

Ovide *Incognito*

La réécriture du Primo libro delle Metamorfosi de Francesco Pona (1618)

Jean-François Lattarico



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4124>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4124

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2015

Pagination : 703-722

ISBN : 979-10-300-0041-2

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Jean-François Lattarico, « Ovide *Incognito* », *Bulletin hispanique* [En ligne], 117-2 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4124> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4124

Ovide *Incognito*

La réécriture du *Primo libro delle Metamorfosi* de Francesco Pona (1618)

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO
Université Lyon 3 Jean Moulin

Prenant le relais des traductions en vers d'Ovide à la Renaissance, l'ouvrage de Pona, futur académicien « *Incognito* », écrit en prose, se présente comme un véritable manifeste en faveur de la prose littéraire, huit ans avant la naissance du roman italien moderne. Cette traduction, avec laquelle il inaugure sa carrière d'écrivain, est analysée pour la première fois dans les rapports étroits qu'elle institue entre la pratique de la traduction et l'émergence de l'autonomie littéraire qui se confond de plus en plus avec la pratique de l'écriture romanesque.

Mots-clés : Pona, *Incognito*, prose, traduction.

Al sustituir las traducciones en verso de Ovidio en el Renacimiento, la obra de Pona, futuro académico « *Incognito* », escrita en prosa, se presenta como un verdadero manifiesto a favor de la prosa literaria, ocho años antes del nacimiento de la novela italiana moderna. Se analiza por primera vez esta traducción con la que Pona estrena su carrera de escritor, a través de las relaciones estrechas que se instituyen entre la práctica de la traducción y la emergencia de la autonomía literaria que se va confundiendo cada vez más con la práctica de la escritura novelesca.

Palabras claves : Pona, *Incognito*, prosa, traducción.

Taking on after the verse translations of Ovid's works during the Renaissance, the work of Pona, future *incognito* member of the Academy, is written in prose, and presents as a manifesto for literary prose, 8 years before the birth of the modern Italian novel. This translation, with which he inaugurated his life as a writer, is analysed for the first time from the perspective of the tight relationship it establishes between the practice of translation –which is consubstantial to literary writing– and the emergence of literary autonomy, which gradually becomes assimilated to the practice of novel writing.

Keywords : Pona, *Incognito*, prose, translation.

PUBLIÉ À VÉRONE EN 1618 et jamais réédité, la *Trasformazione del Primo libro delle Metamorfosi di Ovidio* marque le début de la carrière littéraire de l'académicien Francesco Pona¹ (Rossi, Buccini 2012), si l'on excepte la publication plutôt discrète, en 1617, d'un recueil de poèmes, genre pour lequel l'auteur ne manifestera guère de talent particulier, et quelques autres textes de circonstance². Médecin de formation, auteur d'un traité des poisons³ et de plusieurs ouvrages sur la peste⁴ et les moyens de la guérir, Pona est certes un auteur mineur dans un siècle lui-même considéré comme mineur, mais qui mérite une large réhabilitation par la variété et la qualité de ses ouvrages⁵, et surtout par la part importante qu'il prit dans l'émergence d'une poétique baroque de l'écriture romanesque. Celle-ci est le fruit d'une pratique expérimentale de l'écriture, telle qu'elle fut cultivée dans les nombreuses académies littéraires auxquelles l'écrivain-médecin appartenait⁶. C'est le cas en particulier des *Gelati*

1. Sur Pona, voir Rossi, mais le critique n'est pas tendre avec l'objet de son étude, ne faisant l'éloge que de la *Lucerna*. Plus récemment, on consultera les travaux de Stefania Buccini, en particulier sa monographie (*Lozio lecito della scrittura* Francesco Pona (1595-1655), Firenze, Olschki, 2012).

2. Francesco Pona, *Rime di F. Pona all'Illustrissimo Sig. conte Giordano Serego*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1617. Deux autres éditions suivront en 1619 et 1620. À ces vers plutôt insipides, d'inspiration pétrarquiste, il faut ajouter un recueil de vers burlesques qui s'inspirent de la veine comique d'un Francesco Berni : *Sonetti berneschi al Molto Rever. Padre Francesco Maria Campana, predicatore senza pari, co' l'commento d'Incerto*, (s.d.s.l.), [Verona, 1627]. Les tout premiers textes publiés par Pona sont des œuvres de circonstance : *Relatione delle feste notturne di Verona per la creatione del Serenissimo prencipe M. Antonio Memmo* (Vérone, 1612) ; *Commentario ne' trattati di Dioscoride, et di Plinio dell'amomo, dell'eccellentiss. Signor Nicolò Marogna, medico, e filosofo veronese* (Venise, 1617).

3. *Id.*, *Trattato dei veleni e lor cura*, Verona, Merlo, 1643.

4. On relèvera en particulier le témoignage qu'il écrivit sur la peste à Vérone en 1630 : *Il gran contagio di Verona nel Milleseicento e trenta descritto da Francesco Pona*, Verona, Merlo, 1631. Il en existe une édition *fac simile* proposée par Gian Paolo Marchi, (Verona, Centro per la formazione professionale grafica, 1972). Les deux principaux traités sur la peste sont : *La remora overo de' mezi naturali, per curare, e fermare la pestilenza*, Verona, Merlo, 1630 ; *Del modo di preservarsi dalle malattie pestilenti*, Verona, Tamo, 1630.

5. On retiendra en particulier *La lucerna* (1625), son chef-d'œuvre, roman sur la transmigration d'une âme, *La Messalina* (1633), qui inaugure le genre du roman historique (voir la récente traduction par nos soins, Saint-Étienne, « Les Scripturales », 2009), et surtout la *Maschera iatropolitica* (1627), extraordinaire roman surréaliste *ante litteram*, qui décrit le combat que se livrent les organes du corps humain pour la gouvernance de l'homme au sein d'un récit allégorique qui se donne également comme une défense et illustration du régime monarchique. Historiographe et traducteur, on signalera dans ce dernier domaine sa célèbre traduction de l'*Argenis* de l'écrivain écossais d'expression latine John Barclay, l'un des grands succès romanesques du siècle (*L'Argenide di Giovanni Barclaio...*, In Venetia, per G. Salis, ad istanza di P. Frambotti, 1629). La traduction de Pona ne connut pas moins de huit éditions au cours du XVII^e siècle.

6. Notamment les *Gelati* de Bologne (sous le pseudonyme de « l'Incurvato »), les *Filarmonici* de Vérone (« l'Insaziabile »), les *Incogniti* de Venise (« l'Assicurato »), les *Invaghiti* de Mantoue (« l'Improntato »), l'*Umorista* de Rome et l'*Olimpica* de Vicence. Dans la lettre autobiographique à Cozza Cozza, on apprend en outre qu'il faisait également partie des « Sventati di Udine, [...] Oziosi di Napoli [...], Svogliati di Firenze, gl'Indomiti di Bologna e gli Sterili ultimamente di

de Bologne, dans le domaine poétique, puis, après 1630, des *Incogniti* de Venise, dans le domaine de la nouvelle et du roman. Deux genres qui allaient s'imposer au cours du XVII^e siècle, prenant le relais du poème chevaleresque, à travers le filtre intermédiaire de la parodie héroïco-comique⁷.

