Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima. Persistances et différences entre le texte ancien et sa traduction.

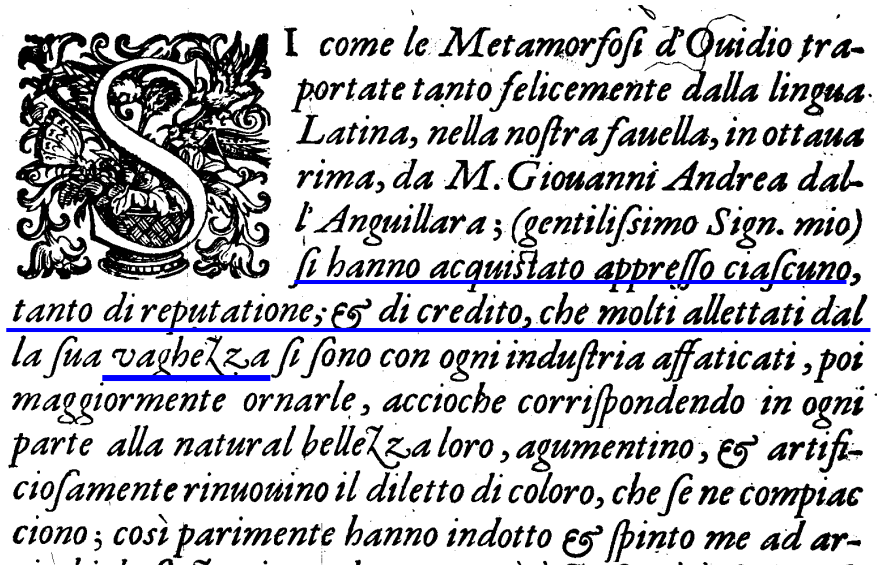
Elena Raisi, D.E.S.E XXII ciclo

Introduction

En tant que traduction d'un texte ancien, les *Métamorphoses* de Anguillara, dont la première édition a paru en 1561 à Venise, imprimée par Giovanni Griffio et après par Francesco de' Franceschi Senese avec le commentaire (1563), ne peuvent pas être analysée sans une comparaison ponctuelle avec les *Métamorphoses* d'Ovide en langue latine : bien qu'il s'agisse d'un texte qui a beaucoup d'originalité, pourtant il se présente en fait comme traduction du fameux texte ancien.

Les différences entre les deux œuvres sont nombreuses, bien sur, et notables surtout pour un publique qui a une conscience de la traduction très distante de l'usage et de la pensée du XVIe siècle, qui la comprenait comme le meilleur moyen pour enrichir et ennoblir la langue vulgaire, grâce au contact que le traducteur établissait avec les grandes écrivains anciens ; ce que n'empêchait au traducteur la trahison de texte original, là où il jugeait qu'il ne s'accordait pas avec la langue d'arrivée, et donc il le modifiait selon son goût et son génie.

Pourtant, le propos de Anguillara a été bien atteint, comme il est souligné par l'éditeur, Bernardo Giunti qui, afin de promouvoir la vente du texte, a choisi d'enrichir l'édition avec des gravures, en soulignant la *grandeur* du style du traducteur, *grandeur* qui a fait le succès de cette traduction :



SI come le Metamorfosi d'Ouidio trasportate tanto felicemente dalla lingua Latina, nella nostra fauella, in ottaua rima, da M. Giouanni Andrea dall'Anguillara; (gentilissimo Sign. mio) si hanno acquistato appresso ciascuno, tanto di reputatione; & di credito, che molti allettati dal la sua vaghezza si sono con ogni industria affaticati, poi maggiormente ornarle, accioche corrispondendo in ogni parte alla natural bellezza loro, agumentino, & artificiosamente rinouino il diletto di coloro, che se ne compiacciono; così parimente hanno indotto & spinto me ad ar-

Le mot « vaghezza », qu'on pourra traduire avec « grâce » ou « charme », employé par Giunti est très bien choisi car il est indicatif de la différence la plus notable qui distingue le texte-source de le texte-cible ; on peut voir à la lumière du même concept toute la construction de l'oeuvre, et en

particulier le développement, avec des nouveaux récits, des potentialités tragiques / pathétiques comme comiques qui résident dans le texte, en utilisant chaque vers ovidien comme source pour une nouvelle narration.
La conséquence la plus évidente en tout cela est une accroissance notable du texte traduit par rapport à la source, qui aussi dans ses moments les plus descriptifs et amplifiés résulte presque dépouillée en comparaison.

Dans toute cette surabondance il y a pourtant une architecture ovidienne qui a été bien respecté, de façon qu'il est possible de retrouver dans le texte-cible toutes les phases fondamentales de la narration ancienne ; en autres termes, s'il y a une superstructure stylistique et narrative créée par Anguillara, en revanche il y a la trace presque fixe du texte d'Ovide qui soutient la narration entière.

Il est aussi évidente la présence d'une matière traite d'autres sources, et quelque fois c'est un problème déterminer l'origine des certaines variantes ; avec une discrète probabilité, l'auteur devait connaître assez bien l'*Ovide moralisé*, dont semblent être traites certaines interprétations des mythes ou quelques confusions par rapport au rôle ou à l'identité de quelque figure mythique.
En tout cas, la variante acceptée ne cache pas la structure du récit principale, donc la fable reste toujours liée au récit ovidien.

Donc, avant de montrer à travers l'analyse comment le texte d'Ovide est devenu un moderne récit en vulgaire italien grâce à la réécriture de Anguillara, en gardant au même temps les traits caractéristiques de l'œuvre ancienne, il faudra d'abord donner quelque coordonnée sur la structure et le style de l'oeuvre ovidienne.

