OVIDE A-T-IL JAMAIS ABORDÉ AUX AMÉRIQUES ? LA MONDIALISATION D'OVIDE THÉORIQUEMENT SUGGÉRÉE – MAIS FINALEMENT ÉLUDÉE – DANS *LES MÉTAMORPHOSES* DE DAVID R. SLAVITT

Dans son ouvrage *The* Metamorphoses *of Ovid translated freely into verse by David. R. Slavitt*, *Les* Métamorphoses *d'Ovide librement traduites par David. R. Slavitt*[1] paru en 1994, l'universitaire et poète nord-américain D. R. Slavitt propose un objet difficile à classer : a-t-on affaire à une traduction, à une réécriture, à une retraduction, à une anthologie cachée de la postérité d'Ovide dans la littérature et les arts? Il s'agit sans doute, sous le nom générique de traduction *(translated* dit le titre), d'un peu tout cela. L'auteur propose en effet une traduction mémorielle et pluralisante d'Ovide : celle-ci transmet le texte ovidien mais aussi, au prix d'anachronismes affichés, les médiations antérieures qui ont assuré sa survie et l'ont démultiplié en autant de mises en perspectives différentes. On ne sait plus dès lors quel est l'objet de l'ouvrage slavittien : s'agit-il de ce qu'on appelle de façon convenue « le texte original » ou d'une rumeur culturelle liée au nom des *Métamorphoses* ? Reprenant le titre d'un article célèbre de Stanley Fish[2], on peut se poser la question suivante : y a-t-il un texte original dans cette traduction? Or, en relisant Ovide à la lumière des outrances slavittiennes, nous serons amenée à formuler l'hypothèse suivante : celles-ci rendent sensible et traduisent, non le mot à mot du texte ovidien, mais une poétique de l'instabilité et du jeu avec les autorités. Elles révèlent, chez Ovide, une esthétique de la variabilité dans la transmission. Tout se passe donc comme si le pluralisme de D. R. Slavitt venait recueillir, dans la mémoire culturelle, les effets du pluralisme ovidien et s'en faisait le miroir.

En quoi cependant, au-delà de la nationalité de l'auteur, et de l'éventuelle affinité avec les thèses postmodernes de S. Fish, peut-on dire que cette traduction pluralisante est « américaine » ? Et pour reprendre le titre du colloque, que donne-t-elle à penser d'une traversée des *Métamorphoses* vers « les Amériques »? L'expression « Les Classiques aux Amériques » invite à prendre en compte le rôle joué par des cultures non européennes souvent minorées dans la diffusion, la transmission et la survie des Classiques outre-Atlantique. Elle invite à adopter une perspective postcoloniale sur la diffusion et la survie des Classiques dans une culture mondialisée. Or de ce point de vue, il n'est pas sûr que l'Ovide de D. R. Slavitt, malgré tout son pluralisme, ait jamais abordé aux Amériques, car nulle part n'y apparaît de référence à une appropriation « américaine », au sens d'« amérindienne » d'Ovide. Pourtant, nous montrerons que les *Métamorphoses* ont pu, même de façon éparse, servir de zone de rencontre et de négociation culturelle entre Amérindiens et Européens. Comment interpréter ce silence dans une traduction si consciente de ses médiations ? Il ne s'agira bien sûr pas de reprocher quoi que ce soit à D. R. Slavitt, mais plutôt d'analyser, parmi tant d'érudition, le lieu d'une absence dont les contours sont notamment ceux des Amériques. Il nous semble dès lors que l'expression « Ovide aux Amériques » vient opérer sur le jeu de miroir que nous

[1] D. R. Slavitt, *The* Metamorphoses *of Ovid. Translated freely into Verse by David. R. Slavitt*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994. Nous nous autoriserons par la suite le néologisme « slavittien » et en ferons autant pour l'adjectif davantage attesté « ovidien ».

[2] « Is There a Text in this Class ?», dans *Is There a text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1980, p. 303-321. Pour la traduction, voir Stanley Fish, « Y a-t-il un texte dans la classe ? » dans *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 29-53.

décrivions précédemment entre pluralisme ovidien et pluralisme slavittien un important effet de décristallisation. Ce dernier s'éclaire différemment : il apparaît comme un pluralisme européanisant que nous proposons de lire, à la fin du XX^e^ siècle, à la fois pour ce qu'il transmet et pour ce qu'il élude. Mais comment fait-on pour ne pas prendre en compte ce que l'on sait, d'une manière ou d'une autre ? Comment fait-on et transmet-on du silence ? Peut-on penser le fait d'esquiver ce que l'on sait comme l'objet d'une poétique ? Nous tâcherons de comprendre comment, structurellement, la notion de pluralisme peut nourrir des zones de non-dit et renforcer une forme d'européocentrisme qui lui semblait pourtant contraire, faisant ainsi paradoxalement entrave à une prise en compte de la mondialisation culturelle du patrimoine dit européen.

I. Le pluralisme de D. R. Slavitt et la poétique ovidienne

a) Une traduction hypertextuelle et mémorielle

Présentons la traduction proposée par D. R. Slavitt, cela nous permettra de participer à sa diffusion (nous citerons donc de larges extraits) et de préciser ce que nous entendons par « pluralisme ». Elle se distingue d'abord par sa façon très libre, ludique, d'entremêler commentaire et traduction. Le texte slavittien se fait alors la bibliothèque et l'archive des multiples commentaires, réécritures et réappropriations musicales et picturales qui font la tradition ovidienne : il laisse jouer la mémoire culturelle liée au nom d'Ovide. C'est ce jeu-là, précisément, qui constitue le pluralisme et la poétique de D. R. Slavitt. On pourrait croire alors le texte ovidien dissous dans une mémoire polyphonique, mais nous verrons que, bien au contraire, D. R. Slavitt révèle – en le redoublant – un versant de la poétique ovidienne. S'ensuit une mise en lumière des liens entre la poétique ovidienne, telle qu'elle apparaît désormais, et le fonctionnement mouvant, pluriel, de la mémoire littéraire.