C'est, nous semble-t-il, dans cette optique que doit être lue – et la préface de l'auteur sur laquelle nous allons revenir nous y invite explicitement – sa traduction du premier livre des *Métamorphoses* qui s'inscrit dans une longue tradition de vulgarisation du poème ovidien⁸ initiée dès le premier tiers du XVI^e siècle, qu'accompagnait, avec d'autres traductions de textes classiques, toute une série de traités sur l'art de la traduction⁹. D'abord partielles, limitées à quelques récits, comme celui de Vénus et Adonis par Ludovico Dolce, puis au premier livre¹⁰ (Dolce, 1539, Anguillara, 1553), les *Métamorphoses* sont intégralement traduites toujours par Dolce¹¹ en 1553, dans une édition iconographiquement somptueuse, puis en 1561 par Giovanni Andrea Dell'Anguillara¹², qui restera pendant plus d'un siècle la plus célèbre et la plus lue des adaptations en toscan littéraire, avec pas moins de vingt-neuf éditions au cours du XVI^e siècle et encore treize publiées au cours du siècle suivant¹³. Suit encore, en 1567, celle de Fabio Marretti¹⁴ qui revendique une fidélité à l'original ovidien en publiant en regard – chose plutôt rare – le texte latin. Ces trois versions sont précisément celles que cite Pona dans l'adresse au lecteur de

Roma », cit. in Stefania Buccini, « Francesco Pona : due inediti », *Studi secenteschi*, n° 44, 2003, p. 272. Sur les liens de Pona avec les académies, cf. Christian Spagnol, « Il veronese Francesco Pona e le accademie letterarie del '600 », *Archivio Veneto*, 5, n° 169, 2007, p. 135-150.

7. En 1618 paraissait précisément la première édition du *Scherno degli Dei* de Francesco Bracciolini, suivi en 1622 – au moment où circulait manuscrit le chef-d'œuvre en prose de Pona, *La lucerna* – de la *Secchia rapita* de Tassoni, considéré comme le chef-d'œuvre du genre.

8. Plus généralement, sur la traduction des textes classiques à la Renaissance, voir *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, études réunies par Marie Viallon, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2001 ; Luciana Borsetto, *Riscrivere gli antichi, riscrivere i moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattrocento e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

9. En particulier F. da Longiano, *Il dialogo del modo de lo tradurre* (1556), O. Toscanella, *Discorso del tradurre* (1575). Mais le texte fondateur est le traité de l'humaniste florentin Leonardo Bruni, *De interpretatione recta* (1424), inventeur du mot « traduction ».

10. Ludovico Dolce, *Il primo libro delle Trasformazioni d'Ovidio da m. Ludovico Dolce in volgare tradotto*, Venezia, Bindone et Pasini, 1539.

11. *Id.*, *Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553 ; Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio dette da M. Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, in Venezia, Per Giovanni Griffio, 1553.

12. Entre ces deux versions l'auteur avait publié une traduction des trois premiers livres (Paris, Andrea Wechelo, 1554).

13. Sur cette version et sa fortune, cf. A. Cotugno, « Le "Metamorfosi" di Ovidio "ridotte" in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco », *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, CLXV, 2007, p. 461-531 ; Gabriele Bucchi, « Meraviglioso diletto ». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, « Quaderni » 2, 2011.

14. Cette version connaîtra une réédition à Venise en 1570.

sa propre traduction. Celle de Dolce et surtout celle d'Anguillara se démarquent à la fois par le choix du mètre poétique (l'octave d'hendécasyllabes propre à la poésie chevaleresque) qui témoigne de l'influence de l'épopée de l'Arioste, et par l'écriture exponentielle qui développe considérablement le style laconique du poète latin. La traduction d'Anguillara, par exemple, compte près de 36 000 vers – une hypertrophie qui ne sera dépassée que par l'*Adone* de Marino – soit une longueur trois fois supérieure à celle de l'original ovidien. Le succès sans précédent de cette version poétique aboutit en particulier à anoblir la figure du traducteur qui devient un auteur, un créateur à part entière et qui même aux yeux des contemporains, améliore et perfectionne le texte d'origine ; ces deux éléments, l'émergence d'une nouvelle « *auctoritas* » pleinement légitime et la nécessité d'une liberté stylistique en partie affranchie de l'hypotexte classique se retrouveront dans les préceptes édictés et revendiqués par l'écrivain véronais.

La version de Pona se limite donc au premier livre, et contrairement à ses illustres prédécesseurs, il ne semble pas que son intention ait été de traduire l'intégralité du poème latin¹⁵. Mais il y a un sens à cette limitation volontaire que nous tenterons de définir en particulier eu égard aux choix stylistiques de l'écrivain qui dès la préface insiste sur la nouveauté de sa démarche : sa traduction, écrit-il, « *moverà forse alla maraviglia* », parce qu'il s'est « *arrischiato a far cosa non più da altri tentata*¹⁶ », à savoir non pas traduire en vers, mais en prose le « *carmen perpetuum* » ovidien. Ce choix singulier, qui place à part la traduction de Pona dans le vaste panorama des vulgarisations des textes classiques, suffirait a priori à justifier d'autres choix stylistiques et rhétoriques déjà vérifiés dans les versions en vers précédentes, comme la digression ou les ajouts *ex novo* de l'auteur, illustration du principe classique de la « *copia* », par ailleurs explicitement indiqués dans le sous-titre de l'œuvre¹⁷. L'ouvrage de Pona compte en effet 260 pages et cinquante chapitres, qui traduisent, glosent et ajoutent aux 779 vers du premier livre des *Métamorphoses*. Par ailleurs, la structure même de l'ouvrage montre clairement les liens étroits qui unissent la version en prose de Pona de celle en vers d'Anguillara. Il y a une égale prise de position entre le soin compréhensible d'une fidélité à Ovide et la nécessaire amplification – la « *necessaria digressione* » dont parle Orologgi dans son commentaire à Anguillara –, qu'elle soit de nature didactique ou purement créatrice. Si la traduction de Pona a été probablement conduite sur l'original latin¹⁸ (Bucchi 57), il est tout aussi probable qu'il devait avoir à l'esprit, sinon sous la main, la traduction de son illustre prédécesseur.

15. Comme l'auteur le révèle explicitement dans l'adresse au lecteur de sa traduction : « *Io, ho fatto la fatica in un libro solo ; né credo (volto a più importanti pensieri) più oltre tentarne il guado* » (Francesco Pona, *La Trasformazione del Primo libro delle Metamorfosi d'Ovidio*, Verona, Merlo, 1618, « Al benigno lettore », p. 24).

16. Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 15-16.

17. « *Nella quale, oltre la copia, e novità de' concetti, si sono inseriti molti passi di varia dottrina, fuori del ristretto d'Ovidio* ».

18. Comme c'était le cas depuis le milieu du XVI^e siècle, cf. G. Bucchi : « *Gli studi sulla traduzione letteraria cinquecentesca hanno dimostrato che a partire almeno dagli anni Quaranta del Cinquecento le traduzioni dai classici latini vengono sempre più spesso condotte non, come prima, sulla base di testi mediatori (sillogi, compendi o volgarizzamenti), bensì direttamente sugli originali* ».

L'ouvrage s'ouvre sur une dédicace au prince Ferdinand de Gonzague – qui laisse transpar tre quelque tentation courtisane – dans laquelle l'écrivain penche d'ej  pour une défense et illustration de l'écriture «  loquente », c'est-à-dire de la prose, affrontant une opposition de principe (le passage de la poésie à la prose, et qui plus est pour un chef-d'œuvre « vulgarisé », induirait nécessairement une déperdition esthétique). Elle est suivie de deux sonnets encomiastiques, qui précédent l'adresse au lecteur ainsi que la table « *delle cose pi  notabili* ». La prise en compte des différents chapitres montre à la fois la relative fidélité du traducteur au poème d'Ovide et la part non négligeable des développements, modifications et ajouts qui font de la *Trasformazione* de Pona moins une traduction au sens strict du terme, ni même une « belle infid le¹⁹ », qu'une paraphrase libre et personnelle des *Métamorphoses*. Le titre même choisi est significatif d'une poétique nouvelle placée à double titre sous le signe de la métamorphose : la transformation en prose d'un texte poétique dont le sujet est la métamorphose (« transformation » et « métamorphose » disent une même réalité, l'une d'origine latine, l'autre d'origine grecque), car la métamorphose est intimement liée à la pratique de l'écriture qui elle-même se confond avec la pratique de la traduction : traduire, c'est engendrer une forme à partir d'une autre forme, ce que définit à proprement parler la métamorphose. Nous reviendrons sur les modalités stylistiques de cette adaptation qui placent au premier plan moins la matière narrative que les instruments rhétoriques qui la font vivre.