Les *Métamorphoses* d'Ovide

1. Structure des métamorphoses

L'ensemble des métamorphoses a été souvent vu comme la structure portante du récit ovidien, car la scansion des transformations et les éléments fixes qui les caractérisent constituent l'architecture qui assure homogénéité et continuité à la narration.

Il est possible de rassembler les différentes fables selon le type de métamorphose, en distinguant tant la cause de la transformation, que le résultat, et entre les résultats, ceux qui donnent origines à êtres animés ou inanimés et encore, entre eux, les formes actives de celles passives.

Pourtant, si on voulait utiliser une structure à ensembles, il serait évidente que la plupart des fables se trouvent dans des zones d'intersection, car il y a très peu de récits qui font entièrement partie d'un seul type.

C’est justement là la particularité qui marque la narration ovidienne et, à travers cette superposition, la matière ne se limite pas à être une liste des fats et dits mémorables et des curiosités extravagantes mais, comme on a déjà souligné, elle devient un récit unitaire.

Les récits des transformations sont caractérisés par la richesse des détails, amplement développés pendant le déroulement de l’action, car le poète raconte souvent détail pour détail les différents moments qui se succèdent pendant le changement des formes. C'est-à-dire que, dans la description de l’acte de la métamorphose, Ovide, en s’éloignant des ses prédécesseurs, met en relief la différence entre la forme primitive et la forme transformée et au même temps accentue les concordances qui restent entre les deux formes d’abord et après la métamorphose.

Malgré le nombre considérable des actes des transformations, aucun entre eux est identique à l’autre. Il s’agit de l’art de la *variatio* qui en Ovide présente une forme double : la variation des actes particuliers de la transformation, lorsque des divers personnages subissent simultanément la même métamorphose, et une attitude à la *variatio* qui est strictement liée aux différentes conséquences de la métamorphose, car une mutation en pierre présente nécessairement caractéristiques très différents par rapport à une mutation en animal, et s’il s’agit d’un mammifère il est différent par rapport à un oiseau, etc.

2. Nouvelle élaboration des sources

Ovide lui-même a beaucoup amplifié ses sources, celles grecques en particulier, dont il empruntait beaucoup de la matière de ses récits, comme a montré Luigi Castiglioni, qui a conduit une très intéressante analyse sur l’origine des fables ovidiennes ; il a focalisé son attention spécialement sur les *Métamorphoses* de Antonino Liberale, recueil qui unifie des fables d’écrivains alexandrins et des nombreux parties de l’*Eteroiumena* de Nicandre et de l’*Ornithogonie* de Boios. Son analyse montre la diversité du goût du poète latin, qui a souvent chargé de pathos et de *tragédie* une matière en origine très simple, jamais élaborée en tant que texte unique et très riche d’éléments de couleur locale, caractéristique cette dernière qu’Ovide n’a presque jamais gardé; André Thill a bien signalé combien ce dernier goûtait le recours à l’*amplificatio* dont il est véritable promoteur dans la poésie latine.

Silvia Jannacone et Gilles Tronchet soulignent en outre les notables différences qu’il y avait entre les poètes alexandrins, qui n’élaboraient pas une matière qu’ils rassemblaient sans intentions unitaire, et la structure des *Métamorphoses*, très collante grâce à une unique solution temporale qui se développe à partir du temps des premières âges des éléments et de l’homme et se conclue avec la contemporanéité des Césars.

De plus, selon la pensée de Castiglioni, la structure de correspondances et parfois de superpositions entre les diverses fables, qui ont des éléments très bien reconnaissables qui les réunissent, donne une ultérieure cohésion à la matière, déjà structuré par rangements en groups, en cycles mythiques.

Les *Métamorphoses* de Anguillara

1. La structure de l'oeuvre

Le texte de Anguillara ne garde pas seulement la division en livres de sa source mais il est structuré de façon totalement différente, car il pouvait être utilisé comme répertoire des mythes et, pour en faciliter la consultation, il présente une table introductive des choses notables et des stances au début de chaque livre qui en illustrent la matière; d'abord, il y a un appareil des notes et des scholies qui rappellent le sujet de chaque fable et donnent la lecture morale en bref du récit là où il faut.

Des « Annotationi » placées à la fin du chaque livre, qu'on considère comme des notes de l'éditeur, et qui sont parties intégrantes des *Métamorphoses* de Anguillara dès 1563, donnent la correcte clé de lecture des fables.

La traduction, complète de tous les XV livres, ne présente pas la subdivision par fables comme la plupart des autres traductions du même age, toutefois l'homogénéité du récit est interrompue par la subdivision en stances numérotées, qui contraignent l'auteur à en suivre la mesure, chose qui est soulignée par le distique suivi et par le point qui conclue la plupart d'elles :

I, 17
[…]
E per farlo più amabile, e più pio,
L'ornò de l'alma immagine di Dio.

VI, 80
[…]
Cerca involar gl'incensi, e 'l pio costume,
Per arrogarlo al suo non vero Nume.

Les deux exemples sont traites respectivement du livre I et du livre VI ; l'argument pour le premier exemple est la création de l'homme, qui est fait à image de Dieu, et pour le seconde il s'agit de l'arrogance de Niobé, qui prétendait d'être glorifiée comme une déesse, pour ses douze fils.
On aurait pu choisir beaucoup d'autres exemples, tous très semblables à ceux-ci, mais il faut considérer aussi que quelquefois l'argument déborde la mesure de la stance et, dans ce cas là, l'auteur lie deux stances à travers les deux points :

IV

199

E poi che 'l mare ancor tutta l'asconde,
Riguarda in quella parte il cielo, e l'onde:

200
Così dal desio preso, che conduce
L' innamorato Sole ad occultarsi,
Si che quando di sopra egli non luce,
Possa il suo amor col sonno ricrearsi.