L'entremêlement de traduction et de commentaires, à la fois parodiques et érudits, se lit notamment au livre IX :

> *(…) We're back on tracks now. This story a somewhat mannered performance,*
> *is one of those nice rhetorical set pieces Ovid loved*
> *to dazzle with. He could put his lawyer's training to use*
> *as he made up elaborate speeches for his character to declaim.*
> *We're all ears now, or they are sharper for having been jangled*
> *a while, as if, in a concert hall, a composer had scored*
> *a tune-up, white noise to get us into the proper expectant*
> *mood. There's even a warning, a moral (not quite on target,*
> *but, if it were, the story would be otiose and redundant).*
> *Byblis, he says, is a warning that girls should be careful to keep*
> *their passions in check and direct them only to lawful and licit*
> *persons -and this is a truth it's difficult not to agree with.*
> *Byblis, you see, was smitten with unnatural love for her brother.*
> *Or say that she loved as a sister should not love a brother. At first*
> *she tried to conceal her secret even from her own self.*
> *Denial they call it now*[3].

[3] D. R. Slavitt, *op. cit.*, IX, v. 451-456, p. 184-185. Toutes les traductions françaises du texte de D. R. Slavitt ici citées sont de notre main.

> Nous voilà de nouveau sur les rails. Cette histoire – une performance quelque peu maniérée – est l'un de ces jolis morceaux de rhétorique avec lesquels Ovide aimait épater la galerie. Il pouvait mettre à contribution ses exercices d'avocat pour composer des discours bien ficelés que son personnage déclamerait. Nous voilà toutes oreilles dehors, ou bien elles sont d'autant plus à l'affût qu'elles ont été chahutées, comme si, au cours d'un concert, un compositeur avait arrangé un moment d'accord pour les musiciens, un bruit blanc pour nous mettre dans l'état de disponibilité voulu. Il y a même un avertissement, une morale (qui tombe un peu à plat, mais sans cela l'histoire aurait quelque chose d'oiseux et de redondant). Byblis, dit-il, nous avertit que les filles doivent faire attention à ne pas perdre le contrôle de leurs passions, à ne les diriger que sur des personnes légales et licites – et c'est une vérité avec laquelle il est difficile de ne pas être d'accord.
> Byblis, voyez-vous, était en proie à un amour dénaturé : elle aimait son frère.
> Disons qu'elle l'aimait comme une sœur ne devrait pas aimer son frère. Au début, elle essaya de dissimuler son secret, même à elle-même. Déni, dit-on aujourd'hui.

Les treize premiers vers de ce passage développent un seul et unique vers ovidien : *Byblis in exemplo est, ut ament concessa puellae*[4] – « L'exemple de Byblis invite les jeunes filles à avoir des amours licites ». Et dans cette glose se glisse le démarquage entre "*we*" et "*Ovid*" – nous signalant qu'on est soudain passé du côté du commentaire. De plus, comme on pourrait s'y attendre dans un contexte où les frontières entre traduction et commentaire sont exhibées pour être mieux transgressées, celui-ci est très nettement surjoué. Le commentateur apparaît implicitement comme un personnage de fiction, produit par son propre discours, dont les *topoï* sont dévoilés. Ici, il se fait l'écho de trois jugements critiques extrêmement courants, voire ressassés, sur Ovide et sur ce passage en particulier. L'épisode de Byblis est d'abord lu comme un morceau de bravoure rhétorique, rappelant les études d'avocat commencées par Ovide et la pratique romaine des *suasoriae*. Puis, la variété de ton est interprétée comme une façon de maintenir l'attention de l'auditoire. Enfin, la platitude du message moral est soulignée[5]. À ces trois premiers commentaires s'ajoute un clin d'œil, à travers la formule "*denial they call it now*", à l'usage des notions psychanalytiques dans la lecture de textes anciens[6]. La désinvolture affichée du ton de ces commentaires les fait ainsi peu à peu tourner à la parodie. Le commentateur slavittien affiche et met très légèrement en question un certain nombre de *topoï* du commentaire ovidien ; ou plutôt, ce qu'il met en doute, c'est leur dimension explicative et il les intègre dès lors à une poétique du montage et de la digression.

Un autre passage met en relief d'autres *topoï* de la critique sinon ovidienne, du moins antique. Il s'agit là encore d'une interpolation de la part de D. R. Slavitt, insérée dans le mythe d'Orphée.

> *But it's risky, even for Ovid, to try to do Orpheus voice.*
> *What poet, what bard or* Dichter, *does not doubt his powers,*
> *knows how clumsy and thick-tongued he is? To perform as the proto-*
> *poet? The task is daunting, and Ovid turns out our attention*
> *from causes to effects – he shows us how in that infernal*

[4] Ovid, *Metamorphoses*, éd. W. S. Anderson, Stuttgart und Leipzig, Teubner, 1991, IX, v. 455 p. 218.
[5] Pour une mise en œuvre critique des commentaires dont D. R. Slavitt se fait l'écho, voir par exemple Ulrike Auhagen, *Der Monolog bei Ovid*, Gunter Narr, Tübingen, 1999, p. 120-131. L'auteur lit l'épisode de Byblis à l'aune des exercices de rhéteur, d'une esthétique de la variation, puis comme un exemple d'analyse psychologique. Pour un usage moralisant des *Métamorphoses* voir la fortune éditoriale de Pierre Bersuire, *Reductiorum Morale, liber XV (Ovidius Moralizatus)*, 1340, jusqu'au début de la Renaissance.
[6] Pour un usage des notions psychanalytiques dans la critique ovidienne, voir Rosalba Galvagno, *Le sacrifice du corps : frayages du fantasme dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995.

> *landscape Orpheus' lyre drew from the insubstantial*
> *shadows physical tears, droplets of water, which formed*
> *on the wraiths of their cheeks*[7].
>
> Mais, même pour Ovide, il est risqué d'essayer de rendre la voix d'Orphée. Quel poète, quel barde ou *Dichter* ne doute de ses pouvoirs, ne sait combien il est maladroit, combien pâteux de la langue? Écrire comme le proto-poète ? La tâche est intimidante, et Ovide détourne notre attention de la cause aux effets – il nous montre comment, dans ce paysage infernal, la lyre d'Orphée a fait pleurer des ombres sans substances : il leur a tiré des larmes physiques, des gouttelettes d'eau, qui se formaient sur le spectre de leurs joues.