Voyons tout d'abord la description et l'analyse du texte. Dès les premiers chapitres, Pona alterne la fidélité au texte ovidien et la relative distanciation à son égard. Le texte s'ouvre, comme chez le poète latin, par l'invocation de l'auteur et la relative brièveté du premier est assez analogue à celle du second eu égard aux autres chapitres de l'ouvrage. Mais Pona ajoute une référence à Auguste et à l'Empire romain, absents de l'original, indice d'une pratique d'écriture exponentielle qui ne fera que s'accroître au cours du récit :

*In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora ; di, coeptis, nam vos mutatis et illas,
Adspirate meis primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora carmen* (Ovide 30).

Spronato l'animo mio da un desiderio servente, s'accinge a narrare le forme, onde nuovi corpi contro l'ordine di Natura sortir si videro ; da que' Tempi cominciando, che furono principio allo stesso Tempo, e proseguendo fino all'et  avventurata nella quale merit  Augusto d'esser sublimato all'Imperio di Roma, e alla Monarchia della Terra. Porgete Numi celesti, che quelle non pure in altre cangiaste ma pi  volte prendeste Voi stessi, porgete vi prego a tanta impresa soccorso, e portando co' secondi Zefiri del favor vostro quest'opera mia al porto bramato, fate s  che, qualunque secolo in pregio l'abbia e l'nome di lei viva eternamente scolpito, nell'animo de' mortali²⁰.

19. L'expression, forg e par Gille M nage   propos d'une traduction  l gante mais infid le de Nicolas Perrot d'Ablancourt, n'apparaît que vers 1654. Sur ce type de traduction, très en vogue au XVII^e siècle, cf. Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968 (r ed. Albin Michel, 1995).

20. Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 37-38.

Comme on le voit, le développement de l'écrivain est assez substantiel et illustre la pratique de l'ornementation éloquente, de la « *copia* », défendue dans l'adresse au lecteur. Même lorsque la traduction porte précisément sur un syntagme ou une expression, l'écriture dilatoire agit inévitablement ; ainsi l'expression « *ab origine mundi* » devient chez Pona « *da quei Tempi cominciando, che furono principio allo stesso Tempo* ». Si cette pratique est liée au discours rhétorique, c'est-à-dire à la prose, originellement associé à la plaidoirie et à sa fonction persuasive, Pona lui confère, par le biais de la traduction, une nouvelle légitimité littéraire, celle d'une authentique prose poétique. Le chapitre suivant, (« Qual fosse la confusione del Chaos ») qui traduit l'épisode célèbre du chaos, transpose en deux pages les quinze vers du récit ovidien. À l'obsédante répétition des mêmes termes et aux jeux phoniques qu'elle induit (« *Ciel* », « *mar* », « *terra* » « *foco* ») chez Anguillara, Pona oppose une prose où abondent le discours analogique, les métaphores (« *volto di Natura* », les bras « *spumanti* » de Neptune, les « *tenebre trionfatrici* ») dans un récit qui traduit par le biais de la fiction narrative les instruments classiques de l'art oratoire. L'écrivain n'est pas moins sensible au rythme du discours que les poètes qui l'ont précédé. Le récit est conduit à travers un usage efficace du souffle périodique qui retarde l'apparition du sujet principal par un procédé cumulatif des diverses propositions associé à l'emploi du polyptote, déjà présent chez l'Anguillara, procédé repris jusqu'à la résolution de l'unité syntaxique. C'est le cas, par exemple, de l'attaque du second chapitre, qui illustre admirablement ce procédé d'écriture :

*Prima che, o liquefatto, scorresse il mare, o indurata la Terra stendesse lo smisurato dorso, o fosse di luce capace l'aria, o l'Fuoco riscaldasse, e splendesse, era un confuso volto di Natura, il quale fu detto Chaos, rozza, e indigesta massa d'imperfetti Elementi, privi di terminata essenza, l'uno dalla nimistà dell'altro corretto*²¹.

Le développement exponentiel que permet la « mise en prose » du texte poétique n'exclut pas la fidélité parfois littérale, comme en témoigne la fin de ce même chapitre qui traduit très exactement les mots du poème latin, même si l'évocation de la nature des éléments, décrite en trois vers chez Ovide, occupe une dizaine de lignes chez Pona : « *Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno / Frigida pugnabant calidis, umentia siccis, / Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus* » [Les éléments s'opposaient entre eux car, au sein d'une matière unique, / Le froid et le chaud, l'humide et le sec, le mou et le dur, / Le pesant et le léger se faisaient la guerre (Ovide 30)] ; ce qui donne dans la version de Pona : « *Uniti guerreggiavano i corpi lievi, co' gravi : contrastavano le qualità prime dello stesso soggetto ricettate, l'una mostruosamente all'altre accoppiata, ed era insieme una parte fredda, calda, humida e secca*²² ». Ici, l'adverbe « *mostruosamente* » est

21. *Ibid.*, p. 38-39.

22. Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 39-40. De ce point de vue la version d'Anguillara est plus proche de l'original latin dans sa formulation laconique : « *Fè guera il leve al grave, il molle al saldo, / Contra il secco l'umor, col freddo il caldo* », (Giovanni Andrea Dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, *op. cit.*, I, 5, v. 7-8).

un ajout du traducteur, de même que dans l'incipit du chapitre suivant, Pona transforme un simple « *deus* » en un plus pompeux « *Grandissimo Rettore del Sommo Cielo*²³ ». La section suivante, la « Création du monde », qui occupe une cinquantaine de vers chez Ovide et une douzaine d'octaves chez Anguillara, est décrite en cinq chapitres chez le Véronais, prenant soin ainsi de distinguer les différentes étapes de la Création, la disposition des éléments, la nature de l'eau, de la terre, de l'air et du feu, ou la formation du tonnerre et de la pluie. En revanche, le chapitre VII, consacré aux astres, qui conclut la section, respecte au début la littéralité du poème latin, mais s'en éloigne assez vite quand il s'agit de présenter les planètes et les signes du zodiaque. Pona y décrit les royaumes des différentes divinités – ce qui correspond, chez Ovide, à la simple mention « *formae deorum* » – ; le second cercle est attribué à Jupiter « dont l'astre brille le plus après celui de Vénus²⁴ », le cinquième cercle est attribué à Mars, ce qui nous vaut une présentation très véhémement du « dieu guerrier » : « *impaziente, e d'orgoglio ripieno, mostra col rubicondo lume la faccia ogn'hor fosca di rabbia, e di sdegno tinta, eccitatore di risse, autore di morti, armato sempre, e solo inteso a spargimento di sangue*²⁵ ». Tandis qu'Apollon prend place sur le trône lumineux du quatrième cercle pour distribuer la lumière du jour et diviser le temps ; Vénus y occupe le troisième cercle en compagnie de son fils Cupidon dont les flèches dorées sont stimulées par la proximité du dieu de lumière Apollon. La présentation s'achève avec Mercure, « inventeur des mensonges », qui inspire les tromperies mais est maître de l'éloquence, et Diane, « déesse et reine du triple empire, ornement de la Nuit » qui occupe le dernier cercle. Pona reprend ensuite le récit d'Ovide concernant le peuplement des animaux, tout en développant considérablement ce qui n'occupe qu'un simple distique chez Ovide²⁶. Les « bêtes sauvages » indistinctes et anonymes du poème latin prennent chez Pona le visage des moutons et de leur précieuse toison d'or, du Taureau en quoi Jupiter s'est transformé pour ravir la nymphe Io, ou encore le lion dont triompha le « fils d'Amphitryon », Hercule, « qui sut si bien dompter l'oisiveté par l'épreuve²⁷ ». Pona accentue ainsi la dimension mythologique inhérente au poème et sacrifie tout à la fois au procédé par ailleurs cher à Ovide de l'énumération : à ces bêtes singulières font écho les « lièvres, chiens, ours, aigles, serpents, centaures, dragons, dauphins, hydres, cygnes, chevaux et mille autres animaux et monstres », avant que l'écrivain n'achève son chapitre sur les termes exacts employés par Ovide dans le second vers du distique, avec

23. Tout aussi périphrastique la version d'Anguillara : « *Ma quel che ha cura di tutte le cose, / La Natura migliore, e 'l vero Dio* », (*ibid.*, I, 6, v. 1-2).