Il s'agit généralement d'une explication de la partie précédente du texte, comme celle-ci, où Anguillara raconte la peine d'amour d'Apollon pour Leucothoé, argument qu'il a introduit dans les stances précédentes ; la pause est forte mais l'auteur n'est pas contraint à interrompre le discours.

Les livres de Anguillara tendent à coïncider avec ceux d'Ovide pour ce qui concerne la matière, dont l'ordre des récit est généralement suivi ; ce qui change est plutôt l'extension du texte car, comme on a anticipé, le traducteur a tendance à développer un très long discours d'un concept exprimé en bref par la source.

Si par exemple, pour la création de l'homme (I, 17), le concept a été exprimé d'une façon assez fidèle au texte ancien, bien que ce dernier ne soit pas été gardé entièrement, pour ce qui concerne le passage sur Niobé (VI, 80) il n'y a pas, au contraire, des vers correspondants dans l'œuvre d'Ovide, parce qu'il raconte en bref de la femme devenue arrogante pour orgueil de mère, récit que Anguillara a amplifié en trois stances, en s'inspirant par trois vers seulement de la source.

En effet, les vers du traducteur s'attardent sur les détails du récit beaucoup plus des suivants vers d'Ovide, très essentiels :

Multa dabant animos ; se denim nec conjugis artes
Nec genus amborum magnique potentia regni
Sic placuere illi, quamvis ea cuncta placerent,
Ut sua progenies ; […][1]

[Niobé justement orgueilleuse des choses qu'elle possède, mais surtout de ses fils]

Natus homo est, sive hunc divino semine fecit
Ille opifex rerum, mundi melioris origo,
Sive recens tellus seductaque nuper ab alto
AEthere cognati retinebat semina caeli,[2]

[1] Ov., *Met*., VI, 152-155.
[2] Ov., *Met*., I, 78-81.

[Naissance de l'homme, qu'il soit crée par le créateur de toutes choses, ou qu'il vienne des germes du ciel restés sur la terre,]

Pour ce qui concerne le seconde exemple, l'alternative entre la création par le Créateur et celle tirée par le *Leitmotiv* de l'*Anima mundi* qui domine les *Métamorphoses*, où le correspondant de l'âme est le *semen* répandu *ab origine* dans la matière, n'a pas été gardé.

2. Le style

Anguillara a gardé de sa source la forme en vers, en l'adaptant pourtant au goût de l'époque; l'*ottava rima*, forme de l'épique populaire à la mode, revêt le vers ancien, plus concis, avec une surabondance d'explications et de nouvelles parties qui changent totalement la structure du récit:

II, 32

Il Sol, ch' intende quella intensa voglia,
C' ha fatto al figlio far sì gran viaggio,
Per poter meglio à lui parlar, si spoglia
Del suo più chiaro, e luminoso raggio.
Nè basta, che l'abbracci, e che 'l raccoglia,
E gli mostri nel viso il suo coraggio,
Per dimostrar, ch'egli è sua vera prole,
Disse lieto ver lui queste parole.

Il s'agit là du rencontre entre Phébus et Phaéton, son fils ; voici donc les vers d'Ovide :

[…] **ac genitor circum caput omne micantes**
Deposuit radios propiusque accedere jussit
Amplexuque dato : [3]

Ovide décrit le dieu du Soleil qui tamise la lumière entourant sa tête, et qui ordonne à son fils de s'approcher pour le serrer dans ses bras; c'est vrai que derrière ce geste il y a toute l'affection d'un père pour un fils bien aimé, mais le texte ancien laisse la chose sous-entendue, et aussi le verbe « **jussit** » souligne une certaine rigueur dans l'attitude du dieu.

Anguillara explicite et interprète la scène, en soulignant avec beaucoup de détails la joie du père, heureux de rencontrer son fils, en anticipant aussi la réponse du dieu : *pour démontrer qu'il est son vrai fils*, il écrit. Pourtant, l'idée de commandement contenue dans le verbe ***iubeo*** est disparue.

Pour ce qui concerne les différences de style, on peut souligner par exemple le goût du redoublement dans la traduction de ***micantes radios*** en : *le plus clair et lumineux rayon* lorsqu'il aurait été assez de dire : *rayons éblouissants*[4]. La même observation peut concerner aussi : *et il ne*

[3] Ov., *Met*., II, 40-42.

suffit pas qu'il l'embrasse et qu'il l'accueille et qu'il lui montre son courage avec l'expression de son visage, qui traduit ***amplexuque dato****/ l'ayant serré dans ses bras*.[5]

Toutefois le texte a été respecté en tant que récit, car le sens de l'histoire ne change pas au point de ne pas reconnaître avec précision les vers dont Anguillara s'est inspiré, ni les modifications ont étés telles de donner la perception d'avoir à faire avec un autre texte ; l'histoire est toujours celle ovidienne, bien reconnaissable en chacune de ses parties.

La poésie de l'*incipit*

Là où le poète ancien dédie seulement quatre vers avant d'initier presque *ex abrupto* la narration de la création du monde, Anguillara, bien qu'il ne s'attarde pas beaucoup lui aussi sur les formules initiales, pourtant il redouble l'*incipit*, en ajoutant une dédicace à son roi, Henri II :

In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora; di, coeptis, nam vos mutastis et illas,
Adspirate meis primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora carmen.[6]

1

Le forme in novi corpi trasformate
Gran desio di cantar m'infiamma il petto,
Da i tempi primi à la felice etate,
Che fu capo à l'imperio Augusto eletto.
Dei, c'avete non pur quelle cangiate,
Ma tolto à voi più volte il proprio aspetto,
Porgete a tanta impresa tale aita,
C'abbiano i versi miei perpetua vita.