On retrouve ici le discours professoral, assertif. En interprétant sans discussion la description de l'auditoire en pleurs comme un détournement de la cause aux effets, D. R. Slavitt fait écho aux questions soulevées par l'anecdote du peintre Timanthe racontée par Cicéron[8], qui eut une grande fortune critique dans l'Antiquité. Cependant, ce n'est pas l'émotion extrême mais l'art parfait qu'Ovide ne saurait représenter, et de ce point de vue, l'auteur se réfère également à l'intertexte virgilien d'Ovide, s'inscrivant dans la tradition critique qui compare ces deux auteurs[9]. Chez Virgile, en effet, le discours d'Orphée aux Enfers n'est pas du tout donné[10]: seules les réactions des Ombres sont représentées. Par contraste, Ovide fait parler Orphée, mais « même » lui, à en croire D. R. Slavitt, ne saurait se passer de recourir à la description de l'auditoire. Enfin, il conforte son interprétation en recourant au mythe romantique du poète originel. C'est ce qu'on trouve dans la gradation "*what poet, what bard or* Dichter". Les italiques (que nous avons ici transcrits par une absence d'italiques) signalent l'intégration d'un mot étranger dans l'anglais ainsi qu'un franchissement de seuil : un tel mot nous éloigne radicalement de la langue ovidienne du premier siècle. Quelques vers plus loin, l'enjambement burlesque "*proto-/poet*" vient renforcer la caricature du discours romantique appliqué à la figure d'Orphée. Le burlesque touche ensuite le reste de la scène décrite : le travail de distanciation et de désillusion opère ainsi par exagération et par amplification.

Le pluralisme slavittien se déploie donc dans plusieurs directions. D'une part il est constitué par l'allusion à divers types de commentaires (historiques, moraux, psychanalytiques, esthétiques) et d'autre part il repose sur une exhibition légèrement parodique de différents types de discours sérieux et explicatifs. Il ruine ainsi la croyance en un métalangage qui viendrait expliquer de façon définitive, unique, un texte littéraire, et, de façon conséquente, il ruine la croyance en un texte qui n'aurait qu'une signification. À rebours, il semble conforter l'idée selon laquelle tout texte est variable, constitué des multiples interprétations et reprises scolaires ou esthétiques qu'il a suscitées, qu'il peut encore susciter et qui, selon le type de discours dont elles relèvent, viennent s'entremêler, se décentrer les unes les autres, se consolider ou entrer en contradiction. De ce point de vue, le « texte original » est moins un texte qu'un *corpus.*

---

[7] D. R. Slavitt, *op. cit.*, X, v. 34-41, p. 196.
[8] Cicéron, *L'Orateur*, éd. et trad. A.Yon, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1964, XXI, §74, p. 26-27. Le peintre représenta le chagrin d'Agamemnon en lui voilant la face. Pour la fortune de cette anecdote dans les théories de la représentation, voir Massimo Leone, « Le voile de Timanthe : essai d'articulation sémiotique », *Actes Sémiotiques*, n°114, Octobre 2011, URL : http://epublications.unilim.fr/revues/as/1945, consultée le 30 Mars 2014.
[9] Voir, par exemple, les journées d'études « La réception du couple Virgile-Ovide dans la tradition critique et littéraire (théorie et pratique) de l'Antiquité à nos jours », org. Séverine Clément-Tarantino et Florence Klein, Université de Lille 3, 4-6 novembre 2010.
[10] Virgile, *Géorgiques*, éd. E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, Paris 1957, IV, v. 470-485.

b) Quelques enjeux du pluralisme slavittien

Plusieurs remarques ici s'imposent, et dessinent des pistes que nous ne ferons qu'évoquer avant de choisir la nôtre. Tout d'abord, on peut rapprocher la traduction de D. R. Slavitt du travail des mythographes de la Renaissance qui, en se réappropriant l'allégorèse médiévale, n'hésitaient pas eux aussi à faire varier les interprétations possibles d'un texte, à rappeler les commentaires préexistants, à interpréter un texte à la lumière d'événements ultérieurs afin d'en déployer le sens caché[11]. De ce point de vue, le traducteur américain renouerait avec une histoire de la traduction que la notion de fidélité à l'auteur, telle que construite par la philologie du XIX^e^ siècle, a occultée. On évoquera un peu plus loin, notamment, la figure de George Sandys, mythographe et traducteur d'Ovide dont D. R. Slavitt s'est ouvertement inspiré. Dans un deuxième temps, et sans contradiction, on peut lire dans le pluralisme slavittien une posture post-moderne qui met radicalement en crise la notion de sens univoque, voire de sens tout court. De ce point de vue, il est fructueux de rapprocher le travail de D. R. Slavitt des thèses défendues par Stanley Fish une quinzaine d'années auparavant dans l'article « Is there a text in this class[12] ? ». Dans cet article, Stanley Fish montre que la signification de la question "*Is there a text in this class ?*" varie selon la façon dont on entend le mot « texte ». Mais cette variation est loin d'être libre : elle dépend du type de mises en relation opérées par l'auditeur selon sa situation ; c'est-à-dire de sa formation, de sa place dans l'université, des habitudes de pensée qu'il partage avec d'autres « communautés interprétatives » et qui en quelque sorte « pré-lisent » les messages qui lui parviennent. S. Fish critique ainsi radicalement la croyance en un texte garant du sens et de la validité des interprétations qu'on en fait. Il met au point une théorie de la variabilité textuelle qui entre en résonance avec la traduction de D. R. Slavitt puisque lui aussi fait varier le texte prétendument original en révélant nombre de pré-lectures, de médiations sans lesquelles il ne nous serait pas matériellement parvenu ou nous resterait intellectuellement illisible. Pour notre part, cependant, nous aimerions suivre une autre piste : il s'agira pour nous de rapprocher le pluralisme slavittien non de celui des mythographes de la Renaissance, ni de celui dont S. Fish élabore la théorie, mais d'Ovide lui-même – tel, du moins, que D. R. Slavitt l'éclaire et le redonne à lire.

c) Le pluralisme ovidien déplacé, déployé et réfléchi par D. R.Slavitt

Reprenons donc le fil de la traduction et tenons pour réelle, fût-ce à titre d'hypothèse provisoire, l'existence d'un texte original – sans quoi l'idée même de traduction finirait par se diluer dans celle d'anthologie. À la lumière des exemples que nous avons donnés, on pouvait en effet se poser une question : est-ce le texte d'Ovide que traduit D. R. Slavitt, ou bien est-ce sa tradition, c'est-à-dire la mémoire culturelle foncièrement anachronique et éclectique que rassemblent aujourd'hui les *Métamorphoses* ? Y a-t-il un texte original dans cette traduction ? Celle-ci permet-elle de lire ou relire Ovide autrement, ou celui-ci s'est-il tout à fait dissous et n'y a-t-il chez D. R. Slavitt que la mémoire d'un nom et d'une œuvre ?

