

Magdalena Koźluk
Université de Łódź
magdakozluk@yahoo.fr

L'HYPOTYPOSE DANS LES *MÉTAMORPHOSES* D'OVIDE

“Hypotyposis in Ovid’s *Metamorphoses*”

SUMMARY – Ovid’s *Metamorphoses* are an excellent text for the study of figures of speech, and in particular over *hypotyposis* (*euidentia*). Often *hypotyposis*, occurring in the company of other figures (*enumeratio*, *accumulare res*, *comparatio*, *gradatio*), plays a unique role in ovidian narrative form, especially at the key time of change – *metamorphosis*, which is the passage of one being to another. This article has traced mainly fragments that accurately (*perspicuitas*) and convincingly (*persuasio*) show the change of the human body, from the point of view of physiognomy and anatomy. Stories of Daphne, Myrrha, Ocyrhoé, Aglaulus or Niobe, are just some examples that were used for analysis to investigate what is the essence of *hypotyposis* at the time of change. The main aim of this article was to show the way, which was used by Ovid, the Latin poet, to stir in the reader the strongest of feelings (*mouere*).

KEYWORDS – transformation, human body, anatomy, hypotyposis, blood, rhetoric, Ovid

„Hypotypoza w *Metamorfozach* Owidiusza”

STRESZCZENIE – *Metamorfozy* Owidiusza stanowią doskonały materiał do badań nad figurami retorycznymi, a w szczególności nad hipotypozą (*euidentia*). Występująca bowiem często w towarzystwie innych figur (*enumeratio*, *accumulare res*, *comparatio*, *gradatio*) hipotypoza, odgrywa wyjątkową rolę w owidiańskiej narracji, a zwłaszcza w momencie kluczowym dla każdej przemiany, jakim jest płynne przejście jednego bytu w drugi. W niniejszej pracy zostały prześledzone głównie fragmenty, które zarówno w sposób dokładny (*perspicuitas*), jak i przekonujący (*persuasio*) ukazują zmieniające się ludzkie ciało z punktu widzenia fizjonomii i anatomii. Historie Dafne, Myrry, Ocyrhoé, Aglauros czy Niobe, to tylko niektóre przykłady, które posłużyły do analiz w celu zbadania, na czym polegała istota hipotykozy w momencie przemiany. Celem artykułu było również ukazanie, w jaki sposób łaciński poeta korzystał z tej silnej pod względem natury figury retorycznej (*figura ad delectandum*), aby wzbudzić u czytelnika jak najgłębsze przeżycia (*mouere*).

SŁOWA KLUCZOWE – przemiana, ludzkie ciało, anatomia, hypotypoza, krew, retoryka, Owidiusz

Le texte d’Ovide, plein d’images saisissantes de métamorphoses d’hommes en animaux ou en végétaux¹, se prête comme nul autre aux analyses détaillées qui portent sur les procédés stylistiques ou rhétoriques, tels que la comparaison ou la métaphore². Cependant la figure de l’hypotypose n’a pas jusqu’à présent attiré

¹ Notons que la question du caractère extrêmement visuel de l’écriture ovidienne dans les *Métamorphoses* a déjà été abordée par les critiques, voir d’H. Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d’Ovide. Étude sur l’art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 481-491 ; A. Feldherr, “Metamorphosis in the *Metamorphoses*”, in : *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. P. Hardie, Cambridge University Press, 2002, p. 163-178.

² H. Vial, *op. cit.*, p. 371-376 et 406-409.

l'attention des chercheurs et reste encore un angle d'approche original du texte ovidien. Louée par Quintilien grâce à son pouvoir « de présenter les choses avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux » (Quint. VIII, 3.62)³, l'hypotypose paraît se situer parmi les procédés favoris de l'auteur des *Métamorphoses*. Dans notre travail, nous essaierons de répondre à la question de savoir comment l'hypotypose devient une figure particulièrement présente et porteuse de sens dans ce texte latin. Nous tenterons ainsi d'examiner la manière dont Ovide structure son récit pour introduire l'hypotypose, et les moyens qu'il utilise pour assigner à cette figure la fonction émotive.

1. Structurer le récit

Beaucoup d'encre a coulé sur le sujet de l'hypotypose. Bien que plusieurs chercheurs aient tenté d'en établir une définition formelle et d'en esquisser l'évolution, cette figure pose toujours quelques questions théoriques qui restent à résoudre⁴. Pour simplifier les choses, nous préciserons que l'hypotypose déterminée par les anciens rhéteurs correspondrait aujourd'hui à la description expressive qui cependant devrait être dynamique. En effet, les anciens penseurs (Aristote, Hermogène, Quintilien, Cicéron) exigeaient tous que l'hypotypose fût un vrai tableau vivant, « comme un spectacle qui laisse la place à l'objet du regard 'pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes' de sorte 'que l'on croit plutôt voir qu'entendre' »⁵. Chez Ovide, cette figure suppose un ensemble de procédés narratifs que nous allons aborder maintenant.

1.1. Neutraliser le sujet

En lisant le texte, nous remarquons que chaque épisode finit par une métamorphose qui affecte le corps humain. C'est à ce moment du récit qu'Ovide peint les changements que subit le protagoniste. Le premier procédé utilisé par le poète consiste à effacer de l'espace de la communication la présence du narrateur. Car, pour créer une hypotypose, il importe « de supprimer du discours toute apparence de médiation du locuteur entre l'objet de la description et l'allocuteur : s'abolira donc tout point de vue issu d'une instance organisatrice »⁶. L'histoire d'Ocyrhoé, fille du centaure Chiron nous servira d'exemple. Rappelons juste que, dotée de

³ Quintilien, *Institution oratoire*, t. V (liv. VIII-IX), texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 77.