2

E tu, se ben tutto hai l'animo intento
Invittissimo Enrico al fero Marte,
Mentr'io sotto il tuo nome ardisco, e tento
Di figurar sì bei concetti in carte,
Fammi del favor tuo talor contento,
Che le tue grazie a noi largo comparte:
Che s'esser grato a te vedrò il mio carme,
Farò cantar le Muse al suon de l'arme.

[4] traduit par Danièle Robert, p. 73. Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, ACTES SUD, 2001.
[5] Ibidem.
[6] Ov., *Met*. I 1-4.

La première stance est une traduction assez liée aux quatre vers ovidiens ; les deux textes, l'ancien et le moderne, introduisent la matière de la narration, c'est-à-dire la transformation des corps, la durée temporelle du récit et l'invocation au dieux.

Anguillara modifie la description de la durée temporelle, **primaque ab origine mundi / Ad mea […] tempora** , de laquelle la seconde partie ne fonctionne que pour Ovide ou ses contemporains, et donc il explicite en décrivant l'actualité de son poète: « la felice etate / che fu capo à l'imperio Augusto eletto » *l'heureuse âge où Auguste était empereur*.
En outre, le fait que soient les dieux à garantir ou moins la vie éternelle du poème, semblerait être plutôt interprétation du traducteur que intention du poète, car ce dernier appelle son poème **perpetuum carmen** dès le début.

La deuxième stance est entièrement invention de Anguillara, car il n'y a aucune dédicace comparable dans les vers latins suivants ; dans le cadre d'une transposition au XVIe siècle d'une matière ancienne, la *captatio benevolentiae* au roi s'ajoute à celle aux dieux, présente en Ovide aussi.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette tranche de texte est l'expression : «ardisco, e tento/ Di figurar sì bei concetti in carte » *j'ose et j'essaie de représenter des si beaux concepts en papiers.* Il y a là le travail à commencer, comme l'auteur a imaginé de rendre sa source, c'est-à-dire, transposer sur le papier concepts en figures.

Les métamorphoses : narration de la transformation

Etant donné que la succession des métamorphoses a une très grande importance pour la structure même de l'œuvre d'Ovide, il sera intéressante de voir comment Anguillara a su rendre cette parties, surtout parce qu'elles ont été élaboré à leur tour de l'invention ovidienne, lorsqu'il s'inspirait des sources préexistantes.

On commence l'analyse avec une scène de transformation collective, très fameuse, qui Ovide raconte à la fin du livre V ; les Muses, en ayant perdu la patience après la dernière démonstration d'arrogance des Piérides, qui n'acceptent pas la victoire des déesses dans la compétition poétique, transforment leurs adversaires en pies:

Conantesque loqui et magno clamore protervas
Intentare manus, pennas exire per ungues
Aspexere suos, operiri bracchia plumis
Alteraque alterius rigido concrescere rostro
Ora videt volucresque novas accedere silvis.
Dunque volunt plangi, per bracchia mota levatae

Aere pendebant, nemorum convicia, picae.
Nunc quoque in altibus facundia prisca remansit
Raucaque garrulitas studiumque immane loquendi. »[7]

On voit comment le rythme des vers devient serré, en suivant, on peut dire, l'œil terrorisé des sœurs qui se voient changer de moment en moment ; le premier élément de survenue bestialité est la perte de la parole, qui devient **magno clamore**, ce qui sera la caractéristique principale de cette nouvelle espèce d'oiseaux, qui imitent la parole humaine avec leurs grincements. Les autres phases de la transformation se succèdent très rapidement, et pourtant sont vues dans le détail et scandées par la corrélation et la succession des sons en liquide roulée, qui imitent le croasser de la corneille, comme on a été souligné dans le texte.

Voici maintenant les stances correspondants en Anguillara :

V

242

[…]
Cade il braccio à l'ingiù **libero, e sciolto**,
Ma non però, ch'à noi danno alcun faccia.
Vede una, mentre ancora alza le pugna,
Uscir le penne fra la carne, e l'ugna.

243

Ritrova come meglio vi rimira,
Che per tutta la man la piuma cresce,
E quanto il dito in dentro si ritira,
Tanto la penna in fuor **s'allunga, et esce**,
E per tutto, ove gli occhi intende, e gira
L'aereo acquista, e 'l terreo ogni or discresce,
E quel, che più le par c'abbia del mostro,
È, che vede le labbra esser già rostro.

244

Color ceruleo à tutte il corpo impiuma,
Color dipinto, e vario il braccio impenna:
La coscia, e il petto ha la più debil piuma,
Il braccio, e l'ala ha la più forte penna.
Mentre ogn'una **s'affligge, e si consuma**,
E ferir con la mano il seno accenna,
Il petto con la man più non offende,
Ma per le scosse braccia in aria pende.

245

La penna inespugnabil lor nemica
Sotto un corpo l'asconde aereo, e poco,

[7] Ov., *Met*. V 670-678.

Tanto, ch'entra ciascuna in una Pica,
Orgoglio ancor d'ogni silvestre loco:
Favella or più, che mai, se ben s'intrica,
E gloria ha del suo dir **garrulo, e roco**;
E ancor **vana, insipida, e loquace**,
D'imitar l'uom **si studia, e si compiace**.

Toutes les vers soulignés sont presque entièrement invention de Anguillara ; pourtant, même dans l'innovation, il démontre d'avoir bien compris Ovide car il développe les images qu'il lui ont étés suggérées par sa source.