La réponse est double, comme le montrera un exemple supplémentaire tiré du livre XIII. Chez Ovide, la chanson de Polyphème compte 80 vers et s'ouvre sur une série

[11] Concernant l'usage des *Métamorphoses* à la Renaissance, on peut notamment se référer au livre d'Ann Moss *Ovid in Renaissance France. Latin. A survey of the Latin Edition of Ovid Printed in France before 1600*, Institut Walburg, University of London, 1982, mais aussi à la thèse de Pierre Maréchaux, *Le Poème et ses marges. Herméneutique, rhétorique et didactique dans les commentaires latins des Métamorphoses d'Ovide de la fin du Moyen-Âge à l'aube de l'époque classique*, Paris IV – Sorbonne, soutenue le 29 Janvier 1992.
[12] S. Fish, « Is There a Text in this Class ? », *loc. cit.*

maladroite de quinze comparatifs, au cours desquels Galatée apparaît, entre autres, « plus lisse que les coquillages[13] » et « plus douce que le lait caillé[14] ». Chez D. R. Slavitt, la chanson du cyclope compte dix-huit vers, et trois strophes, dont deux, la première et la dernière, se répètent et encadrent la seconde. Si la maladresse du Polyphème ovidien se signale par une abondance dénuée de variété, celle du Polyphème de D. R. Slavitt tient à sa brièveté, à son manque d'imagination, ne serait-ce que dans les énumérations. Voici les vers qui composent la première (et la troisième strophe) de la chanson :

> *O ruddier than the cherry / O sweeter than the berry / O ruddier than the cherry / O nymph more bright / than moonshine night / like kidlings blithe and merry*[15]
>
> Ô toi plus rutilante que la cerise/ Ô plus douce que la baie/ Ô plus rutilante que la cerise / Ô nymphe plus éclatante que lune dans la nuit / comme jeunes enfants joyeuse et folâtre

On pourrait dire que, par cette économie de moyens, D. R. Slavitt traduit en la déplaçant la stupidité du Polyphème ovidien. Mais ce serait ne pas voir tout d'abord que les vers cités (ainsi que toute la chanson « écrite » par D. R. Slavitt) résultent d'une insertion qu'aucune marque ne vient signaler. Il s'agit en fait de la chanson de Polyphème dans l'oratorio de Georg Friedrich Haendel, *Acis et Galatée*, tirée du livret de James Gray[16]. Ainsi D. R. Slavitt traduit-il Ovide en citant, sans le signaler, une adaptation antérieure de la chanson de Polyphème. Pourquoi cette citation non marquée ? Faut-il n'y voir qu'un jeu érudit et penser, comme nous le suggérions, qu'ici Ovide s'est dilué dans les textes et les œuvres qui ont assuré sa transmission ? Faut-il donc penser qu'il n'y a plus de texte original, mais une anthologie des reprises auxquelles ce texte, disloqué, a donné lieu – si tant est qu'il ait un jour existé ? Ce serait ne pas voir que chez Ovide déjà la chanson de Polyphème est un hommage explicite à Théocrite et à la onzième de ses *Idylles*[17]. Les comparatifs du Polyphème ovidien ne font que reprendre en les développant de façon caricaturale ceux déjà parodiques du Polyphème de Théocrite. Dès lors, un fil nouveau se fait jour : D. R. Slavitt, en traduisant Ovide grâce à James Gray, rend sensible la façon dont le texte ovidien lui-même intègre, par traductions et déplacements, des bribes de textes antérieurs, notamment ceux des poètes alexandrins. Nous nous demandions quel(s) texte(s) traduisait D. R. Slavitt, présumant alors l'existence d'un texte original unitaire. Or cette question en fait apparaître une autre : de quel(s) texte(s), en effet, sont constituées les *Métamorphoses* ? Ne sont-elles pas, dès l'origine, un texte mémoire, compilé, érudit, questionnant de façon assumée la notion d'autorité ?

Notre hypothèse est dès lors la suivante : D. R. Slavitt rend sensible, en la déplaçant, la poétique ovidienne. Il ne traduit pas un texte mot à mot, il traduit un texte dans sa capacité d'assemblage et de mouvement, dans sa poétique. Ainsi la digression opérée par D. R. Slavitt à propos de l'épisode de Byblis reprend-elle en la déplaçant une digression mythologique intégrée par Ovide au sein de son récit[18], et révèle-t-elle, chez Ovide aussi, une poétique concertée de la digression, du décentrement. Ainsi l'oscillation parodique entre commentaire

[13] Ovid, *op. cit.*, XIII, v. 792, « *levior conchis* ».
[14] *Loc. cit.*, v. 796.
[15] D. R. Slavitt, *op. cit.*, p. 276-277.
[16] Georg Friedrich Haendel et James Gray, *Acis and Galatea (*1718), HWV 49a, ATMA Classique, Montréal, 2003, Notice p. 30. D. R. Slavitt indique néanmoins dans son introduction l'existence de ce collage, de même que l'existence de l'emprunt à G. Sandys que nous commentons ultérieurement.
[17] *The Greek Bucolic Poets*, éd. et trad. J. M. Edmonds, Harvard University Press, Loeb Classical Library, Cambridge London, 1991, p. 141-148.
[18] Ovid, *op. cit.*, IX, v. 394-446, p. 218. Juste avant l'épisode Byblis, Ovide insère un épisode sur Iolaüs.