⁴ Nous renvoyons à l'article d'Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*

don de prophétie dès sa naissance, Ocyrhoé prenait trop de plaisir à révéler aux mortels les secrets divins. Les dieux la punissent par une mutation à la fois symbolique et efficace en lui ôtant d'abord la parole, en la transformant en jument ensuite. Comme l'observe Hélène Vial, cette métamorphose « constitue, à bien des titres, un objet narratif et poétique absolument unique [...] un personnage parlant de sa propre transformation au moment précis où elle se produit, puis réduit au silence elle-même »⁷ :

[...] [Ocyrhoe] Suspirat ab imis
 Pectoribus lacrimaeque genis labuntur obortae;
 Atque ita: 'Praeuertunt' inquit 'me fata uetorque
 Plura loqui uocisque meae praecluditur usus.
 Non fuerant artes tanti, quae niminis iram
 Contraxere mihi; mallet nescisse futura.
 Iam mihi subduci facies humana uidetur,
 Iam cibus herba placet, iam latis currere campis
 Impetus est; in equam cognataque corpora uertor.
 Tota tamen quare? Pater est mihi nempe biformis' [...]⁸.

Sur le plan narratif, l'épisode est divisé en deux parties : la première, qui embrasse le monologue tragique que nous venons de citer, expliquant les nuances de la transformation qui s'opère à l'intérieur de l'héroïne et révélant la simultanéité de la parole et de la mutation (trois *iam* expressifs) ; et la seconde, qui contient l'image de la métamorphose de la fille, vue de l'extérieur. Quand la voix d'Ocyrhoé s'éteint, on observe une rupture dans le récit, et désormais la scène est présentée par un narrateur externe décrivant de façon neutre les faits successifs qu'il relève :

[...] Talia dicenti pars est extrema querellae
 Intellecta parum confusaque uerba fuerunt;
 Mox nec uerba quidem nec equae sonus ille uidetur,
 Sed simulantis equam; paruoque in tempore certos
 Edidit hinnitus et bracchia mouit in herbas.
 Tum digiti coeunt et quinos alligat ungues
 Perpetuo cornu leuis crescit et oris
 Et colli spatium; linguae pars maxima pallae
 Cauda fit, utque uagi crines per colla iacebant,

⁷ H. Vial, *op. cit.*, p. 243.

⁸ « [...] Elle [Ocyrhoé] pousse un soupir du fond de son cœur et des larmes arrosent ses joues : 'Les destins, dit-elle, m'arrêtent ; ils m'interdisent de parler davantage et me retirent l'usage de la voix. Je n'attachais pas tant de prix à ma science, qui a attiré sur moi la colère divine ; j'aimerais bien mieux avoir ignoré l'avenir. Déjà la figure humaine semble m'être ravie ; déjà je me plais à faire de l'herbe ma pâture, déjà un instinct fougueux m'emporte à travers les vastes plaines ; mon corps prend la forme d'une cavale, effet de la parenté ; mais pourquoi tout entier ? mon père a bien deux formes' [...] », Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1961, t. I, (I-V), II, 665-675, p. 59. Pour l'analyse détaillée voir H. Vial, *op. cit.*, p. 244-247.

In dextris abiere iubas; pariterque nouata est
 Et uox et facies; nomen quoque monstra dedere [...] ⁹.

C'est là que l'hypotypose commence à prendre son élan. Comme l'a bien remarqué Yves Le Bozec, « conformément à l'étymologie de l'expression (*sub oculos subiectio*), il y a neutralisation du sujet parlant au profit de l'objet qui devient alors le seul sujet actif et entraîne conséquemment une passivation du sujet regardant ; 'dérobée au monde, l'évidence sensible est transférée à la présence réelle »¹⁰. La neutralisation du sujet s'accompagne, chez Ovide, d'une accumulation de verbes à la troisième personne du singulier ou du pluriel (*fuerunt, uidentur, eddit, mouit, coeunt, alligat, etc.*) qui place le lecteur en face du spectacle de la métamorphose d'Ocyrhoé. L'absence de connecteurs, logiques ou temporels, entre ces verbes renforce le sentiment de l'absence du narrateur.

1.2. Faire durer le récit

Or, l'élimination du sujet parlant exclut, selon les théoriciens, « tous les marqueurs de subjectivité », les « termes modalisateurs » ou les « distributeurs spatio-temporels »¹¹. C'est ainsi que « la disparition du point de vue laisse un vide »¹². Nous ajouterions que, dans certains épisodes, la présence de « ce vide » s'accompagne d'une impression particulière qu'Ovide a réussi à créer, celle du temps prolongé du récit.

1.2.1. L'*enargeia*

Grâce au procédé que les anciens appelaient l'*enargeia* (illustration ou évidence¹³), le poète, pour paraphraser Quintilien, ne semblait pas tant raconter que

⁹ « [...] Son discours s'acheva par des plaintes peu intelligibles et des paroles confuses ; bientôt ce ne sont plus des paroles, ce n'est pas davantage le cri d'une cavale, mais celui d'une voix qui l'imiterait ; quelques instants plus tard, elle poussait des hennissements et agitait ses bras vers les herbes. Puis ses doigts se rapprochent, un sabot léger relie ses cinq ongles en une seule surface de corne ; les proportions de son visage et de son corps augmentent, la plus grande partie de sa longue robe devient une queue ; ses cheveux, alors épars, se changent en une crinière qui flotte à droite sur son cou ; sa voix et sa figure se renouvellent en même temps [...] », Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), II, 665-675, p. 59-60.

¹⁰ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 5.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

¹² *Ibid.*

¹³ Sur la notion d'évidence dans l'Antiquité voir H. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation or Literary Study*. Foreword by G.A. Kennedy. Trans. M.T. Bliss, A. Jansen, D.E. Orton, ed. D.E. Orton, R.D. Anderson, Leiden, E.J. Brill, 1998, §1133 d ; L. Calboli-Montefusco, « Ἐνάργεια et ἐπέργεια : l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4, 68) », in : M. Armisen-Marchetti (éd.), *Demonstrare. Voir et faire voir : forme de la démonstration à*

montrer en sorte que « les émotions des spectateurs ne suivaient pas moins que s'ils assistaient aux événements eux-mêmes »¹⁴. Dans le discours, l'évidence permettait à l'auteur, comme le note A. Zangara, de s'effacer « pour 'laisser les faits parler d'eux-mêmes', pour les laisser parler leur propre langage muet, le langage puissant de l'évidence »¹⁵. Dans ce contexte, évoquons l'exemple d'Aglauros :

[...] at illi,
Surgere conanti partes, quascum sedendo
Flectitur, ignaua nequeunt grauitate moueri.
Illa quidem pugnat recto se atollere trunco,
Sed genuum iunctura riget frigusque per ungues
Labitur et pallent amisso sanguine uenae [...]¹⁶.

