Bulletin hispanique

Université Michel de Montaigne Bordeaux

117-2 | 2015

Métamorphose(s) : représentations et réécritures

Épilogue

Cécile Iglesias

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4145>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4145

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2015

Pagination : 569-574

ISBN : 979-10-300-0041-2

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Cécile Iglesias, « Épilogue », *Bulletin hispanique* [En ligne], 117-2 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4145> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.4145

Tous droits réservés

Épilogue

AU TERME DE CE PARCOURS à travers quelques-unes des manifestations littéraires, artistiques et dogmatiques de l'Espagne du Siècle d'Or où la présence du corps métamorphosé est particulièrement significative, quelques lignes de force apparaissent qu'il convient de souligner. L'état des lieux initial dressé par Philippe Rabaté a permis de replacer la première partie du présent ouvrage dans le contexte des études et travaux qui ont abordé sur le motif de la métamorphose à la Renaissance, tant il est prégnant dans la représentation du monde que forgent des humanistes tels Montaigne (et sa « branloire pérenne du monde ») et même des penseurs conceptistes comme Gracián au XVII^e siècle. La fable mythologique ovidienne qui la raconte se lit chez bon nombre d'auteurs du Siècle d'Or comme une parabole livrant une interprétation du monde en constant renouvellement et même de l'homme, ce microcosme qui n'accède à son être véritable que par une succession de métamorphoses. Mettant l'accent sur la logique vitale et chronologique de l'écriture de la métamorphose, l'examen de plusieurs descriptions de transmutations corporelles représentatives du traitement de ce motif dans la lyrique amoureuse (Garcilaso de la Vega), le discours mystique de l'union de l'âme et de Dieu (Saint Jean de la Croix), la fable allégorico-morale (Gracián) et la fiction picaresque (Alemán), montre combien la métamorphose corporelle traverse l'ensemble de la production littéraire du Siècle d'Or et à quel point les interprétations morales qui sont données à ces états métamorphiques sont variées : depuis la représentation du statut dégradé de la condition humaine jusqu'à la possible réformation du corps (chez Loyola), la pluralité de la symbolique de la métamorphose apparaît dès lors comme une clé de lecture pour approcher les écritures du Siècle d'Or et notamment la prolifération formelle, ou écriture en constante recherche de changement, qui caractérise l'ère baroque.

Ce panorama initial amène la réflexion collective de cette partie de l'ouvrage à observer successivement trois champs de représentations esthétiques. Le premier volet, « Métamorphoses poétiques et visuelles », est le lieu d'une analyse consacrée aux réécritures picturales, par le biais du langage ou de la peinture, de quelques-uns des épisodes les plus suggestifs des *Métamorphoses* ovidiennes. Nombre de poètes de la Renaissance tentent d'évoquer l'élan vital, la course du temps et les transformations perpétuelles qu'elle engendre dans le carcan

immuable d'une forme fixe (le sonnet notamment), dans une démarche qui présente quelque analogie avec le geste de l'artiste maniériste cherchant à figer la fugacité du mouvement ou l'instant de la transmutation sur la toile ou dans le marbre.

L'étude de Juan Diego Vila, consacrée aux corps dérégles comme motif récurrent de la poésie de Garcilaso de la Vega met au jour cette fascination, présentée comme une « angoisse lyrique » obsédante. S'emparant des mythes anciens comme d'autant de discours symboliques hérités, aptes à révéler la vérité du réel sur un mode autre que la raison raisonnante, Garcilaso revisite les *Métamorphoses* d'Ovide pour donner une matière concrète à sa poétique du changement. L'évocation des métamorphoses de certaines figures mythiques les présente comme de véritables scandales lyriques, sous la forme de miniatures dramatiques détachant avec intensité un seul fragment de la fable. L'examen des sonnets XI (métamorphose en larmes du *je* lyrique interpellant les nymphes), XIII (métamorphose de Daphné poursuivie par Apollon) et XXIX (agonie de Léandre, brûlant d'amour, et submergé par les flots) fait apparaître trois façons d'écrire le drame de la liberté humaine et l'impuissance à résister à la marche irréversible du monde. La mutation végétale ou aquatique (fusion entre homme et eau) dans ces trois cas souligne la prévalence de la voix poétique (*je* lyrique ou voix du personnage), comme si seule l'expression lyrique, une fois figée par l'écriture, pouvait survivre, immuable, à la loi implacable de la métamorphose universelle.