et narration existe-t-elle déjà chez Ovide, et on la repère d'autant mieux désormais que la traduction de D. R. Slavitt nous a ouvert les yeux sur une problématique qui sans cela pouvait passer davantage inaperçue. Elle apparaît notamment au livre III, lorsque Ovide commente la cruauté de Diane vis-à-vis d'Actéon ; elle apparaît encore lors du banquet d'Acheloüs et sert alors d'annonce à la narration d'un nouveau mythe, celui de Baucis et Philémon, présenté comme véridique mais inventé par Ovide[19]. Enfin, dans l'introduction de son livre *The Metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hugues*[20], Sarah Ann Brown montre l'importance du jeu ovidien entre commentaire et narration, vrai et faux : elle analyse en ce sens l'allégorie de *fama*, à la fois Renommée et Rumeur qui apparaît au livre XII[21]. Le palais de la Renommée y est en effet décrit comme un lieu où le vrai et le faux s'entremêlent, et où chaque nouvel auteur accroît la fiction, ainsi qu'on peut le lire :

> *Nocte dieque patet : tota ex aere sonanti,*
> *tota fremit vocesque refert iteratque audit (…)*
> *Atria turba tenet : veniunt leve vulgus, euntque*
> *Mixtaque cum veris passim commenta vagantur*
> *Milia rumorum confusaque verba volutant (...)*
> *Hi narrata ferunt alio mensuraque ficti*
> *Crescit et auditis aliquid novus adicit auctor*[22].
>
> Il est ouvert nuit et jour : tout entier fait de bronze sonore, il bruisse confusément, répète ce qui se dit, redouble ce qu'il entend. (…) Mille fausses nouvelles, portées par la rumeur, vont et viennent en tout sens, mêlées à des vraies, et des paroles confuses s'épanchent en roulant. (…) Certains colportent ce qu'on leur a raconté, la *fable* s'amplifie et chaque nouvel auteur ajoute quelque détail à ce qu'il a entendu.

Avons-nous ici affaire à un moment de description, pris dans une logique purement narrative, plantant le décor d'un événement nouveau? Ou bien (comme le suggèrent les mots *novus auctor*, et l'allusion probable au bourdonnement de la ruche) à un passage métapoétique, où Ovide constituerait, sous le nom de *fama*, l'allégorie de sa propre poétique? Les deux hypothèses ne sont bien sûr pas contradictoires mais la piste offerte par la seconde permet, comme le montre S. A. Brown, de comprendre pourquoi les *Métamorphoses* d'Ovide se sont si facilement fondues dans la mémoire littéraire et culturelle. Cela ne tiendrait pas seulement à leur matière (un tissu de légendes), mais à leur poétique qui, explicitement, s'autorise à combiner, déplacer, accroître la fiction, et autorise par avance les auteurs ultérieurs à en faire autant. Une telle analyse suppose que, dans l'expression *mensura ficti crescit*, le mot *fictum* ne s'entende pas seulement comme « mensonge » mais aussi comme « fiction » ou « fabrique ». Rappelons que, dérivé du verbe *fingo, is, ere*, il a autant à voir avec le mensonge qu'avec le façonnage, le modelage artisanal, et la représentation imaginaire. C'est pourquoi nous avons, ici, finalement proposé de le traduire par « fable ». La postérité des

[19] Ovid, *op. cit.*, III, v. 253-258, p. 62 pour ce qui concerne le commentaire sur la cruauté de Diane, et où l'on repère déjà l'importance du mot « *rumor* »,« rumeur » ; VIII, v. 647-724, *op. cit.*, p. 193-198 pour la discussion philologique sur les « *ficta* », à la fois « mensonges » au vers 614 et « poteries » au vers 668. Pour une étude sur les questions philologiques dans la poésie augustéenne, voir Jean-Christophe Jolivet, « Quand les poètes latins se faisaient philologues », *Fabula-LhT*, n° 5, « Poétique de la philologie », Novembre 2008, URL : http://www.fabula.org/lht/5/jolivet.html, page consultée le 02 Janvier 2014, et ses articles à paraître dans le prochain numéro de la revue *Lalies*.
[20] Sarah Ann Brown, *The Metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hugues*, London, Duckworth, 2002.
[21] Nous remercions Julia Peslier de nous avoir également indiqué l'importance de cette allégorie.
[22] Ovid, *op.cit.*, XII, v. 46-58, p. 279-280.

Métamorphoses tiendrait ainsi à ce qu'elles promeuvent une poétique qui laisse toute sa place à la *poiesis* (au sens de fabrique et d'inventivité) de la rumeur, ou si l'on nous permet cette reformulation, à une poétique de la mémoire, qui ne peut transmettre qu'en déplaçant, recombinant, se réappropriant ce qu'elle transmet.

L'alternative que nous formulions sous forme de question (D. R. Slavitt traduit-il le texte d'Ovide ou la rumeur culturelle qui accompagne son nom?) semble donc mal posée. En exhibant ses propres mensonges, déplacements, outrances et postures auctoriales, D. R. Slavitt traduit, selon nous, la poétique de la transmission à l'œuvre dans les *Métamorphoses* d'Ovide. L'un des déplacements les plus visibles est le suivant : là où Ovide reprend abondamment des auteurs gréco-latins qui lui préexistent[23] et entremêle des légendes connues à d'autres de son cru, D. R. Slavitt entremêle sa traduction de citations, et de commentaires postérieurs à Ovide. En laissant jouer la mémoire culturelle liée au nom d'Ovide dans sa traduction, D. R. Slavitt révèle l'importance de la mémoire et de la transmission comme poétique dans l'œuvre ovidienne. Il laisse jouer cette affirmation que l'on peut lire en creux dans l'allégorie du Palais de la Rumeur : il n'y a, dès l'origine, que récit rapporté et donc tension entre le vrai et le faux. Affirmation que l'on peut décliner comme suit : le texte original ne saurait garantir une vérité pure de toute invention (de tout *commentum*), car il est, dès l'origine, fait de bric et de broc, il est déjà légèrement faussé. Passer à côté de ce défaut initial, de ce discours (mal) rapporté à l'intérieur du texte original, revient à passer à côté de sa poétique. Il appartenait certainement à une traduction de s'autoriser à déployer le défaut d'autorité normative auquel le texte ovidien, lu à sa lumière, semble voué. De ce point de vue, la traduction de D. R. Slavitt suppose bien, nous semble-t-il un texte original, mais celui-ci se révèle après coup. Il relève d'une poétique autorisante, et non d'une autorité normative : c'est un texte germinal et non autoritaire. Ce qui dès lors a lieu, entre le texte d'Ovide et celui de D. R. Slavitt, tient moins de l'habituelle hiérarchie entre original et traduction que d'un jeu de miroir, où chacun tire sa consistance du regard porté par l'autre : le pluralisme et les outrances de la traduction slavittienne font apparaître et donnent à penser la poétique ovidienne, et celle-ci, en contrepartie, les légitime et les absout de tout soupçon d'irrévérence.