24. « *la cui stella a Venere sola è di chiarezza seconda* » (Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 46).

25. *Ibid.*

26. « *Cesserunt nitidis habitandae piscibus undae, / Terra feras cepit, volucres agitabilis aer* » [Les eaux laissèrent les poissons brillants les habiter, / La terre accueillit les bêtes sauvages, l'air ondoyant les oiseaux], Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 34-35.

27. « *che seppe così ben domare l'ozio con la fatica* », Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 48.

au passage une disposition en chiasme des formes verbales : « *Terra feras cepit, volucres agitabilis aer* » [La terre accueillit les bêtes sauvages, l'air ondoyant les oiseaux] ; « *diede a pesci quaggiù l'acqua per abitanza, ottennero le fiere la terra, e agli uccelli l'aria concessa*²⁸ ». Le chapitre se présente dès lors comme une sorte de récit enchâssé, prémisse d'une technique d'écriture abondamment exploitée dans le roman baroque qui allait naître dans les années à venir et dont Pona apparaît ainsi comme l'un des précurseurs.

L'usage de l'« *amplificatio* »²⁹ et de la « *variatio* », deux procédés stylistiques à la fois consubstantiels à la pratique oratoire et au poème épique, concerne tout aussi bien la micro-structure du chapitre que la dimension macrostructurelle du récit tout entier. Dans le premier cas, Pona assimile l'héritage du *Roland furieux* à travers le filtre du poème d'Anguillara ; la dimension narrative y est accentuée sans que soient pour autant sacrifiés les effets de style qui ornent le récit et lui confèrent ce que Cicéron appelle, à propos du discours de l'orateur, sa « *venustas* ». Dans le second cas, cela concerne en particulier les nombreuses digressions extra-narratives et les références encomiastiques au dédicataire. Ainsi, dans l'évocation des quatre âges – divisée en trois chapitres, un pour l'âge d'or, un autre pour l'âge d'argent et un troisième pour l'âge de cuivre et l'âge de fer – Pona emploie à foison les tournures analogiques et développe – bien plus que ne le fit Anguillara – le premier âge, temps idyllique où règne un printemps éternel : plus de la moitié du chapitre constitue un « *excursus* » dans lequel la description des lieux et des éléments paradisiaques se doublent de références mythologiques ou anachroniques qui rendent ainsi l'évocation plus précise. Sont ainsi tour à tour convoqués Bacchus et les vins de Chio et de Crète, l'Inde et le fleuve Hidaspe et les peuples chinois et troyen :

*Non haveva ancora spremuto Bacco da' grappoli di Chio o di Creta, i perniciosi licori ; ma qualunque fiume, porgeva a' suoi popoli i dolcissimi beverage : dava l'Hidaspe a gl'Indiani suoi soavissimi beri, con le chiar'onde ; e faceva lo stesso il nobilissimo Polisango, co' suoi Chinesi ; né per altro pregiavano il Xanto loro i Troiani antichi, se non per rinfrescar con l'acqua di quello l'aride gola*³⁰.

Suit un long développement faisant l'éloge d'une nature saine et sans artifices. Le style et la matière narrative rappellent incontestablement le temps suspendu des pastorales théâtrales qui triomphèrent en Italie depuis la seconde moitié du XVI^e siècle et les premières années du XVII^e siècle. C'est d'ailleurs une bergère, une pastourelle qu'évoque Pona comme symbole d'une beauté sans fard, mais tout comme ce sera le cas dans bien d'autres chapitres du récit, l'écrivain n'hésite pas – énième héritage de la poésie chevaleresque et d'Anguillara – à insérer des éléments anachroniques, notamment dans la description des vêtements de la jeune fille qui la rendent ainsi étrangement contemporaine du narrateur : « *stringendo l'acerbo seno con sottil nastri, in*

28. *Ibid.*, p. 49.

29. Cf. Cicéron, *Orator*, 97.

30. Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 52.

*povera ma mondissima gonna : nuda di serico coprimento l'alabastrina gamba*³¹ » ; l'évocation de la soie, même si c'est pour en souligner l'absence, est aussi un élément de contamination anachronique qui avait pour fonction de rendre plus actuels et plus vivants les textes classiques aux lecteurs du « *Seicento* », à travers un autre phénomène déjà vérifié chez Anguillara, celui de la contamination intergénérique. Le développement de ce chapitre constitue une sorte de petite nouvelle bucolique, à travers la description des amours chastes de la bergère et de son berger – dont le nom paradigmatique, Tyrsis, apparaît un peu plus loin –, symbole d'une vie sobre³² en parfaite harmonie.

Ces digressions, fort nombreuses tout au long de l'ouvrage, ont plusieurs significations. Elles permettent tout d'abord de préciser ce qui n'est que simplement évoqué chez Ovide, lorsque, d'un point de vue de l'économie du récit, elles se révèlent efficaces. La traduction, de ce point de vue, – c'était la position d'un Jacques Amyot (Berman 216) –, consiste à « développer » ce qui est « enveloppé ». C'est le cas par exemple du personnage de Lycaon, dont la métamorphose dans le poème latin n'occupe que quatre vers³³. Pona décrit une scène proprement terrifiante, avec des accents fantastiques, lorsqu'il évoque sa gueule pleine de sang et que « *invece di articolate parole, fa risuonar il bosco, e le vicine contrade, di fieri e interrotti ullulati*³⁴ » ; le processus métamorphique s'étend sur une page entière et l'efficacité dramatique est ici rendue par le procédé souvent convoqué de l'hypotypose. C'est ce même procédé qui est employé dans l'épisode de Deucalion et Pyrra et qui justifie l'allongement du récit. Alors que dans le poème latin, est évoquée la solitude des deux seuls survivants du déluge, Pona rend explicite ce qui est simplement suggéré chez Ovide : la présence de cadavres qui émergent des flots : « *non vedi che per quanto può dilungarsi lo sguardo nostro, si mira disseminato il mondo di molli, e acquazzosi cadaveri* »³⁵ Dans le même ordre d'idée, Pona exploite les interstices de l'aposiopèse qui traversent le récit ovidien, lorsque par exemple, dans une optique persuasive, il ornemente le discours d'Apollon poursuivant la fuyante Daphné de ses conquêtes amoureuses³⁶ ou, à l'inverse, lorsqu'après le constat d'échec, il dresse la liste des tragédies issues du pouvoir néfaste de l'Amour (Circé, Ariane, Pasiphée)³⁷. Une brève remarque plutôt comique, pour nous

31. *Ibid.*, p. 53.

32. Cet éloge de la vie sobre trouve un écho dans la production de traités de l'époque : en 1558, Luigi Cornaro publie un *Trattato della vita sobria* plusieurs fois réédité au cours du XVII^e siècle (cf. Luigi Cornaro, *Trattato della vita sobria*, presentazione di M. Rigoni Stern, Milano, Il Polifilo, 2004).

33. « *In villos abeunt vestes, in crura lacerti ; / Fit lupus et veteris servat vestigia formae : / Canities eadem est, eadem violentia vultus, / Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est* » [Ses poils deviennent un pelage, ses bras des pattes ; / Transformé en loup, il garde quelques traces de sa première / Apparence : même poil gris, même air farouche, / Mêmes yeux luisants, même image de férocité], Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 42-43.

34. Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 76.

35. *Ibid.*, p. 92.

36. *Ibid.*, p. 105-106.

37. *Ibid.*, p. 106-107.

limiter à un dernier exemple, absente chez Ovide, va dans le même sens : lorsque dans l'avant-dernier chapitre, Io, ayant retrouvé son apparence première n'ose ouvrir la bouche et s'exprimer de peur d'entendre sortir des mugissements, le narrateur la fait chuchoter et ce n'est qu'ainsi qu'elle s'aperçoit avec bonheur de l'entièreté de sa nouvelle métamorphose³⁸.