Dans cette scène, l'arrêt de la circulation du sang est mis en parallèle avec le corps qui devient petit à petit lourd (*ignaua nequeunt grauitate moueri*), rigide (*pugnat se atollere trunco*) et avec l'hypothermie (*genuum iunctura riget frigusque per ungues*) qui, elle aussi, s'étend graduellement au point d'arrêter les fonctions vitales des organes (*labitur et pallent amisson sanguine uenae*). Cette métamorphose en pierre qu'Aglauros vient de subir pourrait être comparée à une action au ralenti par laquelle Ovide évoque l'immobilisation progressive de l'héroïne, s'effectuant de l'extérieur vers l'intérieur, embrassant le corps, la voix pour en arriver aux veines. Grâce à ce procédé, le lecteur peut prendre librement le temps nécessaire pour contempler la scène. C'est ainsi que « l'évidence s'affirme progressivement : l'apparence initiale glissant vers le présent, se fait réalité »¹⁷.

Rome, *Pallas*, 69, Toulouse, 2005, p. 43-58 ; H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Brill, 2012 ; J. Dross, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas*, n° 93, 2013, p. 269-279 ; URL : <http://pallas.revues.org/1513> ; consulté le 16 mars 2016.

¹⁴ Quintilien, *op. cit.*, t. IV (liv. VI-VII), texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 32.

¹⁵ A. Zangara, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique, I^{er} siècle avant J.-C. – I^{er} après J.-C.*, Paris, Vrin, 2007, p. 56.

¹⁶ « [...] Elle [Aglauros] s'efforce de se lever ; mais toutes les parties du corps qu'on fléchit en s'asseyant sont immobilisées chez elle par une pesanteur qui les paralyse. Elle lutte pour redresser sa taille et se mettre debout ; mais les jointures de ses genoux se raidissent, le froid se glisse jusqu'au bout de ses ongles et ses veines, où le sang n'arrive plus, se décolorent [...] », Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), II, 819-824, p. 65.

¹⁷ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 6.

1.2.2. Figures rhétoriques

Pour faire durer la scène, Ovide utilise aussi des procédés de ralentissement propres à suspendre la narration de la métamorphose. Parfois, il choisit une comparaison (*ut [...] sic*)¹⁸ de nature médicale, comme nous le montre le cas de la transformation d'Aglauros, citée déjà en haut :

[...] Vt malum late solet inmedicabile cancer
 Serpere et inlaesas uitiatias addere partes,
 Sic letalis hiems paulatim in pectora uenit
 Vitalesque uias et respiramina clusit;
 Nec conata loqui est nec, si conata fuisset,
 Vocis habebat iter; saxum iam colla tenebat
 Oraque duruerant signumque exsangue sedebat;
 Nec lapis albus erat; sua mens infecerat illam [...].¹⁹

En évoquant ainsi l'idée d'un mal irrémédiable (*inmedicabile cancer*) et les ravages que la généralisation de cette maladie peut produire dans le corps humain (*late solet serpere et inlaesas uitiatias addere partes*), Ovide fait comprendre à ses lecteurs que tout comme l'homme atteint d'une maladie ne peut échapper à son destin, de même Aglauros finira par devenir une pierre²⁰. Et en même temps il repousse, dans l'espace de la narration, le spectacle de la métamorphose.

Ailleurs, pour ralentir le récit, Ovide choisit l'énumération²¹. L'exemple de Myrrha, transformée en arbre, témoigne de cet usage fréquent. Ici, la métamor-

¹⁸ H. Lausberg, *op. cit.*, § 259.

¹⁹ « [...] comme un cancer irrémédiable étend en tous sens ses ravages et, après les parties infectées, gagne les parties saines, ainsi les glaces de la mort, pénétrant peu à peu dans sa poitrine, y barrent les canaux de la vie et la respiration. Elle n'essaya point de parler ; l'eût-elle essayé, sa voix n'aurait plus trouvé d'issue ; déjà la pierre occupait la place de son cou, son visage s'était durci ; toujours assise, elle n'était plus qu'une statue exsangue ; la pierre même n'était plus blanche ; son âme l'avait noircie [...] », Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), II, 825-832, p. 65.

²⁰ Voir H. Vial, *op. cit.*, 172-175. Cf. l'hypotypose qui décrit les étapes de la pétrification d'Anaxarète. Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1930, t. III (XI-XV), XIV, 747-760, p. 65 : « La maison de l'insensible Anaxarète se trouvait par hasard sur la voie de la pompe funèbre. Le bruit du deuil et des sanglots parvient à ses oreilles. Mais déjà un dieu vengeur l'agite, elle se trouble : 'Voyons, dit-elle, cet appareil lugubre'. Elle monte au lieu le plus élevé de son palais, et se place à une fenêtre ouverte. Mais à peine elle a vu le malheureux Iphis sur sa couche funèbre, ses yeux se durcissent, le sang de ses veines a disparu, la pâleur la couvre ; elle s'efforce de porter ses pieds en arrière, et reste immobile ; elle veut détourner la tête, et ne peut la mouvoir ; la dureté du marbre, qui fut dans son cœur, envahit, par degrés, tout son corps ».

²¹ H. Lausberg, *op. cit.*, § 669-674. Voir l'exemple *a contrario* qui décrit la transformation d'Io en femme. Cette hypotypose s'accompagne aussi de l'énumération des parties du corps qui reprennent leur première forme : « La déesse apaisée, Io reprend aussitôt sa première forme ; elle redevient ce qu'elle était auparavant ; ses poils tombent de son corps, ses cornes décroissent, l'orbite de ses yeux se rétrécit, sa bouche se resserre, ses épaules et ses mains reparaissent et chacun de ses sabots s'évanouissant est remplacé par cinq ongles ; de la génisse il ne lui reste que son éclatante blancheur ; les

phose de l'héroïne se déploie très doucement, parce que le poète attire notre regard sur les nombreuses parties du corps de la femme qui subissent un changement (pieds, ongles, os, sang, bras, doigts, peau, cou) :

[...] nam crura loquentis
 Terra superuenit ruptosque obliqua per unges
 Porrigitur radix, longui firmamina trunci;
 Ossaque robur agunt mediaque manente mendulla
 Sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
 In paruos digiti, duratur cortice pellis.
 Iamque grauem crescens uterum pertinxerat arbor
 Pectora obruerat collumque operire parabat;
 Non tulit illa moram uenientique obuia ligno
 Subsedit mersitque suos in cortice uultus.
 Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,
 Flet tamen et tepidae manant ex arbore guttae [...]²².