C'est une autre série de sonnets qu'examine Sandra Contamina dans le chapitre consacré aux réécritures lyriques des métamorphoses des Héliades, de Garcilaso à Góngora. L'analyse souligne combien l'intégration d'éléments métamorphiques dans les limites formelles du sonnet contraint les poètes à une concision peu propice, *a priori*, à dire le passage d'un corps en un autre corps, qui suppose une temporalité, un déploiement narratif pour décrire le processus dans son déroulement même. Or, pour dire cet événement progressif, cette expansion formelle, les sonnettistes se contraignent délibérément à la sélection, à l'allusion, à l'éliision. L'examen de sonnets de Hernando de Acuña, Francisco Aldana, Juan de Tassis, comte de Villamediana, Soto de Rojas montre une tendance à la fusion entre les figures de Phaéton et Icare, comme figures allégoriques de l'*hybris*, et un traitement de l'ambition et de l'audace de la pensée humaine, dans une perspective philosophique qui s'écarte de celle de Garcilaso. Les deux sonnets de Góngora évoquant les larmes des sœurs de Phaéton « l'intrépide » confortent cette évolution de l'usage symbolique du mythe, mais la réécriture gongorine réitérée du même sujet donne lieu à une variation du motif végétal lui-même. La confrontation entre resserrement de l'expression et temporalité contrainte aboutit à une « volatilisation narrative » de la métamorphose, selon l'expression d'Hélène Vial, et une sublimation esthétique de la souffrance des corps en mutation.

L'approche plastique proposée par Elena Cano Turrión offre une relecture d'une série de représentations du mythe d'Arachné. Après avoir rappelé comment ce mythe ovidien passe des auteurs italiens (Dante, Conti, Boccace)

au domaine espagnol (Cristina de Pisán, Covarrubias), l'étude atteste de l'influence de certaines représentations iconographiques (gravures, fresques et tableaux) dans la diffusion de cette figure, tantôt associée dans les textes du Siècle d'Or à l'invention de l'art du tissage (ou à l'excellence dans sa pratique), tantôt mentionnée comme exemple d'orgueil. L'analyse porte ensuite sur une sélection d'œuvres picturales des XVI^e et XVII^e siècles figurant la compétition opposant Arachné et Pallas ou la métamorphose en araignée pour châtier l'impudence de la jeune femme (Zuccari, Cambiaso, le Tintoret, Rubens ou Giordano, jusqu'au célèbre tableau de Vélasquez, *La légende d'Arachné*, ou *Les Fileuses*). La démonstration établit que si cette fable ovidienne est un motif auquel ont recours poètes et peintres du Siècle d'Or, son traitement s'avère plus stéréotypé dans les écrits que dans les représentations picturales. Le passage que lui consacre Lope de Vega dans *La Arcadia*, au détour d'une savante *ekphrasis* mise dans la bouche d'un personnage, constitue le seul cas de réécriture poétique de ce mythe dans les lettres espagnoles de l'époque. Ce caractère unique contraste avec l'abondance de représentations picturales au Siècle d'Or et la prégnance du motif d'Arachné, en raison de sa portée symbolique métapoétique (tissage / écriture d'un texte), chez les auteurs et créateurs hispaniques contemporains.

Le deuxième chapitre de cette première partie de l'ouvrage circonscrit quelques cas emblématiques de l'usage de la métamorphose corporelle au théâtre au Siècle d'Or (« Métamorphoses et écriture dramatique »). Art du spectacle total, de l'illusion par excellence, le théâtre du Siècle d'Or semble se prêter d'emblée au traitement de ce motif ; or il est apparu que la métamorphose du corps y est exploitée davantage comme figure de discours que comme prétexte à des effets spectaculaires. La contribution d'Yves Germain, consacrée aux *autos sacramentales* de Calderón de la Barca, a fait apparaître que ce genre théâtral, voué à l'exaltation de l'Eucharistie, ne se prête pas autant qu'on pourrait le supposer à la représentation de la métamorphose. Car si le corps dans sa fragilité fondamentale, sa faiblesse face à la tentation démoniaque, est une thématique récurrente des *autos* caldéroniens, la liberté des audaces scéniques ne va pas jusqu'à autoriser la représentation de la métamorphose corporelle. Le motif presque obsessionnel de la stupeur qui suspend l'usage des sens peut s'apparenter à une métamorphose minérale, une pétrification figeant l'homme en statue, mais il s'agit plutôt d'une figure de discours qui ne donne lieu qu'exceptionnellement à une représentation scénique de métamorphose du corps humain. L'examen attentif du jeu des métamorphoses animales dans une allégorie des cinq sens, objet de deux *autos* transposant les enchantements de la magicienne Circé (*Los encantos de la culpa* et *El jardín de Falerina*) peut certes apporter une composante spectaculaire au propos du dramaturge. Mais l'analyse révèle que ces manifestations métamorphiques sont en réalité extraordinairement contenues, comme si la célébration du corps du Christ, la visée eucharistique de la dramaturgie de tout *auto sacramental* interdisait, ou du moins, limitait, le recours aux figurations païennes de la