Une seconde justification de la digression est d'ordre stratégique. Dans le célèbre récit de Pan sur ses amours malheureuses avec Syrinx – le plus long de tout l'ouvrage, puisqu'il s'étend sur douze chapitres alors qu'il n'occupe qu'un peu plus d'une vingtaine de vers chez Ovide –, la digression est explicitement revendiquée par le narrateur Mercure, pour pouvoir endormir Argus, lui porter le coup fatal et libérer ainsi la génisse, Io métamorphosée, que l'homme aux cent yeux surveillait sur ordre de Junon. La brièveté du récit, en conformité avec le poème latin, serait dans ce cas précis inefficace : « *Troppo presto verrebbe a fine Mercurio, se volesse subito trasferirsi alla trasformazione della Ninfa*³⁹ », et le narrateur renchérit par une énième remarque métopoétique : « *si distende in varie digressioni* ». À maintes reprises cette stratégie dilatoire est martelée de manière presque obsédante : « *Ad arte inalzava Mercurio i concetti, e lo stile* »⁴⁰, avant d'en expliciter la finalité : « *s'argomentava di andar ornando e ampliando la favola acciòché giungesse col fine di essa il fine della vita di Argo*⁴¹ ». Derrière le comique de situation, absent chez Ovide, il y a l'affirmation implicite d'une donnée constitutive du paradigme rhétorique : un discours ne vaut que par son efficacité persuasive⁴², alliée à un non moins intense pouvoir de séduction. Ces digressions sont de nouveau l'occasion de remarques anachroniques, par exemple à propos des vêtements de la nymphe, des bijoux qu'elle porte ou de sa coiffure particulièrement recherchée. Pona y décrit par le menu la broche d'or et d'émeraude en forme de dragon qui retient le léger voile recouvrant sa poitrine⁴³, tandis que « *la foggia dell'habito [...] non guari dissimile era da quella, che nel vestire usa la Veneta Cortigiana*⁴⁴ ». Aussitôt après, à travers une énième intrusion du réel contemporain, le narrateur évoque également, en la dénigrant, la mode vénitienne des courtisanes consistant à porter des chaussures aux talons démesurément élevés⁴⁵.

38. « *Quinci apre la bocca per articolare le parole, ma non s'arrischia, temendo forse non escano i consueti muggiti : pure a lei sembra, bassamente mormorando distinguere il suono, per lo che ritenta formar le voci, e trova l'organo disposto ad eseguire gli uffici primi* », *ibid.*, p. 234.

39. *Ibid.*, p. 176.

40. *Ibid.*, p. 195.

41. *Ibid.*, p. 200.

42. Cf. Cicéron : « Mais ce que vaut un orateur c'est sur l'effet que sa parole aura produit qu'on pourra le saisir », (*Brutus*, 184).

43. « *Stava per ritegno del sottil drappo, confitto in un stilo d'oro, un Draghetto di Smeraldo, tutto squamoso, d'eccellente lavorio, il quale con l'ali sparse, e con la cervice distesa, mostrava d'esser fatto custode della rotonda Poma del seno* », *ibid.*, p. 179.

44. *Ibid.*, p. 181. Dans le chapitre XXI consacré au Python, on trouve une autre référence à la réalité contemporaine avec l'évocation des célèbres galions vénitiens, lorsque Pona décrit les ailes géantes du serpent : « *spiegava due così grand'ali, che Veneto naviglio mai non spiegò al Vento* », *ibid.*, p. 100.

45. « *E perché la pazzia femminile arrivata non era ancora tant'oltre, che per parer alte di corpo non*

Cette intrusion du réel est une autre justification stratégique de la digression, davantage liée au statut de l'écrivain qu'à l'organisation structurelle de la matière narrative. Comme ce fut déjà le cas chez les poètes-traducteurs qui l'ont précédé, Pona, qui débute ici sa carrière littéraire, cherche à obtenir le soutien d'une autorité souveraine, en l'occurrence le prince Ferdinand de Gonzague duc de Mantoue. Le paratexte dédicatoire s'introduit dès lors dans le récit, comme l'avait fait l'Arioste avec la dynastie des Este dans le *Roland furieux*⁴⁶ ou Anguillara avec les rois de France Henri II et Charles IX ou avec le marchand Toscan Matteo Albani⁴⁷. L'éloge du souverain Gonzague apparaît dans deux chapitres : le chapitre XIII au moment où Jupiter convoque le Conseil des Dieux, après la défaite des Titans et avant l'épisode de Lycaon, lorsqu'il compare le Palais du Dieu suprême à celui du Duc de Mantoue. La digression est ici conséquente, car l'épisode n'occupe que quelques vers chez Ovide. L'hommage courtisan au dédicataire de l'œuvre est l'occasion, après le paratexte plus convenu, d'une véritable *ekphrasis*, description d'un tableau occupant la quasi intégralité du chapitre. Comme pour les vêtements et les parures somptueuses de la nymphe Syrinx, le palais de Jupiter est décrit comme celui d'un palais Renaissance évoquant la demeure princière de Ferdinand (« *a quello sarebbe solo degna di compararsi l'Augusta Reggia del SERENISSIMO FERDINANDO GONZAGA, glorioso DUCA dell'antica città di Manto*⁴⁸ »). Sur plus de trois pages, Pona troque la matière narrative ovidienne par un discours épideictique courtisan, évoquant d'autres demeures princières, comme la Favorite, fruit des plus ingénieux architectes du temps ; cependant, les ressorts et les procédés rhétoriques ne sont pas différents d'autres discours élaborés par les personnages (Apollon vis-à-vis de Daphné, Pan à l'égard de Syrinx) tout au long de l'ouvrage.

L'autre hommage apparaît au chapitre XXVII, le dernier relatant l'épisode d'Apollon et Daphné. Lorsque l'infortuné Dieu de lumière cueille les lauriers de la nymphe pour s'en faire une couronne, symbole de l'immortalité poétique, l'éloge de la plante éternellement verte fait basculer la glorification poétique (Apollon est prince des poètes) vers la glorification politique du souverain Gonzague. Ce dernier est décrit comme l'incarnation de l'âge d'or évoqué au début de l'ouvrage, ce qui, grâce à cet artifice rhétorique, permet une fois de plus de conférer au discours encomiastique la cohérence unitaire de la matière narrative. L'amplification du discours épideictique constitue ici un autre exemple de « morceau rhétorique » virtuose enchâssé dans le récit ovidien, dans lequel l'auteur dresse la liste exhaustive des qualités et des vertus du monarque qui en font l'incarnation du souverain éclairé « *ante litteram* »⁴⁹. Le discours

curassero con zoccolo smisurato alterar tutta la proportione della persona, col far parer la Natura avara nelle braccia, e prodiga nelle gambe, deformando l'architettura del corpo... », ibid.

46. L'Arioste, *Orlando furioso*, III, 17-62.

47. Giovanni Andrea Dell'Anguillara, *Le Metamorfosi*, op. cit., I, 2, XV, 228-233, XV, 234-235.

48. Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 66-67.

49. « *Egli viverà osservantissimo nella Religione, rettissimo, e inviolabile nella Giustizia ; amato, e adorato per la Clemenza ; temuto per la Potestà ; celebrato per Liberalità Regia ; per la Prudenza*

prend d'ailleurs des allures de micro-traité pédagogique, écho annonciateur des nombreux traités post-machiavéliens sur l'éducation du Prince⁵⁰ publiés pour la plupart à Venise dans les années 1620-1640. Il s'agit d'une généalogie explicitement évoquée par Pona, lorsque le souverain Gonzague « *il cui Serenissimo nome i secoli d'allora illustrando, potrà degnamente impiegare tutte le trombe della Fama, e dar ampia materia a' scrittori, di formare l'Idea del Prencipe, dalle sue attioni, proprie d'Eroe*⁵¹ ». Évidemment Pona songe principalement à lui-même lorsqu'il appelle de ses vœux l'union du prince et du poète en un même temple réunis, « *che così haverebbe in un medesimo punto i Prencipi il loro Poeta, e i Poeti il loro Prencipe*⁵² ».