Comme d'habitude, il amplifie avec générosité sur l'exemple du poète ancien. Les chose probablement les plus intéressantes dans la réélaboration d'Anguillara sont d'abord la stance 243, où il décrit comment les doits sont de plus en plus substitués par les plumes : «E quanto il dito in dentro si ritira,/ Tanto la penna in fuor s'allunga, et esce», et après la stance 244, où il raconte quelle est la couleur du nouveau animal et comment les plumes se différencient selon la partie du corps qui vont revêtir: «Color ceruleo a tutte il corpo impiuma […] La coscia, e il petto ha la più debil piuma,/ Il braccio, e l'ala ha la più forte penna ».

Quant au style, il se complait d'ajouter, sous l'exemple de Pétrarque, une itération synonymique qui accroît ultérieurement la déjà longue transformation: libero, e sciolto/ *libre et souple* ; s'allunga, et esce/ *s'allonge et sort* ; vana, insipida, e loquace/ *vaine, insipide et loquace*, etc.

Voyons maintenant un autre type de métamorphose, où la transformation est un geste de récompense pour un destin malheureux ; il s'agit de Vénus, qui affligée de la mort d'Adonis, fait pousser une fleur rouge de son sang.
La fable est narrée en ces termes par Ovide, à la fin du livre X :

[…] **Sic fata cruorem**
Nectare odorato sparsit ; qui tactus ab illo
Intumuit sic ut fulvo perlucida caeno
Surgere bulla solet; nec plena longior hora
Facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus,
Qualem, quae lento celant sub cortice granum,
Punica ferre solent ; brevis est tamen usus in illo ;
Namque male haerentem et nimia levitate caducum
Excutiunt idem, qui praestant nomina, venti."[8]

Les vers sont presque tous concentrés sur les phases de la vie de la fleur rouge, de laquelle est souligné tant la vitesse de pousse que, dans la même mesure, la brévité de la vie, qui peut finir imprévisiblement avec un souffle de vent.

[8] Ov., *Met*. X 731-739.

Et voici le correspondant en Anguillara:

X

310
Tutto di nettar santo, et odorato
Del suo gradito Adone il sangue sparse,
Il qual da interno spirito infiammato
Si vide in forma sferica gonfiarse.
Così lo spirto suol ne l'acqua entrato
In una palla lucida formarse,
Ne molto andò, che 'l rosso, e picciol tondo
S'aperse in un bel fior grato, e giocondo.

311
Purpureo al fior del melagran rassembra,
Ma l'uso suo può dirsi illustre, e corto.
E con la brevità, c'ha in sé, rimembra,
Come l'uman splendor vien tosto morto.
Se poco ella godè le belle membra,
Del fior gode oggi poco il campo, e l'orto:
Che 'l vento, che 'l formò, subito toglie
Al debil fusto le caduche foglie.

La première chose à souligner est que Anguillara a gardé chaque moment de la transformation selon l'ordre voulu par Ovide ; les métaphores aussi, bien que modifiées, ressemblent à celles du texte source.

Les différences, pour les premiers vers, résident soit dans la définition du nectar comme *saint*, soit dans la terminologie employée pour expliquer la réaction chimique du même nectar, parsemé sur le sang qui, comme dans le texte-source, développe une boulle transparente.

L'explication de Anguillara prévoit l'intervention d'un esprit intérieur, pour modifier l'état du fluide, et cela est dû aux connaissances scientifiques de l'époque, car l'explication d'Ovide, de saveur lucrétien, est beaucoup plus voisine à notre façon à penser.
Pour ce qui concerne la fleur, on a une série d'adjectifs qui soulignent le goût d'Anguillara pour la surabondance, «bel, grato, giocondo »/ *beau, agréable, joyeux*, mais là où Ovide introduit une belle similitude avec le grenadier, le traducteur simplifie, en préférant plutôt souligner la signification morale de la fable, qui reste sous-entendue dans la source, car il *ouvre* la liaison qu'il y a – peut-être – dans la mort prématurée d'Adonis et la fragilité de la fleur née de son sang.

En effet, on ne peut même pas se rattacher à l'*Ovide moralisé* en tant que ultérieure source pour Anguillara, car cette oeuvre saute totalement la métamorphose d'Adonis, qui n'est rappelée même pas dans l'explication morale de la fable.

On a vu jusqu'ici des métamorphoses qu'on peut définir *finales* et *conclusives*, selon la classification donnée par Tronchet[9], c'est-à-dire qu'elles appartiennent au type le plus fréquente de métamorphose, qui fixe l'aboutissement de l'histoire où elle apparaît, et entre les *finales*, elles sont aussi *conclusives*, parce que ce sont les héros qui subissent la transformation, de telle façon que leur avenir est établi une fois pour toutes.

Mais on peut voir aussi un autre exemple entre les métamorphoses de type *intermédiaire*, qui représentent le cas où la transformation constitue un moment-clé de l'histoire dont elle détermine largement le physionomie.

Cette type de métamorphose est souhaitée par le sujet, elle seule lui procurant la possibilité d'obtenir ou de conserver l'objet auquel il s'attache. Il arrive que un dieu se résout à changer sa propre apparence pour séduire ou induire en erreur : le seconde c'est le cas de Junon qui prend les traits de Béroé pour perdre Sémélé (III, 275-78) et qui sera objet d'analyse.

Ces métamorphoses sont disposées généralement au cœur de l'épisode, en impulsant une dynamique narrative qui ouvre aux héros la voie qui leur permettra d'accéder à leurs fins.