II. Ovide américain : un continent de silence

Nous pourrions arrêter ici notre propos et dire que D. R. Slavitt, en actualisant dans sa traduction le pluralisme théorique défendu par S. Fish, arrive à opérer une heureuse concordance des temps. Il ferait communiquer des époques très différentes : celle de l'esthétique augustéenne incarnée par Ovide et celle d'un postmodernisme très critique à l'égard de la notion d'unité textuelle. Nous ne prétendrions pas bien sûr que ces deux pluralismes se superposent ni qu'ils s'équivalent, mais simplement que D. R. Slavitt les fait entrer en résonance, produisant ainsi un Ovide américain à la fois très respectueux de l'original et très contemporain. Pourtant, il nous semble qu'une expression comme « Ovide

[23] L'objet de cet article n'étant pas l'intertextualité gréco-latine dans les *Métamorphoses*, nous ne développons pas d'exemple. On en trouvera dans les monographies sur Ovide, la notion de mythe supposant celle de réécriture, et dans les études diachroniques consacrées à tel ou tel mythe. On rappellera seulement l'existence des livres de Georges Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, F. Alcan, 1904, de Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et Poésie dans* Les Métamorphoses *d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincsieck, 1995, et celui de Gilles Tronchet, *La métamorphose à l'œuvre*, Louvain, Paris, Peeters, 1998.

aux Amériques » mérite une analyse plus approfondie qui nous permettra de porter sur le pluralisme slavittien un regard beaucoup plus critique.

a) L'émergence mémorielle des Amériques et la décristallisation d'une poétique européaniste

Dans le jeu de miroir que nous avons relevé entre le texte de D. R. Slavitt et celui d'Ovide, une expression comme « Ovide aux Amériques » opère, nous semble-t-il, un soudain effet de décristallisation. Comme toute décristallisation, celle-ci tient à peu de chose : un simple décalage du regard, l'émergence de quelques questions qui mènent à se situer dans une perspective légèrement différente. Il nous semble en premier lieu – mais ce nous n'implique que l'auteur de cet article, c'est-à-dire sa situation géographique et universitaire – il nous semble, donc, que l'expression « Ovide aux Amériques » suscite d'abord beaucoup plus l'imaginaire qu'une mémoire établie – comme s'il y avait là, précisément, un défaut de mémoire. L'expression en elle-même ouvre l'imaginaire parce qu'elle pose question : Ovide a-t-il jamais abordé aux Amériques du temps où ce pluriel n'avait rien de désuet ? Son œuvre a-t-elle donné lieu à des réappropriations par des cultures extra-européennes ? A-t-elle été le lieu de négociations identitaires, de métissages ? D'opérations de syncrétisme religieux ?

Que, porté par de telles questions, l'on se tourne plein d'espoir vers la traduction très mémorielle de D. R. Slavitt et l'on obtiendra très peu de réponses, comme si la mémoire culturelle qu'il mettait en œuvre n'avait jamais rien appris ni assimilé au sujet d'un Ovide aux Amériques. Doit-on pour autant douter qu'Ovide ait jamais abordé aux Amériques ? Ce serait bien sûr une erreur et du reste on en trouve quelques traces chez D. R. Slavitt, remarquables il est vrai mais tout aussi fugaces. Les douze derniers vers de son ouvrage reprennent les rimes de la traduction publiée par le mythographe et voyageur George Sandys à son retour de Virginie en 1626, où il avait été trésorier de la Compagnie entre 1621 et 1624. C'est dans la colonie de Virginie que G. Sandys composa la majeure partie (au moins dix livres) de sa traduction. Sans doute faut-il voir dans l'hommage de D. R. Slavitt à ce prédécesseur une signature américaine, se souvenant de l'arrivée d'Ovide au Nouveau Monde. Mais le Nouveau Monde ainsi signifié est très allusif. Or les commentaires dont Georges Sandys accompagne sa traduction comportent des allusions aux peuples de Virginie. On y apprend[24] que les grenouilles en lesquelles sont transformés les paysans lyciens sont du même ordre que celles qui infestent désormais la Virginie sous le nom de *Pohatans hounds,* « chiens Pohatans[25]», ce qui fait intervenir le nom d'une tribu amérindienne. Plus tard, dans un commentaire sur Médée, G. Sandys rapporte un mythe amérindien de rajeunissement. Lors du commentaire sur les Centaures et les Lapithes, on apprend que les Mexicains qui n'avaient jamais vu de chevaux prenaient les hommes de Cortès pour des êtres hybrides[26]. À propos de Polyphème, le mythographe évoque le cannibalisme moins sauvage des Indiens[27]. Plus loin, à propos de Picus, G Sandys relate l'existence probable d'une herbe amérindienne magique, capable de

[24] Nous n'avons pas eu accès à l'édition de 1626, mais à celle de 1640. Le site de l'Université de Virginie propose une version numérisée de celle de 1632. URL http://ovid/lib.virginia.edu/sandys/contents/htm, page consultée le 02 Janvier 2014. Enfin, nous avons consulté deux commentaires : Deborah Rubin, *Ovid's metamorphoses englished. George Sandys as Translator and Mythographer,* New York and London, Garland, p. 167-177 et Richard Beale Davis, « America in George Sandy's Ovid » dans « William and Mary Quatterly », vol. 4, n° 3, Juil. 1947, p. 294-303.
[25] George Sandys, *Ovids Metamorphosis Englished, Mytholigis'd, and Represented in Figures*, London, A. Hebb, 1640.
[26] *Ibid.*, p. 231.
[27] *Ibid.*, p. 263.

défaire les chaînes, tout comme l'herbe dont userait le pivert pour ouvrir le trou où il dort[28]. Ces exemples sont très loin d'être exhaustifs et leur analyse mériterait à elle seule un article. Qu'une remarque suffise ici : ils indiquent le rôle joué par la culture antique pour essayer de lire le Nouveau Monde et de symboliser son altérité. En se référant à G. Sandys, D. R. Slavitt pouvait donc reprendre explicitement et développer ce moment où Ovide a été utilisé comme grille de lecture pour interpréter les us et coutumes de populations non européennes. Mais en ne suivant pas cette voie, il fait silence sur la négociation culturelle dont les *Métamorphoses* d'Ovide ont pu, au moins de façon éparse, être les médiatrices. Tout se passe donc comme si, dans la mémoire ovidienne transmise par D. R. Slavitt, l'Ovide arrivé aux Amériques par la Virginie était resté dans un monde strictement européen et n'avait jamais rencontré d'amérindiens ni de cultures non européennes.