Dans le même ordre d'idée, déjà largement théorisé au XVI^e siècle⁵³, l'amplification anachronique peut également s'appliquer aux artistes contemporains, catégorie particulière mais non moins efficace d'intrusion du réel dans la narration mythologique. Dans la longue section consacrée au récit de Pan et Syrinx, riche par ailleurs d'éléments métalinguistiques, Pona se met à rêver, au milieu du discours épideictique de Pan louant la beauté incomparable de la nymphe, de la manière dont les grands peintres et sculpteurs de la Renaissance auraient pu représenter les traits gracieux de sa bien-aimée, avec au passage une référence au peintre véronais, Alessandro Turchi :

*Oh quanto di gloria s'aggiugnerebbe a' dotti scalpelli del Buonarota, se al tempo di Lui, un solo de' marmi suoi potess' essere figurata da questa Idea ! Oh quanto aiuterebbero il gran Titiano, vivificator delle tele, i lineamenti soavi di questa Ninfa ! Quanto aggiungerebbe di forza, a' movimenti delle figure di Raffaello, e alla nobil maniera del Parmigiano, se o essi in questo secolo fossero, o fosse stata Siringa serbata al loro ? Quanto alle vive e maravigliose pitture di Paolino Veronese ? Quanto di maestà, allo stupendo disegno, e al bellissimo colorito de' tre Caracci, e del celeberrimo Guido Rheni ? Quanto (se può al sommo aggiungersi alcuna cosa) aggiungerebbe di Vita alle figure spiranti d'Alessandro Turchi, che sarà gloria dell'arte sua, ed ornamento di Verona sua patria, per la fama de' suoi colori*⁵⁴.

Mais c'est surtout dans l'objectif des préceptes édictés par Pona dans l'importante profession de foi de l'adresse au lecteur qu'il faut lire et interpréter ces digressions qui ont pour fonction de concurrencer le pouvoir de la poésie apte à conjuguer la valeur démonstrative (le « *prodesse* » ou « *docere* »), la valeur ornementale (le « *delectare* ») et la valeur émotive (le « *movere* »). Or ces trois facultés sont précisément celles de l'éloquence oratoire que Pona, médecin mais aussi juriste de formation, applique à la prose jusque là confinée au discours

conspicuo ; prontissimo nel Consiglio ; ponderato nell'Esecuzione ; moderato nella Pace ; e nella Guerra invincibile », ibid., p. 129.

50. Cf. par exemple Valeriano Castiglione, *Lo statista regnante* (1628) ; Tomaso Tomasi, *Il principe studioso* (1642), *L'idea della Monarchia* (1653).

51. Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 129-130.

52. *Ibid.*, p. 130.

53. En particulier par Bernardo Daniello, dans son traité *Della Poetica* (1536) et par Gian Giorgio Trissino dans les paratextes de son épopée *L'Italia liberata dai Goti* (1547) ; cf. Gabriele Bucchi, « *Meraviglioso diletto* », *op. cit.*, p. 135.

54. Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 216-217.

judiciaire. Dans sa *Trasformazione delle Metamorfosi*, Pona confère à la prose la même légitimité et la même qualité littéraires qu'à la poésie. Les notions de rythme, d'ornementation, d'harmonie ne sont pas l'apanage exclusif de la poésie, et singulièrement de la poésie épique. La dimension narrative n'est pas non plus le seul élément commun que la prose littéraire partage avec l'épopée. Ces remarques sont d'autant plus importantes que le genre romanesque n'est pas encore né, ni *a fortiori* les considérations théoriques célèbres d'un Giovanni Battista Manzini ou d'un Ferrante Pallavicino⁵⁵, que l'on trouvera dans l'adresse au lecteur de leurs romans respectifs. À travers une métaphore arboricole⁵⁶, par ailleurs largement exploitée chez les traducteurs du XVI^e siècle⁵⁷, Pona insiste tout d'abord sur la difficulté – et, on l'a dit, sur la nouveauté – de son entreprise. La *Trasformazione* se présente tout d'abord comme une double « transplantation », d'une terre latine vers une terre toscane, et d'une terre poétique vers une terre prosaïque. Pona combat l'idée fallacieuse d'une déperdition esthétique qui serait due à cette « transplantation contre-nature ». Filant la métaphore végétale d'une plante qui serait, par cette opération, « *riars[a] e sfrondat[a]* », il récuse l'idée qu'une transplantation de la matière fabuleuse – au sens étymologique de fiction narrative – soit par cela même cause d'un moindre attrait esthétique. La position de Pona est sans ambiguïté en la matière : pour l'écrivain véronais, il n'y a pas d'incompatibilité structurelle et thématique, car de même que les « *favole* », c'est-à-dire les « fictions », peuvent s'accommoder d'un traitement en prose, de même l'« Histoire » peut parfaitement être traitée *poétiquement* : « *non credo, che possano con ragione ripigliarmi, perch'io habbia mutato il seggio alle Favole, trasportandolo dal Verso alla Prosa, con dire, che leggiadria si scemi loro, o che meno grate riescano, poiché (per mio parere) così bene calzano la Prosa, le Favole, come il verso l'Historia*⁵⁸ ». La légitimation d'une écriture « éloquente » aboutit au fond à une solution de compromis, synthèse des deux formes d'écriture, une prose poétique d'une grande liberté formelle⁵⁹, revêtue des nombreuses figures rhétoriques (« *fregiato di figure* ») et remplie de « voix sonores » (« *ripieno di sonore voci* »), une exacte définition du discours analogique⁶⁰ (Hersant 16) qui allait définir la prose baroque de la première moitié du XVII^e siècle.

55. Respectivement dans *Il Cretideo* (1637) et dans *La rete di Vulcano* (1641).

56. « *trappiantare in cotal modo parafrasando, le piante del Latio, a' Giardini della Toscana, con fare innesti su l'altrui piante, e sparger fiori se ben posticci, non però disdicevoli a' rami di arbore straniero* », Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 16.

57. Chez Dolce, Speroni ou Malatesta, cf. Gabriele Bucchi, « *Meraviglioso diletto* », *op. cit.*, p. 35-36.

58. « Je ne crois pas qu'on puisse me reprocher d'avoir modifié la structure des fables, en transformant les vers en prose, en disant que leur charme a été amoindri ou qu'il soit moins agréable, car, de mon point de vue, la prose réussit tout aussi bien aux fables que la poésie à l'Histoire... », Francesco Pona, *La Trasformazione*, *op. cit.*, p. 17.

59. Très significativement, un autre écrivain *Incognito*, Luca Assarino dans son *Ercole novello*, (Venise, 1639), adoptera une position similaire en soulignant que l'écriture « ressemblera à une prose poétique ».

60. Sur les débats linguistiques au XVII^e siècle, et sur les rapports fructueux et souvent antinomiques entre la France et l'Italie, cf. Hersant 2001.