Étendue sur quatorze vers, cette description fait lentement découvrir au lecteur la mutation de Myrrha. L'énumération s'y distingue d'abord par la présence fort marquée de la « fonction focalisante »²³, susceptible de manifester une métamorphose qui « va simultanément de bas en haut et de l'intérieur vers l'extérieur »²⁴. De plus, procédé que nous avons déjà aperçu, la scène gagne en puissance grâce à l'emploi des verbes au présent (*loquentis*, *superuenit*, *agunt*, *duratur*, *etc.*) qui rapprochent au lecteur les actions successives.

En lisant un autre épisode, celui de Daphné, nous remarquons qu'Ovide pratique le principe de la *uarietas* et, afin d'étendre le temps de son discours, il nous propose une autre figure, non moins intéressante, à savoir l'antithèse. Cette figure consiste à placer l'un à côté de l'autre deux fragments opposés en créant un choc de deux images antonymes. Sur le plan narratif, l'histoire de Daphné est divisée en deux parties. Elle commence par la poursuite amoureuse d'Apollon²⁵. Le dieu

services de deux pieds suffisent à la nymphe ; elle se redresse, mais elle évite de parler, dans la crainte de mugir comme une génisse ; elle essaie timidement de retrouver le langage qui lui a été longtemps interdit » (Ovide, *op. cit.*, t. I, [I-V], I, 400-415, p. 33).

²² « [...] Tandis qu'elle [Myrrha] parle encore, la terre recouvre ses pieds ; leurs ongles se fondent et il en sort, s'allongeant obliquement, des racines qui servent de base à un tronc élancé ; ses os se changent en un bois solide, où subsiste, au milieu, la moëlle ; son sang devient de la sève ; ses bras forment de grosses branches ; ses doigts, de petites ; une dure écorce remplace sa peau. Déjà l'arbre, en croissant, avait pressé son sein et son lourd fardeau ; après avoir écrasé sa poitrine, il se préparait à recouvrir son cou, elle ne voulut pas attendre davantage, allant au devant du bois qui montait, elle s'affaissa sur elle-même et plongea son visage dans l'écorce. Quoiqu'elle ait perdu avec son corps tout le sentiment, elle continue à pleurer et des gouttes tièdes s'échappent de l'arbre [...] », Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1965, t. II (VI-X), X, 488-500, p. 138. Pour l'analyse détaillée de cette transformation, voir H. Vial, *op. cit.*, p. 201-205.

²³ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 6.

²⁴ H. Vial, *op. cit.*, p. 204.

²⁵ Sur les subtilités qu'offre aussi l'analyse de la langue latine dans cet épisode, *ibid.*, p. 193-196.

désire attraper la jeune nymphe qui, à son tour, ne pense qu'à protéger sa virginité. Fuyant le séducteur concupiscent, elle demande à son père, le dieu-fleuve Pénée, de la sauver à tout prix des mains du dieu qui se laisse de plus en plus emporter par l'ardeur amoureuse. La description de la course de Daphné décèle, chez le poète, le souci d'exprimer la vélocité de la fuite et la grâce d'un beau corps féminin en mouvement. Dans ce fragment, « la simultanéité picturale sera suggérée par une accélération du rythme qui n'autorisera pas le spectateur à s'arrêter »²⁶. Certes, pour renforcer cet effet, Ovide insère à un moment du récit une comparaison (*ut... sic*) qui, là, souligne davantage l'action impétueuse de cette fuite désespérée :

[...] Vt canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo
Vidit et hic praedam edibus petit, ille salutem;
Alter inhaesuro similis iam iamque tenere
Sperat et extento stringit uestigia rosro;
Alter in ambiguo est an sit comprehensus et ipsis
Morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit;
Sic deus et uirgo est, hic spe celer, illa timore [...] ²⁷.

Après la dynamisation de cette scène (*iam iamque tenere, hic spe celer, illa [celer] timore*), élaborée tout comme si « l'hypotypose se devait d'emporter le spectateur dans un tourbillon irrésistible »²⁸, la seconde partie de l'histoire décrit la soudaine immobilisation de la nymphe fugitive :

[...] Vix prece finita, torpor grauis occupat artus,
Mollia cinguntur tenui praecordia libro,
In frondem crines, in ramos brachia crescut;
Pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,
Ora cacumen habent; remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
Sensit adhuc trepidare nuouo sub cortice pactus [...] ²⁹.

²⁶ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 6.

²⁷ « [...] Quand un chien des Gaules a aperçu un lièvre dans une plaine découverte, ils s'élancent, l'un pour saisir sa proie, l'autre pour sauver sa vie ; l'un semble sur le point de happer le fuyard, il espère le tenir à l'instant et, le museau tendu, serre de près ses traces ; l'autre, incertain s'il est pris, se dérobe aux morsures et esquive la gueule qui le touchait ; ainsi le dieu et la vierge sont emportés l'un par l'espoir, l'autre par la crainte [...] », Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), I, 533-539, p. 26.

²⁸ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 6.

²⁹ « [...] À peine a-t-elle [Daphné] achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres ; une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux ; ses pieds, tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des racines incapables de se mouvoir ; la cime d'un arbre couronne sa tête ; de ses charmes il ne reste plus que l'éclat. Phébus cependant l'aime toujours, sa main posée sur le tronc, il sent encore le cœur palpiter sous l'écorce nouvelle [...] », Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), I, 548-555, p. 26.