Un autre exemple servira mieux notre propos, en impliquant un changement de perspective plus manifeste. D. R. Slavitt à propos de la beauté d'Adonis cite les *putti*[29] de la Renaissance, se référant ainsi à une tradition picturale européenne. Or l'expression « Ovide aux Amériques » fait se lever d'autres références iconographiques dont on voit, par contraste, qu'elles n'apparaissent pas chez D. R. Slavitt. Il s'agit, par exemple, des fresques d'Ixmilquilpan commentées, notamment, par Serge Gruzinski[30]. Celui-ci montre que ces fresques, peintes dans l'église augustéenne de l'Archange Saint-Michel vers 1550, associent les traits formels de l'art des *tlacuilos* aux grotesques de la Renaissance ainsi que la mythologie transmise par les *Métamorphoses* (Persée, le combat des Centaures et des Lapithes) à la mythologie locale. Tout en soulignant la polysémie de ce métissage, S. Gruzinski émet l'hypothèse suivante : il y aurait, par tout un jeu de contamination picturale, l'élaboration d'une stratégie permettant d'assurer la survie des croyances locales en nouant alliance avec le passé pré-chrétien des colonisateurs, soit avec ce qu'on pourrait appeler leur altérité native. Dans cette perspective, Ovide, réinventé par les peintres *tlacuilos*, n'apparaît plus comme l'apanage identitaire et patrimonial des colonisateurs, mais comme la possibilité d'élaborer une alternative culturelle à leur domination.

C'est donc en réveillant l'altérité d'Ovide par rapport à la culture dite européenne que l'expression « Ovide aux Amériques » opère l'effet de décristallisation dont nous avons parlé plus haut. Le pluralisme slavittien ne peut plus se lire comme l'homologue du pluralisme ovidien : une mémoire ovidienne non européenne se fait jour, demandant ce qu'il en est de son statut dans ce que nous avons appelé précédemment « la mémoire culturelle ». À travers l'ensemble des peintres *tlacuilos*, un *novus auctor* « nouvel auteur », pour reprendre la terminologie du Palais de la Rumeur, demande où sont passés les échos de son ajout à la rumeur ovidienne et quelle est sa place dans le pluralisme slavittien.

Il ne s'agit pas de reprocher à D. R. Slavitt de ne pas intégrer les fresques d'Ixmilquilpan à sa mémoire ovidienne. Au-delà de la question de savoir si celui-ci connaissait ces fresques ou non, on peut noter que toute mémoire implique sans doute une perspective qui, de fait, rejette dans l'ombre tel ou tel corpus, ce qui lui permet, par ailleurs, de construire sa visibilité et sa lisibilité. Il s'agit pour nous d'analyser un processus, de décrire ce qui se passe et les questions qui se font jour lorsqu'une perspective mémorielle suscitée par la capacité de résonance d'une expression comme « Ovide aux Amériques » vient en

[28] George Sandys, *op. cit.*, p. 266.
[29] D. R. Slavitt, *op. cit*., X, v. 511, p. 209.
[30] Serge Gruzinski, *L'aigle et la sybille,* Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p. 92-100 et *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 127-153.

décentrer une autre. Lorsque l'on prend conscience, en effet, qu'à la fin du XX^e^ siècle, la mémoire ovidienne n'est pas seulement européenne, et que les bibliothèques des grands centres universitaires en attestent, alors les choix de traduction opérés par D. R. Slavitt s'éclairent différemment. Ils apparaissent comme des choix, précisément, ni individuels ni conscients sans doute, mais collectifs, implicites comme des impensés sociaux. D. R. Slavitt fait, comme on l'a vu, un usage à la fois ludique et important du « nous » ou du « on ». Or, que valent ce « nous » et ce « on » si la mémoire ainsi transmise n'a rien de total ni d'universel ? Si elle ne laisse guère de place à la façon dont les *Métamorphoses* ont été interprétées et utilisées par des cultures non européennes en voie de métissage ? Il nous semble que ce « nous » est un « nous » habitué ou éduqué à se reconnaître dans un corpus culturel très européen. Dès lors, la traduction de D. R. Slavitt ne nous paraît pas seulement très européenne, elle se révèle aussi, dans la mesure où, sans y penser sans doute, elle minore une autre mémoire possible, très européanisante : c'est à dire qu'elle contribue à répéter et à faire prévaloir l'association qui lie Ovide à la tradition européenne sur celle qui le lie à un métissage extra-européen. Autrement dit, elle contribue à faire des Classiques gréco-latins l'apanage identitaire de la culture européenne là où il serait désormais possible de penser leur mondialisation. Ne contribue-t-elle pas, dès lors, à renforcer l'idée, peut-être infondée, selon laquelle il y aurait « une culture européenne » ? N'y a-t-il pas là de quoi réévaluer le pluralisme slavittien et s'interroger sur la tension qui s'y dessine entre pluralité potentiellement ouverte, d'un côté, et resserrement identitaire, de l'autre ? Et sur le plan théorique, cette tension ne révèle-t-elle pas la profonde dissymétrie du couple potentiel/actuel, dissymétrie sur laquelle la notion de pluralisme jette un certain flou ?

b) L'ambivalence du pluralisme slavittien, entre mondialisation potentielle et européanisme effectif

Le pluralisme slavittien se définit, nous l'avons vu, par sa capacité à faire varier les références liées au nom d'Ovide, à répertorier différents points de vue portés sur l'œuvre. Rappelons que nous avons croisé des références à la psychanalyse, au romantisme allemand, à l'opéra baroque, aux peintures de la Renaissance : références qui croisent des disciplines, des aires linguistiques et des époques très différentes. Tout en continuant à s'appuyer sur le pluralisme ovidien, il était donc tout à fait possible à D. R. Slavitt d'intégrer d'autres références, de prendre acte d'un espace désormais mondialisé et d'intégrer à sa mémoire ovidienne des éléments non européens ou du moins des traces de métissage de la culture dite européenne. En droit, le pluralisme slavittien[31] pense une mémoire ovidienne ouverte indéfiniment variable : cette ouverture fait tout son humanisme.

