce qui lui est donné en plus de la technique. La partie technique du poème représente alors la *catharsis* de l'enthousiasme.

La critique récente<sup>8</sup> a donc bien raison de souligner que, dans le processus de l'imitation, c'est une vision caricaturale que de poser, en diachronie, une conception du poète inspiré *puis* une conception du poète créateur : dès Homère, le poète se situe dans un cadre complexe où son travail technique donne corps et forme à son inspiration, et où, vraiment, les deux sont indissociables. C'est la

---

<sup>7</sup> Cf. J. Thomas, « Passer la limite : le *duende*, une rencontre entre les mythes gréco-romains et notre imaginaire contemporain », *Latomus*, 66, 3, Bruxelles, 2007, p. 718-726 (en ligne sur HAL).

<sup>8</sup> Cf. par exemple, pour le dernier état de la question, *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism* (A. Laird éd.), Oxford University Press, 2006

base même des théories antiques de l'imitation<sup>9</sup>, et d'une mémoire perçue comme une reconnaissance des sources, en même temps qu'une constante résurrection. Il est éclairant sur ce point de relever qu'avant d'être neuf, à l'origine, les Muses étaient trois : *Mélète*, *Mnémè* et *Aoidè*, Exercice, Mémoire et Chant. Nous retrouvons la problématique ouverte par la *Gestalttheorie* : *Mnémè*, la Mémoire donnée par les Muses, n'est possible que par le travail de *Mélète*, Exercice, la technique d'écriture, et leur coopération débouche sur *Aoidè*, le Chant, comme rythme résultant de ce que le poète doit à son savoir-faire, et de ce qui lui est donné par les dieux. Les trois premières Muses sont bien des métaphores du processus poétique tel que le concevaient les Anciens ; et Grecs et Romains sont bien « à deux têtes », pour reprendre l'expression de Lévi-Strauss à propos des sociétés traditionnelles : ils gèrent en non-contradiction une pensée intuitive et une pensée logique ; ou plus exactement, ils sont comme Janus : ils regardent dans deux directions opposées, pour dépasser les contradictions liées à cet antagonisme, dans une émergence qui est le rythme poétique, comme alliance d'une inspiration et d'une technique.

Quant à Ovide, son originalité, c'est d'avoir senti que la métamorphose était la métaphore vive de l'existence, le lieu de l'alliance entre le stable, le travail d'éternisation de la mémoire, et le mouvant, le drame existentiel qui arrache et emporte. C'est pour cela que les *Métamorphoses* d'Ovide sont toutes, à proprement parler, *des mises au tombeau*. Elles jouent sur l'immobile et le mobile. Les personnages sont emportés dans une tragédie, et au moment même où ils coulent, ils sont sauvés, immobilisés, cristallisés par la magie d'une écriture de l'épithète, de l'inscription souvent florale, de la guirlande, qui est fondamentalement oxymorique, car elle pérennise le mouvement sans le tuer. Elle éternise et elle fait passer au-delà, en ceci elle dénoue la tragédie ; elle sort

---

<sup>9</sup> Cf. J. Thomas, - « Imitation et création dans l'écriture poétique de l'Antiquité », in *Mito, Literatura, Arte. Mitos Clássicos no Portugal Quinhenista*, Lisbonne, 2008, p. 107-117 (en ligne sur HAL).

du temps humain pour permettre d'accéder, par le travail poétique, à une dimension d'éternité. Les larmes de pierre de Niobé pleurant ses enfants morts coulent pour toujours.

On constate alors, - à cause de la « monotonie sublime » - la mise en place de constellations qui regroupent des sortes de frères et sœurs dans la tragédie du monde. C'est le style qui met en évidence les rapprochements de ces destins croisés. Deleuze disait que c'est le style qui permet de rapprocher des objets différents dont la qualité commune serait l'essence. C'est ce que fait Ovide. Dans l'apparente marqueterie des *Métamorphoses*, on voit émerger des lignes de force qui tendent à nous présenter l'œuvre d'Ovide comme un vaste tissage<sup>10</sup>, où les épisodes sont reliés par des liens en apparence mystérieux, mais qui se révèlent lentement à qui sait les voir : au temps de l'anecdote succède le temps éternel, le temps de la légende, qui réunit *post mortem*.

Par exemple, rien ne rapproche en apparence l'épisode de Hyacinthe (X, 176-219), tué d'un coup de disque malheureux par son amant Apollon, lors d'une joute sportive, et d'autre part l'épisode d'Ajax (XIII, 382-398), rendu fou par le sentiment de l'injustice, et poussé au suicide après qu'on lui a refusé les armes d'Achille au profit d'Ulysse. Ajax est la figure même du guerrier brutal, du seigneur de la guerre ; alors que Hyacinthe est fragile, délicat, affectif. Un épisode est tourné vers la guerre, l'autre vers la paix et ses loisirs. Et pourtant, le poète a saisi des liens mystérieux qui rapprochent les deux hommes, qui en font des sortes de frères en tragédie, et qui apparaissent au moment de leur métamorphose dans la même fleur : la hyacinthe, ou jacinthe (une sorte de lis) ; sur ses pétales mêmes sont dessinés l'*alpha* et le *iota*, comme les deux premières lettres du nom d'Ajax, ou comme le cri que Hyacinthe aurait poussé lors de sa blessure. Nous n'en saurons pas plus. Au temps des individus succède un temps