Bref, deux images, Daphné en fuite vs Daphné figée, s'opposent l'une à l'autre en produisant chez le spectateur ce qu'on pourrait appeler une antithèse « visuelle » qui saisit plus encore par sa force persuasive. Instantanément, le rythme narratif ralentit pour donner au lecteur la possibilité de contempler le corps inanimé qui vient de s'éteindre. Et, bien que le processus de l'engourdissement de Daphné n'occupe que sept vers dans le texte latin, c'est décidément l'usage conscient par le poète de l'antithèse entre le corps en mouvement et le corps en repos, qui en vient à terrifier le lecteur par son caractère tragique.

1.3. Décrire le mouvement

Les *Métamorphoses* d'Ovide ont été qualifiées de « tableaux en mouvement immortalisés par l'écriture »³⁰. Or, comment expliquer cette apparente contradiction entre le tableau qui par définition se veut statique et la scène qui semble s'animer sous les yeux du lecteur ? Afin de tenter de répondre à cette question, prenons le dernier exemple qui est celui de Niobé et de sa pétrification. Nous l'avons gardé pour la fin, car la façon dont le poète peint cette image peut faire naître différentes interprétations sur le plan rhétorique. Le passage suivant montre, à notre avis, une nuance entre le mobile et l'immobile, l'animé et l'inanimé :

[...] Orba resedit
 Exanimis inter natos natasque uirumque
 Deriguitque malis; nullos mouet aura capillos,
 In uultu color est sine sanguine, lumina maestis
 Stant inmota genis, nihil est in imagine uiuum.
 Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
 Congelat et uenae desistunt posse moueri;
 Nec flecti cervix nec brachia reddere motus
 Nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est [...]»³¹.

À la première lecture, dans ce tableau rien ne bouge. On a l'impression que la nature même participe au malheur de Niobé, le vent n'osant plus toucher ses cheveux. Hélène Vial considère ce passage comme « presque totalement descrip-

³⁰ I. Jouteur, « L'image mobile de la métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide, ou la merveilleuse *ekphrasis* du *monstrum* (à propos de Cadmus, IV, 571-591) », *Revue La Licorne*, n° 101, 2013 ; URL : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document5384.php> ; consulté le 28 juin 2016.

³¹ « [...] Ayant perdu toute sa famille, ses fils, ses filles et son époux, elle [Niobé] tombe assise entre leurs corps inanimés, figée par la souffrance ; le vent n'agite plus ses cheveux, le sang ne colore plus son visage ; ses yeux s'immobilisent au milieu de la face désolée ; il n'y a plus rien de vivant dans ses traits. Sa langue même se glace à l'intérieur de son palais durci et tout mouvement s'arrête dans ses veines ; son cou ne peut plus fléchir, ses bras ne peuvent faire un geste, ni ses pieds avancer ; jusque dans ses entrailles elle n'est plus que pierre [...] », Ovide, *op. cit.*, t. II (VI-X), VI, 302-309, p. 12. Voir H. Vial, *op. cit.*, p. 183-186.

tif, construit comme l'*ekphrasis* d'un portrait mortuaire »³². Il est vrai que le mouvement suggéré par le poète ne paraît pas spectaculaire comme celui de la fuite de Daphné, au point même de pouvoir éveiller chez le lecteur le sentiment qu'il se trouve en face d'une peinture statique. Mais, à examiner les formules négatives employées dans le texte, nous apercevons qu'Ovide met ici en œuvre un procédé spécial qui saisit le mouvement inscrit dans un laps de temps extrêmement bref. Cette dynamique particulière s'exprime tantôt par la forme négative des verbes au présent : le vent n'agite plus ses cheveux (*nullos mouet aura capillos*), son cou ne peut plus fléchir (*nec flecti cervix [...] reddere motus*), ses bras ne peuvent faire un geste, ni ses pieds avancer (*nec brachia reddere motus, / nec pes ire potest*), qui donne à imaginer que toutes les parties du corps de l'héroïne étaient encore en mouvement dans l'instant immédiatement précédent ; tantôt par un terme qui traduit la négation : le sang ne colore plus son visage (*in uultu color est sine sanguine*). Parfois aussi Ovide dépeint le mouvement achevé au moyen des verbes qui désignent des actions en train de se terminer : ses yeux s'immobilisent (*stant inmota genis*), alors qu'un moment plus tôt ils étaient encore pleins de vie ; il n'y a plus rien de vivant dans ses traits (*nihil est in imagine uiuum*), alors que tout à l'heure le visage de Niobé traduisait différentes émotions, etc.

Cette scène ne paraît donc statique qu'à la première approche et le manque de mouvement n'est ici qu'apparent. Les formules négatives et les termes supposant la perte de certains caractères font appel à l'imagination des lecteurs qui devraient être capables de se figurer l'héroïne encore vivante quelques moments plus tôt. Tout compte fait, la métamorphose de Niobé possède une telle *enargeia*, une telle « valeur de persuasion »³³ narrative et une telle objectivité que le destinataire, « véritable spectateur pétrifié »³⁴ par la lecture, se laisse transporter par cette hypotypose.

2. Faire naître l'émotion

Selon Yves le Bozec, l'hypotypose est « un procédé d'imitation qui vise à précipiter l'émotion de l'allocuteur, d'induire en lui un effet de sidération, qui le met comme bouche bée, devant une représentation si forte qu'elle s'impose à lui comme la seule réalité, une réalité à laquelle il assiste passivement en spectateur impuissant mais fasciné »³⁵. Il n'est donc pas étonnant qu'Ovide recourt à cette figure chaque fois qu'il entend susciter au lecteur une immense émotion. Dans ce contexte, il est intéressant d'observer que, pour réussir à faire naître

³² *Ibid.*, p. 184.

³³ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 5.

³⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁵ *Ibid.*, p. 5.

cette émotion, Ovide privilégie la perception oculaire et « sa fonction stimulante pour l'esprit du lecteur »³⁶. C'est aussi non sans cause, croyons-nous, que le poète latin choisit le sang comme le protagoniste des métamorphoses les plus spectaculaires.