Dans les faits cependant, les références choisies par D. R. Slavitt relèvent toutes du canon européen : bien que provenant d'aires, d'époques, de langues différentes, elles n'indiquent donc pas seulement une pluralité ouverte. Elles contribuent *aussi*, parce que d'autres références possibles sont passées sous silence, à renforcer la croyance en une culture européenne homogène. Elles officient ainsi dans deux sens contradictoires : d'un côté elles signalent une pluralité ouverte, humaniste, d'un autre côté elles construisent une pluralité

[31] Ici, l'analyse que nous proposons du pluralisme slavittien ne peut plus vraiment se penser avec les théories de S. Fish développées dans *Is there a Text in the Class ?* S. Fish précise en effet que toute interprétation est prise dans le faisceau d'une « situation », liée à une « communauté interprétative ». Toute signification étant ainsi contrainte, on ne saurait, comme le craignent ses détracteurs, faire dire « n'importe quoi » au texte. La question du potentiel comme espace de liberté et d'ouverture humaniste semble moins l'intéresser que celle des mécanismes de pré-lecture partagée qui contraignent la signification en même temps qu'ils la rendent possible.

fermée qui se clôt sur elle-même comme l'idéalité d'un monde autonome. Prises dans cette tension, elles manquent, nous semble-t-il, l'opportunité de penser un Ovide mondialisé. À la fin du XX^e^ siècle, elles viennent accréditer l'idée qu'il y a une tradition européenne plurielle, certes, diverse, composée de métissages internes, sans doute, mais cohérente, pure de métissage externe. En rassemblant sous le nom d'Ovide des éléments épars de la culture dite européenne, D. R. Slavitt contribue à ramasser cette culture, à lui donner un père, Ovide, qui, n'appartenant qu'à elle, semble-t-il, est constitué garant de son unicité. Du même coup, l'héritage ovidien (et par métonymie l'héritage gréco-latin) est confisqué par une perspective européanisante, qui, sous couvert de pluralisme humaniste, évite de prendre effectivement acte de la mondialisation de la culture.

Conclusion : quand dire c'est taire.

L'expression « Les Classiques aux Amériques » invitait selon nous à prendre acte de leur mondialisation et indiquait, par leur pluriel un peu désuet, que celle-ci avait commencé il y a quelques siècles déjà. Pourtant, elle ne semble pas enregistrée ou enregistrable de la même façon selon les domaines universitaires, selon qu'on travaille en Anthropologie, par exemple, ou en Lettres, depuis une formation qui habitue à associer Classiques gréco-latins et culture littéraire européenne. La traduction de D. R. Slavitt, confrontée à l'expression « Ovide aux Amériques », nous a offert la possibilité de penser ce défaut d'enregistrement. Elle déploie abondamment les feuillets de la transmission européenne d'Ovide, opère un remarquable effet de résonance entre le pluralisme postmoderne, la mythographie renaissante et le pluralisme ovidien qu'elle déplace et révèle tout à la fois, et opère donc sur les *Métamorphoses* un important geste de réactualisation. Mais en même temps ses références, pourtant éclectiques, ne tiennent aucun compte des négociations interculturelles dont Ovide a pu être le support en dehors de la tradition européenne. Aussi contribue-t-elle, sans le dire, à renforcer la figure d'une Antiquité strictement européenne, dépourvue d'altérité. Peut-être devait-on en rester là, constater un silence, le déplorer dans une œuvre aussi ouverte, joyeuse et débordante d'érudition, et se tourner vers d'autres œuvres plus loquaces sur la mondialisation d'Ovide et sur ses relais amérindiens. Nous avons tenté de suivre une autre voie et un autre ensemble de questions. Comment et pourquoi le défaut d'enregistrement s'élabore-t-il quand l'information, par le jeu des grandes bibliothèques, est disponible ? Quand le savoir est là, au moins sous forme de question, dans un pan de l'esprit de tout universitaire comme dans un pan de la bibliothèque ? Comment les pans de savoir font-ils pour ne pas s'articuler? Comment *fait*-on du silence ? Penser le silence d'une œuvre comme l'objet d'un faire est, par définition, une entreprise interprétative dénuée de garant. Mais cela ne nous a pas empêchée d'avancer, car les silences de D. R. Slavitt sont en partie aussi les nôtres et nous ne proposons pas une dénonciation mais l'analyse d'un fonctionnement littéraire d'évitement culturel. Tel que nous le lisons, et quitte à forcer un peu le trait, le pluralisme de *The* Metamorphoses *of Ovid. Freely translated into Verse by D. R. Slavitt* offre un exemple de poétique et de transmission du silence, un exemple particulièrement habile. D'un côté, il indique la possibilité esthétique de penser et rassembler le *corpus* d'un Ovide mondialisé qui serait passé par les Amériques (et d'autres continents encore, sans doute) et de l'autre, il se donne les moyens esthétiques et philosophiques de l'éluder, reconduisant ainsi la figure d'un Ovide patrimonial et strictement européen. Dans la mesure en effet où le pluralisme slavittien apparaît comme une joyeuse ouverture sur l'infini, on ne saurait, semble-t-il, lui reprocher de laisser toujours des éléments

de côté. Ainsi l'Ovide de D. R. Slavitt est-il, apparemment, à nouveau ouvert à tous les bruits du monde, comme le Palais de la Rumeur ; cependant il n'a toujours pas mémoire d'avoir abordé aux Amériques.

Claire Paulian

Université de Paris 8