métamorphose corporelle, toujours associée, pour les théologiens, à l'œuvre du démon, fût-ce par le biais de l'allégorie.

De façon complémentaire, Didier Souiller propose quant à lui une analyse du théâtre de ce même Calderón destinée à cerner la métamorphose du vivant en cadavre comme clé de lecture de plusieurs de ses œuvres majeures (outre une série d'*autos*, l'étude porte notamment sur *El Mágico prodigioso*, *La Cisma de Inglaterra*, *El alcalde de Zalamea* ou *La vida es sueño*). Cette transformation spectaculaire y prend place dans une démonstration centrale à finalité religieuse et didactique qui recourt à la transposition scénique du motif pictural de la vanité en contrepoint d'une exaltation préalable de la gloire du monde. Si la métamorphose que suppose le passage du corps vivant à la dépouille mortelle est d'abord un procédé de mise en scène suggestif, elle nourrit également la rhétorique caldéronienne destinée à provoquer une prise de conscience brutale de la réalité de la mort, comme force anéantissant tout autant que la chair corporelle, les espérances et les ambitions humaines. La mort est ainsi représentée comme une métamorphose menaçant perpétuellement le vivant à travers un faisceau d'images et de figures de style (oxymore du « *vivo cadáver* » ou du « *esqueleto vivo* » en particulier) qui font coexister les contraires en une sorte de constante métamorphose (« *mueres vivo y vives muerto* »). L'exploitation caldéronienne du paradoxe spectaculaire de la métamorphose du vivant en cadavre invite à considérer l'acte d'écrire lui-même comme proclamation ultime de la révolte vitale qui caractérise ses héros les plus emblématiques.

La dernier chapitre de cette première partie de l'ouvrage, « Métamorphoses : du récit en prose au traité doctrinal », présente plusieurs lectures d'œuvres en prose où la métamorphose occupe une place privilégiée. L'étude de Cécile Bertin-Élisabeth aborde un genre fictionnel, le roman picaresque, pour proposer une lecture sociale et philosophique des motifs de métamorphoses ichtyologiques et asines. Elle invite à y voir une échappatoire utopique à la mort sociale, en s'appuyant en particulier sur les transformations des protagonistes des secondes parties du *Lazarillo*. Soulignant la fonction des scènes sous-marines où Lazare (nom du ressuscité dans l'Évangile) apparaît métamorphosé en thon, la démonstration dépasse les interprétations controversées de ces passages. L'usage symbolique du poisson, métaphore christique des premiers chrétiens, autorise la lecture de ces métamorphoses ichtyologiques picaresques comme autant de signes de résurrection cryptés. De même, le recours à la métamorphose asine peut se lire en référence à la présence biblique de la figure de l'âne, protecteur du Christ. Là encore, l'association mythique entre l'âne, l'eau et l'immortalité, permet de lire l'assimilation du picaro à un âne (par sa fonction ultime de porteur d'eau notamment) comme symbolique d'une renaissance – d'ordre social. *Estebanillo González* offre divers éléments à cette démonstration : s'auto-représentant comme un monstrueux équidé (« *centauro a lo pícaro, medio hombre y medio rocín* »), le protagoniste en vient à revêtir une dépouille de rosse en décomposition semblant préfigurer sa mort physique, et donc ouvrir la voie à une possible résurrection. Le motif de la métamorphose physique dans les récits picaresques étudiés apparaît dès lors comme le signe

d'une possible transformation (élévation) et renaissance dans le corps social sur le mode utopique.