2.1. *Ante oculos ponere*

L'image du sang (*sanguis*, *cruor*) que les veines décomposées font couler frappe sans doute à cause de sa théâtralité. Dans le récit ovidien, le moment où ce liquide apparaît annonce une évidence : la vie d'un personnage approche de sa fin et c'est la présence du sang qui signifie la proximité de la mort. Dans l'histoire de la nymphe Cyané, l'image du sang converti en eau constitue le point culminant de la métamorphose de l'héroïne :

[...] At Cyane, raptam deam contemptaque fontis
 Iura sui maerens, inconsolabile uulnus
 Mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis
 Et quarum fuerat magnum modo numen, in illas
 Extenuatur aquas. Molliri membra uideres,
 Ossa pati flexus, unguis posuisse rigorem;
 Primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,
 Caerulei crines digitique et crura pedesque;
 Nam breuis in gelidas membris exilibus undas
 Transitus est; post haec umeri tergusque latusque
 Pectoraque in tenues abeunt euanida riuos;
 Denique pro uiuo uitatas sanguine uenas
 Lympha subit restatque nihil quod prendere possis [...]³⁷.

Bien que la fluidification de Cyané soit présentée comme une « évolution qui conduit la nymphe désespérée à se confondre peu à peu avec ses larmes »³⁸, c'est toutefois la disparition du sang (symbole de la vie) cédant la place à l'eau qui représente au lecteur le malheur final de la nymphe. Afin d'augmenter la

³⁶ H. Casanova-Robin, « Figures hybrides dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'exemple des dendrophories et leur réception chez un poète latin de la Renaissance », *Aisthe*, n° 4, 2009, p. 18. Cf. J.-P. Néraudau, *Ovide ou les dissidences du poète*, Paris, Hystrix, 1989, p. 166.

³⁷ « [...] Cyané, pleurant la déesse enlevée [Proserpine] et les droits de sa source outragés, n'élève plus la voix, mais elle garde en son âme une blessure inguérissable ; elle se fond toute en larmes ; elle se résout dans les eaux dont elle avait été naguère la grande divinité. On pouvait voir ses membres s'amollir, ses os devenir flexibles, ses ongles perdre leur dureté ; les parties de son corps qui les premières se transforment en liquide, ce sont les plus minces : ses cheveux d'azur, ses doigts, ses jambes et ses pieds ; car ces membres déliés ont bientôt fait de passer à l'état d'ondes glacées ; ensuite ses épaules, son dos, ses flancs et sa poitrine s'évanouissent en ruisseaux limpides, enfin, au lieu d'un sang vivant, il coule de l'eau dans ses veines décomposées et il ne reste plus rien d'elle que la main puisse saisir [...] », Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), V, 425-440, p. 139. Voir H. Vial, *op. cit.*, p. 136-140.

³⁸ H. Vial, *op. cit.*, p. 137.

compassion, Ovide s'adresse à lui en employant la deuxième personne du singulier (*uideres, possis*), tout comme s'il voulait s'assurer que le « tu » assiste réellement à cette scène d'horreur (la traduction française citée en note contourne l'emploi de ces formes verbales). L'acmé du récit constitue, bien sûr, l'image des veines mortes qui, au lieu de contenir un liquide vivifiant (*uiuo sanguine*), ne sont remplies que d'eau (*lympa subit*).

2.2. Vraisemblance de la douleur

Certes, le sang est une fluide visible qui, dans le récit traitant du corps, devient aussi un moyen économique et vraisemblable de montrer la souffrance du protagoniste. Il devient ainsi, dans le récit ovidien, un critère de la vérité particulier qui permet au lecteur de juger l'intensité de la douleur des personnages représentés sur la scène. Voici les Héliades et leur transformation en arbre :

[...] E quis Phaetusa, sororum
 Maxima, cum uellet terra procumbere, questa est
 Deriguisse pedes; ad quam conata uenire
 Candida Lampetie subita radice retenta est;
 Tertia, cum crinem manibus laniare pararet,
 Auellit frondes; haec stipite crura teneri,
 Illa dolet fieri longos sua bracchia ramos.
 Dum ea mirantur, complectitur inguina cortex
 Perque gradus uterum pectusque umerosque manusque
 Ambit et extabant tantum ora uocantia matrem [...] ³⁹.

L'enracinement des filles se déroule selon un schéma que le lecteur connaît bien déjà. L'immobilisation est d'abord peinte progressivement en commençant par la sœur la plus âgée (*Phaetusa questa est deriguisse pedes*) pour en finir par la cadette, Lampétie (*subita radice retenta est*). De plus, l'« emprisonnement progressif du corps »⁴⁰ qui conduit à l'altération du corps mourant de la sœur la plus jeune (*tertia, cum crinem manibus laniare pararet, auellit frondes, complectitur inguina cortex*) est intensifié par la réaction inattendue de la mère qui fait des gestes spontanés pour venir au secours de ses enfants. Pourtant, ces gestes les font souffrir :

³⁹ « [...] L'une des sœurs, Phaéthuse, la plus âgée, qui voulait se prosterner sur la terre, se plaint que ses pieds étaient devenus rigides ; en s'efforçant d'aller jusqu'à elle, la blanche Lampétie se sentit tout à coup retenue par une racine ; la troisième voulait s'arracher les cheveux et ses mains détachent des feuilles de sa tête ; l'une gémit de voir ses jambes immobilisées sous la forme d'un tronc, l'autre de voir ses bras changés en longs rameaux. Tandis qu'elles s'étonnent, l'écorce enveloppe leurs aînes ; par degrés elle emprisonne leur ventre, leur poitrine, leur épaules et leurs mains ; seule restait encore libre leur bouche, appelant leur mère [...], Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), II, 340-355, p. 48-49.

⁴⁰ H. Vial, *op. cit.*, p. 199.

[...] Quod faciat mater, nisi, quo trahit impetus illam,
 Huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?
 Non satis est; truncis auellare corpora temptat
 Et teneros manibus ramos abrumpit; at inde
 Sanguineae manant, tamquam de uulnere, guttae [...]⁴¹

Affolée par la perte fatale de ses enfants, la mère tente de sauver les corps malheureux et de les arracher du sol (*truncis auellare corpora temptat*). De plus, elle casse avec ses mains les rameaux récemment formés (*teneros manibus ramos abrumpit*) qui font couler encore le sang humain. En dernière instance, « ce geste de tendresse »⁴² conduit « au déploiement de deux *adynata* particulièrement bouleversants, l'image oxymorique des arbres qui saignent, puis celle des mêmes arbres prenant la parole pour dire leur souffrance »⁴³.