Or, Pona met en application ces préceptes poétiques – en se drapant sous l'autorité des grands auteurs du passé comme de la « raison », c'est-à-dire de l'argumentation logique – tout au long de sa libre traduction des *Métamorphoses*. Nous avons relevé l'usage significatif de l'hypotypose – souvent employée dans les scènes dramatiques des poèmes épiques –, plus généralement, l'écrivain adopte les fondamentaux du paradigme rhétorique pour fonder les bases d'une nouvelle poétique romanesque. Il est particulièrement significatif que les principaux protagonistes des *Métamorphoses* s'expriment, chez Pona, essentiellement à travers des discours rhétoriquement structurés et par là même nécessairement digressifs eu égard à l'hypotexte ovidien. L'usage déjà relevé de l'« *amplificatio* » illustre la pratique oratoire de la « *copia verborum* », d'un vocabulaire abondant au sein d'un style plus rythmé et plus construit et semble faire écho aux préceptes cicéroniens qui confèrent au discours sa plus grande vigueur : « Ample, abondant, gravé, orné, tout ce qui confère la plus grande force⁶¹ ». Un premier exemple est constitué par le discours de Minerve, au chapitre 14, lorsqu'elle tente de convaincre Jupiter de renoncer à détruire le genre humain. La structure du discours reprend tous les éléments constitutifs de la « *techné rhetoriké* », l'exorde (elle s'adresse à Jupiter : « *Gran Padre* »), la « *narratio* » (elle expose le sujet de sa requête : « *vi prego a sospendere l'ira vostra* »), la « *confirmatio* » (elle expose les arguments de sa thèse : « *e qual sarà, o Padre, e Signore, la bellezza del Mondo, se adoperi tu ch'egli resti disertò d'habitatori ?* »), la « *refutatio* » (elle se place du point de vue de Jupiter : « *onde havremo noi lo splendor delle faci, l'odor degli incensi, il sangue delle vittime, e l'armonie delle voci, nelle quali pure tal'hora risuonano i nostri memorandi trionfi ?* »), et enfin la « *peroratio* » (elle conclut en reprenant synthétiquement les arguments initiaux, en mesurant les dangers d'une telle décision sur le couple divin : « *Che se pure non cessi le tue ire havendo de' mortali misericordia, muovati almeno il pericolo, che a noi sovrasta, se la smisurata mole del mondo s'empie di fiamme*⁶² »). Le discours n'atteint pas l'objectif escompté, puisque Jupiter met sa menace à exécution, après avoir cependant rassuré Minerve qu'une nouvelle génération d'hommes naîtra de ces cendres.

D'autres exemples sont vérifiables tout au long du récit, notamment avec les discours épидictiques d'Apollon, d'Inachus, de Jupiter ou de Pan, qui se présentent comme de véritables prosopopées, « morceaux » de discours autonomes, cohérents et parfaitement structurés. Celui d'Apollon s'inscrit dans l'une des plus longues sections de l'ouvrage, s'étirant sur cinq chapitres et près de trente pages. Il mêle d'ailleurs les différents registres, passant du blâme (celui déjà relevé des tragédies amoureuses), à l'éloge de la beauté de Daphné. Dans ce dernier cas, la digression laudative permet à Pona d'accentuer une fois de plus la composante érotique du texte latin qui fut, on le sait, l'une des causes de l'exil du poète. Le Véronais semble avoir retenu la leçon de la poésie mariniste – autre exemple de contamination déjà vérifiée dans la version d'Anguillara –,

61. Cicéron, *Orator*, 97.

62. Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 78-79.

avec en particulier une répétition obsédante des lexèmes « *baci* » et « *labra* », symboles de la passion amoureuse (« *soavissime labra* », « *baci miei* », « *labra soave* ») au sein d'une écriture faisant la part belle à la métaphore (« *avorio spirante del caro petto* », « *latte della speranza* », la bouche désignée comme un ensemble de « *perle e rubini* », les cheveux comparés à des « *gentilissimi laberinti*⁶³ ») et à l'oxymore (« *amoroso mostro* »), tandis que cette dimension érotique est d'une certaine façon scellée par « *l'occhio lascivo*⁶⁴ » d'Apollon. La leçon mariniste se retrouve également dans les jeux phoniques, les phénomènes d'échos et de répétitions internes qui ponctuent le discours, même si ce procédé avait déjà été exploité par Anguillara : « *Qual sarà per l'avvenire la luce de' lumi miei, se tu sole del sole sei offuscato ? s'io risplendevo, erano tuoi que' splendori*⁶⁵ », avec au passage une exploitation intéressante des sifflantes. La plainte d'Inachus, marquée par le leitmotiv « *vieni, deh vieni* » qui ponctue son discours⁶⁶, développé sur six longues pages, est l'occasion pour Pona d'évoquer les nombreux exemples de rapt amoureux pour illustrer la crainte d'Inachus de voir perdue la chasteté de sa fille. Dans ce second exemple, la dimension érotique atteint un degré supplémentaire avec cette fois-ci la répétition obsédante du viol, la crainte s'exprimant à travers un climax dramatiquement efficace (« *Ma se ha per disavventura espugnato alcuno la tua honestà* », « *che mai ritorni, essendo stata preda una sol volta d'amante libidinoso* », « *che forse vagando tu incauta fra queste selve, sii capitata alle mani di qualche lascivo satiro, che t'havrà violata*⁶⁷ »). Dans celui de Jupiter poursuivant la nymphe Io, la crainte d'Inachus se réalise puisque le roi des dieux la viole littéralement ; là où Ovide signale un simple « la déshonora » (« *rapuitque pudorem* », Ovide 60), Pona décrit très précisément le « raptus » amoureux : « *rapiva i baci ingordamente dalla bocca di lei*⁶⁸ », tandis que le discours de Pan adressé à Syrinx, se teinte quant à lui de sado-masochisme : « *e pur ch'io sodisfaccia a te, Anima bella che mi tormenti, non curarò d'esser lacerato in questo mio corpo*⁶⁹ ».

Dans ce dernier discours, le plus long de tout l'ouvrage, malgré son intentionnalité comique (il s'agit d'endormir Argus par un long récit afin de le tuer), Pona insère en particulier plusieurs « *excursus* » d'ordre philosophique sur la thématique amoureuse, comme un écho aux nombreux discours académiques en la matière auxquels lui-même d'ailleurs prendra part⁷⁰. Ainsi, dans le

63. *Ibid.*, p. 112.

64. *Ibid.*, p. 111.

65. *Ibid.*, p. 123.

66. Tout comme Apollon avait ponctué le sien du leitmotiv « *Deh, fermati* », au moment où il poursuit la nymphe rebelle ; ces syntagmes répétitifs sont la marque emblématique de la plainte amoureuse, que l'on retrouvera exploités musicalement dans les premiers opéras florentins, romains et vénitiens surtout (cf. le « *Teseo, o Teseo, mio* » de l'*Arianna* de Rinuccini et Monteverdi).

67. *Ibid.*, p. 138-139.

68. Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 148.

69. *Ibid.*, p. 194.

70. Cf. en particulier le discours *Della contraria forza di due belli occhi. Discorso di Francesco Pona Academico Filarmonico. Al Molto Illustrate Signor Lorenzo Bonsignori*, s.n.t. [1627].

chapitre XL, Pan passe en revue les opinions des poètes et des philosophes sur la nature de l'amour ; ce « morceau » assez virtuose qui s'étire sur cinq pages est un nouvel exemple d'*ekphrasis* enchâssé à l'intérieur du récit. À travers un énième discours épideictique, Pan remet en cause la généalogie de Cupidon et s'acharne contre les fallacieux bienfaits du sentiment amoureux, en opposant la beauté de l'âme immarcescible à la beauté physique inéluctablement éphémère⁷¹. La dénonciation de ce sentiment, si elle peut sembler convenue chez un amant éconduit, prend ici une tout autre valeur quand on sait l'importance de cette thématique dans la future production académique⁷² des *Incogniti* après les années 1630. Pan élabore une théorie dans laquelle il cherche une conciliation entre deux entités physiques opposées, mais dont la bonté d'âme de l'un peut s'adapter à la beauté physique de l'autre. L'image baroque et fort suggestive du « caméléon amoureux » qui rougit et pâlit à la présence de sa bien-aimée⁷³, ne sert pas seulement à désigner une réalité tragique et un désespoir amoureux ; elle nous semble indiquer une métaphore de l'écriture, d'autant plus pertinente qu'elle s'appuie sur la thématique même de l'ouvrage, indiquant plus généralement la caractéristique essentielle de l'écriture baroque fondée sur une grande instabilité des formes génériques⁷⁴. L'ouvrage tout entier est d'ailleurs traversé de remarques métapoétiques : celui, déjà relevé, qui ouvre le chapitre XLIII, « *Ad arte inalzava Mercurio i concetti e lo stile* » qui semble faire écho aux recommandations de l'écrivain dans l'adresse au lecteur, lorsqu'il loue le « *stile poetico libero* », « *abondante di epiteti, e dipinto di qualunque più leggiadro color nascer possa dalla mescolanza delle retoriche vaghezze*⁷⁵ », car, écrit-il, « *la Veste poetica non disdice alle serie cose, & altissime ; sì come ne anche alle favole lo stile oratorio, o la Prosa non disconviene*⁷⁶ ». On ne peut dire plus clairement l'éloge d'une forme romanesque encore en devenir que symbolise

71. Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 188.

