SALMACIS ET HERMAPHRODITE À LA RENAISSANCE ET À
L'ÂGE BAROQUE:
TRADUCTIONS ET RÉÉCRITURES ITALIENNES D'UN MYTHE OVIDIEN¹

JANIS VANACKER

Résumé: Dans cette contribution nous examinons les versions italiennes du mythe ovidien de Salmacis et Hermaphrodite proposées par les *volgarizzatori* du XIVe et du XVIe siècles et par le poète baroque Girolamo Preti dans *La Salmace*. Avant d'entamer la lecture de ces textes, qui, jusqu'à présent, n'ont pas souvent été étudiés, nous parcourons le contenu du mythe raconté dans les *Métamorphoses* et nous offrons une brève présentation des traductions et de l'évolution du genre du *volgarizzamento* en Italie. Ensuite nous analysons — en focalisant sur la thématique amoureuse exprimée par le mythe — les modifications apportées à la représentation des protagonistes et aux similitudes ovidiennes. Notre lecture ne se limite pas à souligner l'attitude des traducteurs envers la source latine ou l'influence des poètes nationaux et de traducteurs antérieurs, mais elle offre aussi une explication de l'impopularité du mythe à la Renaissance et de la réapparition du récit au début du XVIIe siècle.

1. Introduction

En dépit des fécondes réflexions philosophiques développées par Ficin autour de la figure de l'androgynie — des réflexions basées sur la narration d'Aristophane dans le *Banquet de Platon*² — la version du mythe de

¹ Le contenu de cet article est basé sur notre contribution au Colloque International "L'Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières" organisé par M. Closson à l'Université d'Artois (Arras, 26-28 mai 2011).

² Dans *Le Banquet* (cf. 189d-193d) "Aristophane décrit qu'à l'origine la race humaine était composée de trois espèces: les hommes, les femmes et les androgynes. Chaque espèce avait, outre deux têtes, quatre bras et quatre jambes, deux sexes qui déterminaient leur appartenance à une espèce. Après avoir cherché à devenir les égales des dieux, Aristophane raconte que les trois espèces furent punies par les dieux qui les coupèrent en deux. Puis, voyant que les moitiés ne pouvaient s'unir et que la race humaine s'éteignait, Zeus décida de déplacer les organes de reproduction de la face extérieure des moitiés à leur face intérieure afin qu'elles fussent capables de s'accoupler, ou du moins, de satisfaire leurs besoins sexuels, dans le cas d'une attirance entre deux moitiés de sexe similaire" (Comarmond, "La réécriture du mythe", 302). La version platonicienne, qui explique les origines de la race humaine et des sexes, est réinterprétée en 1469

l’Hermaphrodite telle qu’elle est esquissée dans le quatrième livre des *Métamorphoses* d’Ovide, n’a pas souvent été revisitée par les poètes italiens de la Renaissance et de l’âge baroque. Contrairement, par exemple, à l’histoire de Daphné, d’Actéon ou de Narcisse, celle du jeune homme transformé par les dieux en un être bisexué ne connaît pas une grande fortune littéraire en Italie. Pourtant, tout au long de la Renaissance, la version ovidienne du mythe de l’Hermaphrodite survit — entre autres — grâce aux *volgarizzamenti*, c’est-à-dire les traductions italiennes (assez libres) des *Métamorphoses* qui, vues les nombreuses rééditions, ont remporté un succès considérable auprès du public des lecteurs. Au début du XVII^e siècle Girolamo Preti consacre au mythe ovidien un *idillio* intitulé *La Salmace*. La première partie de cette contribution est consacrée à l’examen des *volgarizzamenti*: nous répondrons à la question de savoir si et comment les traducteurs interviennent dans le récit d’Hermaphrodite et dans le thème amoureux que le mythe véhicule. Dans la dernière section nous examinerons le développement du thème amoureux dans la version de Preti et nous indiquerons les liens intertextuels qu’entretient celle-ci avec les traductions des *Métamorphoses*.

par Ficin dans le *Commentarium in Convivium Platonis de amore* (*Commentaire sur le Banquet de Platon*), une œuvre que Gentile (“Il ritorno di Platone”, 202) appelle “una delle opere del Ficino di maggior successo”. Dans le quatrième discours du *Commentaire*, le philosophe italien élimine toutes les références à la réalité physique du corps humain et transforme le mythe platonicien en une histoire de la création de l’âme: “Per il Ficino il mito va interpretato in relazione alla creazione delle anime, che quando sono create sono intere, ‘di due lume ornate, naturale e sopra naturale, accioè che pe’l naturale le cose equali e inferiori, pe’l sopra naturale le superiori considerassino’. Gli uomini persero il lume soprannaturale perché cercarono di comprendere le cose divine con il solo lume naturale. Tuttavia ‘l’anime già divise e immerse ne’ corpi, quando giungono agli anni della età discreta, pe’l lume naturale che riserborono quasi per un mezzo dell’anima sono svegliate ad ripigliare, con studio di verità, quel lume sopra naturale che già fu l’altro mezzo dell’anima, el quale cadendo perdettono. E ricevuto questo saranno intere e nella visione di Dio beate’ [...]” (Gentile, “Il ritorno di Platone”, 203-204). Le succès de la théorie ficinienne en Italie contraste avec le silence autour du mythe ovidien de l’Hermaphrodite. Pour expliquer cette différence il faut sans doute tenir compte du lien que la Renaissance discerne entre la pensée platonicienne et la religion chrétienne, un lien déjà signalé par Pétrarque (Gentile, “Il ritorno di Platone”, 194). L’interprétation de la figure de l’androgyné proposée par Ficin accorde un rôle central à l’âme humaine: l’idée philosophique d’une récupération de la moitié de l’âme qui consiste en la lumière surnaturelle et divine est bien plus proche de la doctrine chrétienne que le mythe antique qui célèbre la beauté physique des protagonistes et qui élabore explicitement le thème de l’union sexuelle.