Cette première partie de l'ouvrage se clôt avec une étude portant sur la prose doctrinale du Siècle d'Or : Christine Orobitz y livre ses observations sur des formes de discours où affleure l'inquiétude suscitée par les récits de métamorphoses surnaturelles telles que les transformations en loups-garous. Le fantasme de la métamorphose en loup-garou, déjà présent sous la forme de *versipelles* dans la culture païenne antique, apparaît de façon récurrente dans des fictions et des descriptions topographiques médiévales. Si ces récits de transformation surnaturelle sont condamnés par le dogme chrétien (en tant que superstitions païennes contredisant le pouvoir créateur réservé à Dieu) et dénoncées comme illusions démoniaques, l'homme-loup n'en demeure pas moins un motif narratif fréquent aux XVI^e-XVII^e siècles, en particulier dans les contes et légendes folkloriques (galiciens et léonais notamment). Mais le discours scientifique des traités de médecine et de physiognomonie, aux antipodes des mythes véhiculés par la tradition orale, présente lui aussi un nombre significatif de références à l'homme-loup (descriptions de créatures hybrides ou des symptômes de la maladie mentale appelée *lycanthropia* ou *mania lupina*). De même, les récits de cannibalisme dans des recueils de *mirabilia*, les évocations de peuplades de loups-garous dans des descriptions de contrées lointaines nordiques réinvestissent ce mythe de la tradition populaire et savante occidentale. Quant aux textes démonologiques, ils accordent une place aux récits de loups-garous, même s'ils affirment que cette métamorphose n'est qu'illusion d'optique trompeuse. Or, incorporée au discours théorique chrétien, la métamorphose accède ainsi à une forme d'existence, de reconnaissance, dans un système de représentation fasciné par le pouvoir de l'imagination. L'ensemble de ces témoignages sur la lycanthropie révèle l'importance et la persistance d'héritages variés et contradictoires (héritage païen *vs* héritage chrétien ; tradition orale folklorique *vs* héritage littéraire savant). Le loup-garou intrigue toujours au Siècle d'Or car il incarne le fantasme d'interdits absolus (tels le cannibalisme) ; en cela les récits de loups-garous attestent de l'importance, y compris dans le registre doctrinal et dogmatique, de la fascination pour le phénomène de la métamorphose comme transgression de l'ordre du monde établi par le Créateur.

La métamorphose des corps, telle qu'elle est figurée dans quantité de représentations littéraires, artistiques et doctrinales de l'Espagne classique, constitue donc un motif polysémique éminemment fécond. Que les mythes ovidiens figurent la loi universelle de la mouvance qui régit l'univers ou qu'ils figurent au contraire la résistance à l'inéluctable transformation temporelle du réel ou de l'humain, les poètes lyriques les revisitent en tirant abondamment parti de la dimension visuelle et suggestive potentielle des récits de transformation. Malgré la tradition théologique qui associe la métamorphose à l'illusion démoniaque et qui partant incite à nier ou à se détourner de ces récits de transformation, l'abondance de références confirme cette fascination pour un motif en consonance avec les infinies variations de l'écriture baroque. Le

bilan de cette étude collective nous amène donc à poursuivre la réflexion sur la métamorphose dans la deuxième partie du présent volume.

Nous laisserons pour l'heure le mot de la fin à un poète, en écho aux transpositions métamorphiques de Garcilaso de la Vega qui ont inauguré cette étude. Lope de Vega renouvelle dans le sonnet ci-dessous le *topos* du *carpe diem* et rappelle le perpétuel changement qu'impose l'inscription de l'homme dans la temporalité. L'évocation poétique convoque les figures de diverses victimes de métamorphoses mythiques, imaginées en proie à des remords tardifs pour avoir refusé l'amour et son invitation à participer au mouvement naturel de renouvellement perpétuel du monde :

*Vierte racimos la gloriosa palma
y sin amor se pone estéril luto;
Dafne se queja en su laurel sin fruto,
Narciso en blancas hojas se desalma.*

*Está la tierra sin lluvia en calma,
viles hierbas produce el campo enjuto;
porque nunca pagó al amor tributo,
gime en su piedra de Anaxarte el alma.*

*Oro engendra el amor de agua y de arenas;
porque las conchas aman el rocío,
quedan de perlas orientales llenas.*

*No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,
que al trasponer del sol, las azucenas
pierden el lustre y nuestra edad el brío¹.*

Cécile IGLESIAS
Université de Bourgogne

1. Lope de Vega Carpio, *Obras poéticas*. I, éd. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 30. Voir l'analyse des procédés pétrarquistes de cette composition recourant au mythe comme *exemplum* exposée au cours de l'étude de David A. Gómez, « (Auto)parodia y renovación en *Las rimas humanas y divinas de Tomás de Burguillos* », *Thesaurus*, LI, 1, 1996, p. 44-67, qui se trouve aux p. 45-48.