Voyons donc d'abord le texte ovidien :

[…] nec nubes ante removit
Quam simulavit anum posuitque ad tempora canos
Sulcavitque cutem rugis et curva trementi
Membra tulit passu ; vocem quoque fecit anilem
Ipsaque erat Beroe, Semeles Epidauria nutrix.[10]

La description de la transformation résulte efficace et au même temps concise, selon l'intention d'Ovide de montrer la progression du changement et aussi la vitesse et la facilité avec lesquelles la déesse se métamorphose ; la conclusion est qu'elle est *exactement* Béroé, elle en personne à la présence de Sémélé.

Voyons maintenant la version donnée par Anguillara :

III

96

Non pria da sé la Dea la nube sgombra,
Che di forma senil tutta si veste.
Fa bianco il crin, di color morto adombra
Il volto, e crespe fa le guance meste.
Al volto antico quell'aria, e quell'ombra,
Quel velo al capo, al dosso quella veste

[9] Tronchet Gilles, *La métamorphose à l'oeuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Peeters Louvain : Paris, 1998.
[10] Ov., *Met*. III 274-278.

Dà, ch'una vecchia balia oggi usa, et have,
Che tien del cor di Semele la chiave.

97
Sapea tutto il suo amor, tutto il suo intento
Beroe Epidaura, di colei nutrice.
Il tardo parlar suo, l'andar suo lento
Ben finger sà di lei l' imitatrice.
[…]

Les parties soulignées sont la transposition des vers ovidiens ; comme l'on peut voir, la méthode du travail de Anguillara est toujours la même : un certain respect de la source et de la langue-cible au même temps, car les idées présentées dans le texte ancien sont là, mais il y a en plus une très grande attention pour le résultat esthétique qui repose sur le langage poétique italien. De plus, il aime ajouter des nouvelles parties à la description qui l'enrichissent en donnant des caractéristiques à la scène qui la rendent plus moderne et donc voisine à l'imaginaire des lecteurs de l'époque : « ch'una vecchia balia hoggi usa »/ *comme il est usage des vieilles nourrices d'aujourd'hui*, il écrit. Toutefois il peut aussi choisir d'ignorer certaines parties de la source, comme dans le cas de la description du tremblement sénile, présent seulement en Ovide. La transformation de la déesse, quant à elle, est rationalisée en une « bonne imitation » à l'usage de la comédie de l'art, plutôt qu'au miracle de la vrai Béroé, en présence de Sémélé, comme dans la source.

La poésie de l'*explicit*

C'est dans la clôture du poème que Anguillara se détache le plus du texte-source, et cela parce que Ovide a un point de vue sur sa contemporanéité et une attente sur son œuvre nécessairement autre par rapport à l'horizon du poète moderne.

Les deux texte diffèrent surtout dès les vers 861 d'Ovide jusqu'à la fin de l'œuvre ; il y a là d'abord la prière aux fondateurs de l'empire roumain, aux Pénates des Césars et aux dieux tous pour garder le plus longue qu'il soit possible la vie d'Auguste, et ensuite l'affirmation de la conscience que l'œuvre désormais achevé soit capable d'assurer la vie éternelle à son auteur, parce qu'elle sera connue par tous jusqu'aux confins de l'empire romain.

La certitude d'être le poète de l'empire le plus grand de la Méditerranée, sous la domination de l'empereur le plus puissante qu'il ait jamais été, ne peut pas n'influencer le conscience du poète, qui est sûr de sa position par rapport au monde :

Di, precor, AEneae comites, quibus ensis et ignis
Cesserunt, dique Indigetes genitorque Quirine
Urbis et invicti genitor Gradive Quirini
Vestaque Caesaros inter sacrata Penates
Et cum Caesarea tu, Phoebe domestice, Vesta,

Quique tenes altus Tarpeias Iuppiter arces,
Quosque alios vati fas appellare piumque est,
Tarda sit illa dies et nostro serior aevo,
Qua caput Augustum, quem temperat, orbe relicto,
Accedat caelo faveatque precantibus absens.

Iamque opus exegi quod nec Iovis ira nec ignis
Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
Ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi;
Parte tamen meliore mei super alta perennis
Astra ferar nomenque erit indelebile nostrum.
Quaque patet domitis Romana potentia terris,
Ore legar populi perque omnia specula fama,
Siquid habent veri vatum praesagia, vivam. [11]

Le traducteur, s'il veut rendre exactement le texte ovidien, ne peut faire autre chose que transposer tout cela dans la langue-cible ; mais chez Anguillara, il n' y a pas seulement la conscience d'avoir réécrite une œuvre prestigieuse quant ancienne, mais aussi – et surtout – l'orgueil d'avoir achevé une nouvelle œuvre, qui a eu origine d'une « si belle » et pourtant elle mérite le statut d'œuvre *autre*, par rapport à la source :

229

Fate, che *Carlo*, Imperator novello
Del vostro felicissimo Parigi,
[…]
Tanta età, tanto onor, tanto ben goda,
C'abbia non men d' Augusto imperio, e loda.

230

Carlo, in sì verde età dal cielo eletto
Imperator de le Lutetie squadre,
Lontan m'inchino al tuo real cospetto,
Ed al valor de la tua santa madre,
Per darti col maggior, ch' io posso, affetto
Quest' opra, ereditaria di tuo padre.
Per lui le diè principio, e 'l più n' ho scritto
Sotto il favor del suo gran nome invitto.

[…]

236

Or tu nata opra mia d'una sì bella,
D'una sì rara, e varia poesia,

[11] Ov, *Met*. XV, 861-879.

Fa noto al mondo, che l'età novella
Non invidia talor l'età di pria.
E mentre vive la Tosca favella
Fa, ch' ancor viva la memoria mia;
Fa col tenor de' tuoi vivaci carmi,
Ch'io non abbia a invidiar bronzi, ne marmi.[12]

Il faudra rappeler d'abord que dans ce cas aussi Anguillara a redoublé le texte source, car il écrit quatre stances conclusives pour son œuvre ; pour exigence de clarté on a proposé une sélection de vers entre les plus significatifs.