2.3. Cruauté de la scène

Enfin, l'image du sang frappe non seulement à cause de sa théâtralité, mais aussi à cause de sa cruauté. Les scènes du spectacle sanglant dégagent une grande force visuelle et la présence du sang leur assure à la fois expressivité et clarté (*perspicuitas*)⁴⁴. C'est sur ces représentations de l'horreur que nous voudrions nous attarder à la fin de nos réflexions. Nos exemples concernent des meurtres cruels commis par des humains où l'hypotypose du sang génère une « stupeur brute »⁴⁵. Le premier cas est celui de Marsyas, satyre de Phrygie, qui a mieux joué de la flûte qu'Apollon. Ce dernier, furieux, décide d'arracher brutalement la peau au pauvre satyre :

[...] Clamanti cutis est summos direpta per artus
 Nec quicquam nisi uultus erat; cruor undique manat
 Detectique patent nerui trepidaeque sine ulla
 Pelle miscant uenae; salientia uiscera possis
 Et perlucentes numerare in pectos fibras [...]⁴⁶

⁴¹ « [...] Et que pourrait faire leur mère, sinon courir çà et là, où la mène l'emportement de sa douleur, et, pendant qu'il en est temps, unir ses baisers à ceux de ses filles ? C'est trop peu encore : elle essaie d'arracher leurs corps aux troncs qui les enferment et elle brise avec ses mains les rameaux tendres ; mais il en sort, comme d'une plaie, des gouttes de sang [...] », Ovide, *op. cit.*, t. I, (I-V), II, 356-360, p. 48-49. Voir H. Vial, *op. cit.*, p. 197-201.

⁴² H. Vial, *op. cit.*, p. 199.

⁴³ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁴ H. Lausberg, *op. cit.*, § 529.

⁴⁵ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ « [...] en dépit de ses cris, la peau lui est arrachée sur toute la surface de son corps ; il n'est plus qu'une plaie ; son sang coule de toutes parts ; ses muscles, mis à nu, apparaissent au jour ; un mouvement convulsif fait tressaillir ses veines, dépouillées de la peau ; on pourrait compter ses viscères palpitants et les fibres que la lumière vient éclairer dans sa poitrine [...] », Ovide, *op. cit.*, t. II (VI-X), VI, 387-391, p. 15.

D'un côté, nous sommes ici en face d'une vraie tragédie de vengeance dont la description est marquée par un rythme croissant de la douleur : peau arrachée (*cutis est summos direpta artus*), sang qui coule de toutes parts (*cruor undique manat*), muscles sans peau (*nerui sine ulla pelle*), viscères palpitants (*salientia uiscera*) et veines nues (*perlucentes fibras*). De l'autre côté, l'image de la mort de Marsyas, « premier écorché dans l'histoire de la littérature »⁴⁷, et surtout « la visibilité du corps agonisant par la représentation de son ouverture »⁴⁸ (effusion de sang, mouvement convulsif du corps, veines qui tressaillent, viscères qui palpitent), évoque presque l'image de la dissection humaine en public où, soulignons-le, le regard omniprésent triomphait.

Le deuxième exemple, celui du rajeunissement de Pélias, pourrait par contre illustrer la première tentative de transfusion sanguine. Le passage ci-dessous décrit le moment où Médée adresse la parole aux filles de Pélias et les encourage à priver leur père de son sang de vieillard en vue de sa rapide reviviscence :

[...] “Quid nunc dubitatis inertes?
Stringite” ait “gladios ueterumque haurite cruorem,
Vt repleam uacuas iuuenali sanguine uenas;
In manibus uestris uita est aetasque parentis.
Si pietas ulla est nec spes agitatis inanis,
Officium praestete patri telisque senectam
Exigite et saniem coniecto emittite ferro”.
His, ut quaeque pia est, horatibus impia prima est
Et, ne sit scelerata, facit scelus; haud tamen ictus
Vllasuos spectare potest oculosque reflectunt
Caesaque dant saeuis auersae uulnera dextris.
Ille, cruore fluens, cubito tamen alleuat artus
Semilacerque toro temptat consurgere et inter
Tot medius gladios pallentia bracchia tendens:
“Quid facitis, gnatae? Quis uos in fata parentis
Armat?” ait. Cecidere illis animique manusque;
Plura locuturo cum uerbis guttura Colchis
Abstulit et calidis laniatum mersit in undis [...]⁴⁹

⁴⁷ N. Rivère de Carles, « Sous la lame, point d'essence ? L'excoriation dans le théâtre de la Renaissance », *Revue Épistémocritique, Littérature et Savoirs*, 2012, n.p. ; URL : www.epistemocritique.org/spip.php?article285&lang=fr ; consulté le 27 juin 2016.

⁴⁸ A. Gimaret, « Représenter le corps anatomisé aux XVI^e et XVII^e siècles : entre curiosité et vanité », *Études Épistémè*, n° 27, 2015 ; URL : <http://episteme.revues.org/501> ; consulté le 26 juin 2016.

⁴⁹ « [...] ‘Maintenant, leur dit-elle [Médée], pourquoi hésitez-vous, pourquoi restez-vous immobiles ? Tirez vos épées et faites couler son sang vieilli, pour que je puisse introduire un sang jeune dans les veines vidés ; vous tenez entre vos mains la vie et l'âge de votre père. Si vous avez au cœur quelque piété filiale, si vous ne vous contentez pas d'agiter en vous-mêmes de vains espoirs, prêtez secours à votre père ; chassez sa vieillesse par la force des armes ; plongez le fer dans son sein, pour en faire sortir son sang corrompu'. Entraînée par ces exhortations, la plus pieuse devient impie la première, et, pour ne pas être criminelle, commet un crime ; pourtant aucune ne peut supporter la vue des coups qu'elle donne ; elles dirigent leurs regards d'un autre côté et, détournant la tête, elles

Là, encore, afin de terrifier le lecteur, la scène baigne dans le sang : sang vieilli (*ueter cruor*), sang jeune (*iuuenali sanguine*), ruisselant de sang (*cruore fluens*), et vise à susciter la pitié. De plus, cette pitié est encore augmentée par la détermination des filles – les voilà en train de tuer leur père de bonne foi. Après avoir vu comment Médée avait rajeuni le bélier le plus âgé qui, grâce au philtre magique, est vite redevenu un agneau, elles décident de pointer les armes contre leur père. Leur souffrance reste donc d'autant plus terrible que, tout en prenant conscience de leur crime, elles finissent par entendre les mots tranchants du père, incapable de comprendre les circonstances dans lesquelles il s'est trouvé ainsi anéanti.