72. Cf. notamment les discours de Pietro Michiele (« *I biasmi d'amore* ») ou d'Antonio Rocco (« *Amore è un puro interesse* »), tous deux publiés en 1635 dans le recueil collectif des *Discorsi academici dei Signori Incogniti*, Venezia Sarzina, p. 50-56, 164-177). Cf. à présent l'édition française bilingue : Antonio Rocco, *Amour est un pur intérêt* suivi de *De la laideur*, éd. de Jean-Pierre Cavaillé, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2012.

73. « *Che se forse a bastanza non ti fidi dell'Amor mio, e ne ricerchi più aperti segni, qual dimostrazione maggiore puoi tu vederne, che il frequente mio arrossare, e impallidire alla tua presenza ? già non convengono questi effetti per lo più, che al fervido innamorato ; onde non per altra cagione l'ali d'Amore si dimingono di mille colori, se non per dar ad intendere, che in quella guisa che la Nube formando l'arco celeste incontro al Sole intinge variamente i vapori, così l'amante, quasi Nube alla vista del proprio Sole, impiuma in presenza dell'Amata, l'Anima di colori diversi, che distribuendosi per la massa del sangue contaminato, vanno successivamente ad esser portati allo appassionato volto, formandolo un Camaleonte amoroso* », Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 188-189. On sent, dans ce passage, l'influence de la médecine exercée par l'écrivain.

74. Cf. Simona Morando (sous la dir. de), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007 ; Gabriella Alfieri, « 'Il prosare in romanzi' : generi intercorrenti e interscoursi di stile nell'architettura testuale della narrativa barocca », *Studi secenteschi*, Firenze, Olschki, n° 49, 2008, p. 43-64.

75. Francesco Pona, *La Trasformazione*, op. cit., p. 19.

76. *Ibid.*, p. 20.

également ce « *misto novello* », autre expression métapoétique, employée dans le chapitre XXI à propos des hommes nés des pierres jetées par Deucalion et Pyrrha dans l'eau fangeuse qui recouvrit la terre après le déluge. Peu de temps après, dans les *Discorsi sopra la Poetica di Aristotele*⁷⁷, publiés en 1636 mais prononcés dans les années 1621-1622, Pona reviendra, mais plus implicitement que dans sa *Trasformazione* d'Ovide, sur cette défense et illustration d'un genre ayant enfin acquis un « *decorum* » littéraire aussi prestigieux que l'épopée, au point qu'il finira, grâce à l'abondante production romanesque des académiciens *Incogniti*, par lui ravir la palme.

ANNEXE

Tableau comparatif

	Pona (chapitres)	Ovide (vers)	Anguillara (octaves)
Prologue	1	1-4	1-2
Chaos	2	5-20	3-5
Création du monde	3-7	21-77	6-17
Création de l'homme	8	78-88	18-19
Les quatre âges du monde	9-13	89-162	19-60
Lycaon	14	163-252	61-68
Déluge	15-16	253-312	69-87
Deucalion et Pyrrha	17-20	313-415	88-116
Python	21-22	415-451	116-120
Apollon et Daphné	23-27	452-566	121-154
Jupiter et Io (I)	28-35	567-687	155-184
Mercure : Pan et Syrinx	36-47	688-723	185-196
Jupiter et Io (II)	48-49	724-745	197-206
Phaéton	50	746-778	207-219

77. Francesco Pona, *Discorsi sopra la Poetica d'Aristotele*, Bologna, N. Tebaldini, 1636. Sur ces importants discours, cf. Lucinda Spera, « Su alcuni "Discorsi sopra la Poetica d'Aristotele" di Francesco Pona », *Studi secenteschi*, n° 43, 2002, p. 217-223, (à présent in *Id., Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Roma, Carocci, 2008, p. 54-78.

Bibliographie

- Alfieri Gabriella, « 'Il prosare in romanzi' : generi intercorrenti e intercorsi di stile nell'architettura testuale della narrativa barocca », *Studi secenteschi*, Firenze, Olschki, n° 49, 2008, p. 43-64.
- Berman Antoine, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, 278 p.
- Borsetto Luciana, *Riscrivere gli antichi, riscrivere i moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattrocento e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, 417 p.
- Bucchi Gabriele, « *Meraviglioso diletto* ». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, « Quaderni » 2, 2011, 397 p.
- Buccini Stefania, « Francesco Pona : due inediti », *Studi secenteschi*, n° 44, 2003, p. 265-280.
- « *L'ozio lecito della scrittura* ». *Francesco Pona (1595-1655)*, Firenze, Olschki, 2012, 225 p.
- Cornaro Luigi, *Trattato della vita sobria*, presentazione di M. Rigoni Stern, Milano, Il Polifilo, 2004, XII, + 35 p.
- Dell'Anguillara Giovanni Andrea, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, In Vinegia, per Gio. Griffio, 1561, 248 p.
- Dolce Ludovico, *Il primo libro delle Trasformazioni d'Ovidio da m. Ludovico Dolce in volgare tradotto*, Venezia, Bindone e Pasini, 1539, 36 p.
- *Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553, 309 p.
- Hersant Yves, *La métaphore baroque*, Paris, Seuil, 2001, 206 p.
- Marretti Fabio, *Le Metamorfosi d'Ovidio nuovamente tradotte in ottava rima da m. Fabio Marretti gentilhuomo senese, senza punto allontanarsi dal sopradetto poeta*, Firenze, figli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari compagno, 1568, 69 p.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Actes Sud, « Thesaurus », Traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, 2001, 729 p.
- Pona Francesco, *Rime di F. Pona all'Illustrissimo Sig. conte Giordano Serego*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1617, 120 p.
- *Il primo libro delle Trasformazioni di Ovidio*, Verona, Merlo, 1618, 260 p.
- *Sonetti berneschi al Molto Rever. Padre Francesco Maria Campana, predicatore senza pari, co' l'commento d'Incerto*, (s.d.s.l.), [Verona, 1627], 32 p.
- *Della contraria forza di due belli occhi. Discorso di Francesco Pona Academico Filarmonico. Al Molto Illustre Signor Lorenzo Bonsignori*, s.n.t. [1627], 12 p.
- *L'Argenide di Giovanni Barclaiò...*, In Venetia, per G. Salis, ad istanza di P. Frambotti, 1629, 749 p.
- *La remora overo de' mezi naturali, per curare, e fermare la pestilenza*, Verona, Merlo, 1630 ; *Del modo di preservarsi dalle malattie pestilenti*, Verona, Tamo, 1630, 23 p.

- *Il gran contagio di Verona nel Milleseicento e trenta descritto da Francesco Pona*, Verona, Merlo, 1631 (cf. éd. Gian Paolo Marchi, Verona, Centro per la formazione professionale grafica, 1972, 140 p.).
- *Discorsi sopra la Poetica d'Aristotele*, Bologna, N. Tebaldini, 1636, 40 p.
- *Trattato dei veleni e lor cura*, Verona, Merlo, 1643, 96 p.
- Rocco Antonio, *Amour est un pur intérêt* suivi de *De la laideur*, éd. de Jean-Pierre Cavaillé, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2012, 144 p.
- Rossi Pietro, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, Verona, G. Franchini, 1897, 170 p.
- Spagnol Christian, « Il veronese Francesco Pona e le accademie letterarie del '600 », *Archivio Veneto*, 5, n° 169, 2007, p. 135-150.
- Spera Lucinda, « Su alcuni "Discorsi sopra la Poetica d'Aristotele" di Francesco Pona », *Studi secenteschi*, n° 43, 2002, p. 217-223, (à présent in *Id.*, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Roma, Carocci, 2008, p. 54-78).
- Viallon Marie (dir.), *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2001, 297 p.
- Zuber Roger, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968 (rééd. Albin Michel, 1995), 521 p.