En *se métamorphosant* en Ovide, Anguillara exprime sa dévotion au fils de son Mécène, en le nommant *empereur* et en lui souhaitant le même destin d'Auguste, pour ne s'éloigner jamais de la trace de son poète.

Enfin, dans la dernière stance, il considère que la poésie moderne a la même dignité que l'ancienne et, s'il ne peut pas se rattacher à l'unité et à la puissance d'un grande empire pour s'assurer une renommée durable, pourtant il se remet à la durée de vie de sa langue pour garder le souvenir de son œuvre et de lui-même.

Les commentaires par M. Gioseppe Horloggi

On ne peut pas passer sous silence les importants indications qu'on trouve dans les commentaires, car ils contiennent la juste lecture de l'œuvre, selon les contemporains de l'auteur.

De façon générale, le commentaire est dédié à l'explication morale de chacune fable, dans l'ordre selon lequel elle est narré dans le récit ; pourtant, on peut voir plusieurs différences entre les commentaire d'un *Ovide moralisé* et celui-ci.

D'abord il y a nombreuses concessions dans le discours aux anecdotes et à les variantes les plus curieuses du récit car, plutôt qu'a un rigoureux discours moral, il rappelle mieux l'anecdotique des sources grecques d'Ovide, que le texte-source n'a pas gardé, en préférant détacher la narration des événements d'un pays pour la placer en une succession de faits générales ordonnés à la finalité des royaumes des Césars.

En outre, si les explications ont toujours une base chrétienne comme dans l'*Ovide moralisé*, elles manquent pourtant de l'atmosphère parfois lourde et austère qui, dans le *moralisé*, caractérise les mauvais exemples donnés par les personnages des récits mythiques.

Il y a enfin une certaine orgueilleuse complaisance du commentateur par rapport à l'œuvre, qu'il exalte pour sa beauté, en constituant l'idéale façon à transposer le texte ancien :

[12] Anguillara, *Metamorfosi*, XV. 236.

descrive felicemente l'Anguillara la caccia del Cervo come la fanno i Gran Re come è quello di Francia, cominciando nella Stanza: *Acquista il cervo per quella campagna*, con quelle che seguono[13]

Dans ce passage des Annotations du livre III, Horloggi souligne comment Anguillara décrit avec succès la chasse au cerf dans la fable d'Actéon, en transposant au même temps la matière ancienne au présent, chose qui résulte être un très bon prétexte pour louer le roi de France, détail que la dédicataire du travail de Horloggi devrait bien apprécier.[14]

Peu après, le commentateur s'arrête sur la technique *ovidienne* de l' «enchaînement » des fables pour décrire comment la fable d'Actéon et celle de Sémélé se succèdent dans le récit ; après il donne une brève explication de l'histoire, selon la morale commune on peut dire, car il lit la fable comme exemple de convoitise absurde, parce que c'est cet appétit qui pousse Sémélé à demander à Dieu des choses dont les conséquences sont pour elle totalement imprévisibles et nuisibles :

Concatenando Ovidio, come fa per sempre in questo libro delle Metamorfosi una favola con l'altra, unisce a quella di Atteone, questa di Semele ingannata da Giunone, trasformata in Beroé sua nutrice, a persuasione della quale la misera si procaccia la morte, che ci viene a far conoscere come noi chiedendo grazie a Dio, non sapendo quello che domandiamo, veniamo a chiedere il più delle volte cose che ci sono dannose, e mortifere, come persuasi dalla nostra cupidigia insaziabile, che è per sempre la nutrice nostra.

À propos du même épisode, on va voir comment l'*Ovide moralisé* s'exprime dans des termes bien différents:

[…] par Semele nous est signifié la voulenté devote de creature humaine qui est enyvree de divine amour et tousjours subgette et soubzmise à crainte de Dieu offenser, et qui voulentiers et souvent parle de l'amour qu'elle a à son dit Createur en meditant et remembrant les grans benefices et graces qu'il luy a faiz […] et finablement sauvée ou merite de sa foy et de sa Passion et par sa grace et misericorde en son royaume de paradis.[15]

Voici une vision totalement opposée par rapport à celle d'Horloggi : Sémélé est figure de la volonté humaine ivre d'amour pour Dieux, qui se consume en lui jusqu'à accéder au Paradis par grâce divine.

[13] Commentaire au livre III des *Métamorphoses* de Anguillara.
[14] Dédicace à Marguerite de Valois par Giovanni Horloggi, voir l'édition des *Métamorphoses* de Anguillara, par Francesco de Franceschi, 1563.
[15] *Ovide moralisé en prose* (texte du quinzième siècle), édition critique avec introduction par C. de Boer, Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1954, ch. III, par. VII, p. 119.

Il faut pourtant souligner que même l'*Ovide moralisé* ne manque pas d'interprétations *populaires*, comme est le cas de la transformation de Junon en vieille femme, qui cache la figure de la vielle ivrogne qui a aimé trop le vin dans sa jeunesse :

Et par Juno, qui pour la decepvoir vint à elle en guide d'une vieille, nous sont signifiez les vieulz yvroignes, et par especial les filles et femmes qui par trop boyre vin dès leur jeunesse avancent leur vieillesse et leur mort et s'en acoustument à parler parolles deshonnestes et à soy soubmettre à villainement boyre et mourir en povreté vicieuse et reprouchable.[16]

Pourtant cette explication, exactement comme l'autre, n'a aucune chose à voir avec celle donnée par Horloggi, de laquelle se distingue aussi pour la manque d'intérêt par rapport au style d'écriture, argument qui, au contraire, revient très souvent dans le commentaire sur le texte de Anguillara.