---

<sup>10</sup> La mosaïque fonctionne symboliquement de la même façon. Cf. J. Thomas, « L'imaginaire romain », in *Ancient Roman Mosaics. Paths through the Classical Mind*, Actes du colloque de Luxembourg, mars 2000, (dir. Ch.-M. Ternes), Linden, Luxembourg, 2003, p. 1-23 (en ligne sur HAL). Et la structure cachée de l'*Énéide* se révèle peu à peu à Énée, à mesure qu'il progresse dans son initiation, et donc qu'il apprend à lire les signes, qu'il éduque son regard.

plus large, qui les inscrit dans un même réseau. À la mémoire des hommes se superpose une mémoire du monde, pérenne, comme les saisons qui renouvellent éternellement les fleurs dont ils furent éponymes, avec toujours les mêmes motifs commémoratifs sur les pétales. Cette mémoire, seul le poète y pénètre ; et c'est par son art qu'il la donne à voir aux hommes. De même, tous les Romains ont vu les pétales fanés de leur couronne de roi du banquet tomber dans leur coupe, à l'aube d'une nuit de fête ; mais seul Properce y a vu, au-delà de l'anecdote, l'échéance et la déchéance de la condition humaine :

« Quand les couronnes de fleurs sont fanées, les pétales se détachent et tombent, et nous les voyons flotter à la surface de nos coupes ; ainsi de nous amants et de nos grands espoirs : peut-être que demain clora notre destin. » (*Elégies*, II, 51-54 ; trad. D. Paganelli)<sup>11</sup>.

Cette mise au tombeau est donc heureuse, puisqu'elle réunit pour toujours ce qui était éparé. La métamorphose est bien d'essence baroque (plus que classique), en ceci qu'elle repose sur le mouvement, et que, grâce au mouvement, elle fait émerger la profondeur de l'apparence. Pyrame et Thisbé (IV, 55-166), les Roméo et Juliette de Babylone, n'ont cessé, de leur vivant, d'être séparés : d'abord parce que leurs parents contrarient leurs amours, et les cantonnent dans des maisons voisines ; ensuite, par l'injustice et l'ironie du sort, qui conduit Pyrame à se donner la mort parce qu'il croit Thisbé morte ; et Thisbé le rejoint à son tour. Mais le sang de Pyrame jaillit de sa blessure et colore un mûrier dont les fruits, blancs jusqu'alors, seront rouges. La nature gardera à tout jamais la mémoire de leur tragédie – et de leur amour ; ils sont liés et réunis dans l'éternité ; on pense à la chanson de Piaf, « Dieu réunit ceux qui s'aiment ». Là encore, nous sommes passés du contingent à l'éternel : avec cet épisode des *Métamorphoses*, nous sommes dans un temps sacrificiel, où le

---

<sup>11</sup> « *Ac velut folia arentes liquere corollas,  
quae passim calathis strata natare vides,  
sic nobis, qui nunc magnum speramus amantes,  
forsitan includet crastina fata dies.* »

temps de la résurrection et de l'éternité succède à celui du supplice et de la contingence. Mais on remarquera que le moteur du récit, c'est l'art, et non le religieux. Ovide, en tant qu'artiste, intervient comme hiérophante de son univers. Et l'opérateur de la métamorphose, c'est l'écriture du récit, et sa cristallisation. Cette dimension emblématique du « tombeau » de Pyrame et Thisbé, de la couronne funéraire tressée dans l'écriture, apparaît à travers les étranges paronymies qui accentuent de façon sophistiquée l'impression de *coincidentia oppositorum* : tout les sépare, mais secrètement, ils ne cessent de se rapprocher. Ainsi, on ne peut qu'être frappé par la paronymie entre ce qui sépare les amants, *murus*, le mur, et ce qui va les ombrager et les unir à jamais, *morus*, le mûrier, en remarquant encore que, par une fissure dans le mur, ils parviennent à communiquer imparfaitement, dans un murmure, *murmur* : Ovide est bien un magicien des mots, dont il fait un monument au service d'un travail de mémoire, comme passage de la mémoire contingente à la mémoire éternelle.

On se souvient de la phrase du moine Bernardo Morliacense, dans le *De Contemptu Mundi*, devenue épigraphe et éponyme du *Nom de la Rose* d'U. Eco : « *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* », « La rose d'hier ne subsiste que par son nom, les noms seuls nous restent. ». À cette phrase, on serait tenté de répondre par celle de Mallarmé : « Je dis une fleur ! Et hors de l'oubli se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet. » (*Crise de Vers*). La création d'Ovide me semble à la convergence de ces deux déclarations. Ses *Métamorphoses* sont une évocation aux confins de deux mémoires : une mémoire sensuelle de l'objet, dans sa fragrance et sa beauté, mémoire qui est nécessairement nostalgique, regret de ce qui n'est plus ; et une mémoire idéale, qui fixe l'objet dans l'éternité et le rend vivant pour toujours. Ce sont exactement les deux visages du désir chez Ovide : un désir frustrant de ne plus (ou de ne pas) posséder l'objet du désir ; mais aussi un désir projectif, qui est certitude de la possession et de la réintégration, parce que l'art a donné forme à

l'obscur objet du désir. Le grand poète F. Pessoa écrit : « Je crois qu'exprimer une chose, c'est lui conserver sa force et lui ôter l'épouvante. » Entre la minutie du travail de reconstruction de la mémoire et l'appel aux forces de l'onirisme et de l'intuition, aux deux pôles de la mémoire, chez Virgile et Ovide, nous trouvons l'image du Paradis perdu, et celle de la Terre Promise.