*

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, le lecteur découvre de nombreuses histoires, pourtant c'est leur fin qui captive particulièrement son regard. À n'en pas douter, c'est l'hypotypose qui en est responsable. D'abord c'est une figure qui met en évidence le fragment que l'auteur désire accentuer de façon singulière. Ensuite, grâce à son objectivité, elle fait du lecteur un témoin tacite de la scène. C'est l'hypotypose aussi qui le surprend et crée chez lui un moment de forte émotion qu'il peut vivre en solitude. Efficace à persuader et à sidérer, cherchant le *mouere*, l'hypotypose trouve sa juste place dans la narration partout là où il convient d'exposer spécialement le caractère théâtral d'un épisode ou d'exprimer une grande souffrance d'un protagoniste. Pour composer une hypotypose, Ovide sait profiter de toutes les richesses de la rhétorique classique : il neutralise le sujet parlant, ralentit le rythme de la narration, utilise d'autres figures qui la renforcent et, surtout, il stimule l'imagination du lecteur, désormais susceptible de distinguer l'animé de l'inanimé, le mouvement de l'immobilité.

Spectacle vivant, peinture parlante, « capable de rendre présentes les choses absentes »⁵⁰, l'hypotypose envoûte le lecteur et le fait subtilement balancer entre la fiction et l'imagination ; bref, c'est grâce à elle qu'il a l'impression d'être témoin de la métamorphose de la parole en image persuasive.

multiplient aveuglément les blessures sous leurs mains cruelles. Le vieillard, ruisselant de sang, se redresse sur son coude ; à demi mutilé, il essaie de se lever de sa couche et, tendant au milieu de tant de glaives ses bras décolorés : 'Que faites-vous, mes filles ? dit-il. Quelle cause vous arme contre la vie de votre père ?' Leurs cœurs et leurs mains défont à la fois ; il allait en dire davantage, lorsque la Colchidienne arrête ses paroles et lui coupant la gorge et jette ses membres déchirés dans l'onde qui bouillonne [...] », Ovide, *op. cit.*, t. II (VI-X), VII, 330-350, p. 40.

⁵⁰ Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 7.

Bibliographie

- Casanova-Robin, Héléne, « Figures hybrides dans les Métamorphoses d'Ovide, l'exemple des dendrophories et leur réception chez un poète latin de la Renaissance », *Aisthe*, n° 4, 2009, p. 18-37
- Calboli-Montefusco, Lucia, « Ἐνάργεια et ἐνέργεια : l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4, 68) », in : Mireille Armisen-Marchetti (éd.), *Demonstrare. Voir et faire voir : forme de la démonstration à Rome, Pallas*, 69, Toulouse, 2005, p. 43-58
- Dross, Juliette, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas*, n° 93, 2013, 269-279 ; URL : <http://pallas.revues.org/1513> ; consulté le 16 mars 2016
- Feldherr, Andrew, « Metamorphosis in the *Metamorphoses* », in : *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie, Cambridge University Press, 2002, p. 163-178
- Gimaret, Antoinette, « Représenter le corps anatomisé aux XVI^e et XVII^e siècles : entre curiosité et vanité », *Études Épistémé*, n° 27, 2015 ; URL : <http://episteme.revues.org/501> ; consulté le 26 juin 2016
- Jouteur, Isabelle, « L'image mobile de la métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide, ou la merveilleuse *ekphrasis* du *monstrum* (à propos de Cadmus, IV, 571-591) », *Revue La Licorne*, n° 101, 2013 ; URL : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document5384.php> ; consulté le 28 juin 2016
- Lausberg, Heinrich, *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Foreword by George A. Kennedy. Trans. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, Jansen and David. Orton, ed. David. E. Orton, R. Dean Anderson, Leiden, E.J. Brill, 1998
- Le Bozec, Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7
- Néraudeau, Jean-Pierre, *Ovide ou les dissidences du poète*, Paris, Hystrix, 1989
- Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, t. I, (I-V), 1961 ; t. II (VI-X), 1965 ; t. III (XI-XV), 1930
- Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Brill, 2012
- Quintilien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, t. IV (liv. VI-VII), 1977 ; t. V (liv. VIII-IX), 1978
- Rivière de Carles, Nathalie, « Sous la lame, point d'essence ? L'excoriation dans le théâtre de la Renaissance », *Revue Epistémocritique, Littérature et Savoirs*, 2012, n.p. ; URL : www.epistémocritique.org/spip.php?article285&lang=fr ; consulté le 27 juin 2016
- Vial, Héléne, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010
- Zangara, Adriana, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique, II^e siècle avant J.-C. – II^e après J.-C.*, Paris, Vrin, 2007

Magdalena Koźluk

Formée à la fois aux lettres classiques et aux littératures françaises et italiennes, Magdalena Koźluk est maître de conférences à l'Université de Łódź et s'intéresse aux usages de la rhétorique classique et à certains types de discours – notamment le discours médical – à la Renaissance, ainsi qu'à l'humanisme comme mode de transmission et de représentation de l'Antiquité. À part plusieurs articles elle a publié *L'Esculape et son art à la Renaissance. Le discours préfaciel dans les ouvrages français de médecine (1528-1628)*, Classiques Garnier, 2012. Dans ses travaux, elle aborde la problématique du discours médical sous plusieurs angles : celui de l'histoire de la rhétorique, celui de la pensée et de l'écriture médicales ainsi que sous celui de l'art emblématique. Orientation complémentaire de sa recherche, elle travaille aussi sur la bibliographie matérielle et historique appliquée aux ouvrages médicaux du XVI^e et du début du XVII^e siècle.