En effet, le commentateur ne perde pas occasion pour souligner la beauté du travail de son poète, qui est loué soit pour sa valeur en tant qu'écrivain moderne, tant que Horloggi le compare parfois à l'Arioste, soit pour sa capacité d'imiter Ovide, soit enfin pour la propriété avec laquelle il emploie les figures de rhétoriques:

[…] ha quivi l'Anguillara fatto molto onorata concorrenza all'Ariosto.

Bellissima è la descrizione della Metamorfosi d'Atlante in monte dell'Anguillara contenuta nella stanza, *Come in quel viso, in quei Viperei Toschi* e dalla seguente. Come è ancor bella la conversione a Giove nella stanza, *O sententia di Giove, o sommo padre*. Si vede ancora quanto leggiadramente abbia imitato Ovidio descrivendo Andromeda esposta al mostro Marino, come siano proprie le comparazioni delle stanze *Sì come legno in mar c'ha in poppa il vento* etc. e *Qual sè l'augel di Giove in terra vede*.[17]

De la même fable, l'écrivain de l'*Ovide moralisé* a bien autre chose à dire car, par exemple, il voit une figure du diable dans le monstre marine qui menace Andromède :

La Belue, qui autrement est cy dessus appellée monstre marin, signifie le deable, qui à nostre Sauveur Jhesucrist dona divers assaulx, […] qui le persecuterent jusques à le feire mourir corporellement en la dure croix.[18]

Enfin, Horloggi fait bien comprendre qu'est-ce que signifie selon son idée *imiter* Ovide, lorsqu'il écrit à la fin du commentaire du livre XV ces paroles :

A Imitazione di Ovidio ancora l'Anguillara consacra questa sua in vero lodevolissima fatica al Cristianissimo *Carlo* Re di Francia

[16] Ibidem.
[17] Commentaire au livre IV des *Métamorphoses* de Anguillara.
[18] *Ovide moralisé,* op. cit., ch. IV, par. XXXI, p. 168.

«Imiter » signifie là *se transformer* en Ovide, car si le poète ancien loue son empereur et mécène, Anguillara à son tour loue son souverain et mécène, bien que à travers son fils, le roi de France Charles IX.
Quant à la dernière stance le commentateur n'a rien à ajouter, sauf pour souligner encore une fois la beauté du travail de Anguillara :

[…] e quivi dopo aver
fatte due stanze in lode del onoratissimo Messer Matteo Balbani
Gentiluomo Lucchese, suo unico benefattore finisce il suo Poema molto
vagamente, nella stanza, *Or tu nata opra mia d'una si bella.*

[sc. Anguillara] *achève son Poème très gracieusement, avec la stance, « Maintenant tu née oeuvre mienne d'une si belle »*.

Conclusions

Le texte de Anguillara s'est jusqu'ici distingué pour deux caractéristiques en particulier : le respect pour la signification générale et particulière de la langue-source, bien qu'il cède volontiers au goût baroque de la surabondance, et la volonté de renouveler et de rendre au même temps plus agréable aux contemporains le texte ancien.

La conscience d'auteur, plutôt que de traducteur, vivant évidemment aussi chez l'éditeur du texte, a porté Anguillara à percevoir son œuvre comme un dérivé de l'œuvre ancienne, bien sûr, mais aussi comme une création *autre*, proche à la considération que un auteur ancien pouvait avoir d'une matière littéraire préexistante, lorsqu'il la élaborait à nouveau pour créer une nouvelle œuvre. Le fait que des poètes experts en latin comme Torquato Tasso, Giovanbattista Marino et beaucoup d'autres lisaient la version italienne de Anguillara est très significatif par rapport à la qualité de cette œuvre et à la différence qu'il y a entre le texte-cible et le texte-source.

La structure générale du récit, les fables, le sens de la narration sont les mêmes en Ovide et en Anguillara, pourtant ils ne sont pas la même chose : les langues, surtout, et la pensée qu'elles véhiculent ne peuvent qu'éloigner les deux œuvres ; c'est une perception bien claire dans la conscience de Anguillara, qui cependant ne souffre aucunement la sensation de gêne qu'on peut éprouver aujourd'hui pour un texte qui, selon la moderne façon à penser, doit correspondre le plus qu'il soit possible à la source.
De plus : Anguillara – et ses contemporains – devaient aimer particulièrement une œuvre qui réunissait à une matière aussi ancienne que fameuse et prestigieuse, une telle valeur esthétique.

Et c'est pourtant vrai que traduire avec précision philologique signifie nous rendre l'œuvre d'Ovide telle qu'elle est ?

Bibliographie

Textes

Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, Les Belles Lettres: Paris, 1968

Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, ACTES SUD : 2001.

Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle), édition critique avec introduction par C. de Boer, Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1954.

Essais

Castiglioni Luigi, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, 1964.

Guthmüller Bodo, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma : Bulzoni, 1997, p. 125-143.

Jannacone Silvia, *La letteratura greco-latina delle metamorfosi*, D'Anna : Messina - Firenze,1953.

Thill Andrée, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris : Les Belles Lettres, 1979.

Todini Umberto, *L'altro Omero. Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio*, Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.

Tronchet Gilles, *La métamorphose à l'oeuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Peeters Louvain : Paris, 1998.

Viarre Simone, *Ovide. Essai de lecture poétique*, Paris : Les belles lettres, 1976.

Zuber Roger, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, postf. d'Emmanuel Bury, Paris : A. Michel, 1995.