2. La source: Salmacis et Hermaphrodite dans les *Métamorphoses*

Dans le quatrième livre des *Métamorphoses* (*Met.* IV, 285-388) une des filles de Minyas retrace l'histoire de Salmacis expliquant la mauvaise réputation de "sa" source, qui aurait le pouvoir d'affaiblir les membres des hommes qui osent s'y baigner. La narratrice évoque la naissance et l'éducation d'un "puer" né de l'union de Mercure et de Vénus qui, du point de vue physique, manifeste les traits des deux parents divins³. A l'âge de 15 ans l'enfant, devenu adolescent, quitte la terre natale, à savoir le mont Ida, et décide d'entreprendre des voyages dans des régions inconnues. Sa curiosité le porte enfin en Carie où un étang aux eaux limpides attire son attention. De la description de l'étang, la narratrice passe à la présentation de Salmacis, la nymphe qui y habite. Fermant les oreilles à ses sœurs qui l'invitent à participer à la chasse, Salmacis préfère rester proche de son étang: elle y passe ses jours à se baigner, à soigner ses cheveux ou à cueillir des fleurs. C'est dans cette atmosphère (apparemment) sereine d'*otium* que la nymphe s'aperçoit tout d'un coup de la présence d'Hermaphrodite. Follement amoureuse, elle n'hésite pas à prier qu'il lui accorde une "*furtiva voluptas*" ("un plaisir furtif", *Met.* IV, 327) ou qu'il la prenne comme épouse, des propos que le jeune homme décline toute de suite. Dans le passage suivant la nymphe se cache dans les buissons où elle épie Hermaphrodite qui se prépare à se baigner dans l'étang. Au moment où celui-ci saute dans l'eau, la nymphe ne résiste plus à la beauté du baigneur⁴. Elle rejoint le jeune dans l'étang où elle cherche à forcer l'étreinte amoureuse jusqu'à implorer les dieux de l'unir pour toujours à l'homme qu'elle

³ *Met.* IV, 290-291: "Cuius erat facies in qua materque paterque / Cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis". Trad. fr.: "à ses traits on pouvait aisément reconnaître sa mère et son père; on lui donna même un nom qui les rappelait tous les deux". Notons l'allusion au nom d'Hermaphrodite. Toutes les citations des *Métamorphoses* et les traductions françaises sont tirées de l'édition suivante: Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. G. Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1999.

⁴ *Met.* IV, 346-351: "Tum vero placuit nudaque cupidine formae / Salmacis exarsit; flagrant quoque lumina nymphae, / Non aliter quam cum puro nitidissimus orbe / Opposita speculi referitur imagine Phoebus; / Vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt, / Iam cupit amplecti, iam se male continet amens". Trad. Fr.: "Ah! C'est alors qu'il paraît séduisant; Salmacis brûle de désir pour cette beauté nue; les yeux mêmes de la nymphe étincellent, comme les rayons éblouissants que lance le disque pur de Phébus, quand un miroir placé en face en renvoie le reflet; elle ne peut qu'à grand peine patienter et différer l'instant du bonheur; elle veut sur le champ une étreinte; elle ne parvient plus à contenir son délire".

aime. Sa requête est exaucée sur le champ. Après avoir décrit la métamorphose⁵, la narratrice clôt l'épisode en citant la prière d'Hermaphrodite qui, se rendant compte d'être devenu "semimas" ("à moitié homme"), demande à ses parents d'enchanter la source : dorénavant tout homme qui s'y baigne attend un sort identique.

3. Le récit d'Hermaphrodite dans les *volgarizzamenti* italiens

Nous l'avons déjà signalé: entre le XIV^e et le XVII^e siècles l'histoire de Salmacis et Hermaphrodite ne jouit pas d'une grande popularité parmi les poètes italiens⁶. Comment expliquer le nombre réduit de réécritures du mythe durant cette période? Si l'histoire de l'androgynie platonicien s'intègre assez bien dans la doctrine chrétienne (cf. *supra*), le mythe ovidien semble plus difficilement conciliable avec la morale contemporaine. Sans doute la thématique explicitement érotique de l'histoire, qui, en représentant une nymphe violemment séductrice, bouleverse clairement les rôles sexuels traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes, n'a pas pu inspirer les poètes d'amour à la recherche d'un modèle antique apte à incarner une "donna amata" conçue plutôt comme *objet* de désir physique ou d'admiration spirituelle. Sans doute le résultat — à la fois merveilleux et horrifiant — de la métamorphose décrite par le poète de Sulmone, à savoir la fusion définitive de deux corps en un être portant les traits des deux sexes, a été perçu comme un monstre incapable d'exprimer des thèmes amoureux axés sur l'inaccessibilité de la femme aimée et la solitude de l'amant. C'est d'ailleurs l'Hermaphrodite monstrueux qui a fourni à Dante un des cas (italiens) de réutilisation originale du mythe: dans le 25^e chant de l'*Enfer* le poète évoque la punition des âmes coupables de vol et qui consiste en une horrible transformation réalisée à travers la fusion d'une

⁵ *Met.* IV, 373-379: "Vota suos habuere deos; nam mixta duorum / Corpora iunguntur faciesque inducitur illis / Una, velut, si quis conducatur cortice ramos, / Crescendo iungi pariterque adolescere cernit; / Sic ubi complexu coierunt membra tenaci, / Nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / Nec puer ut possit; neutrumque et utrumque videtur". Trad. fr.: "Cette prière eut les dieux pour elle; leurs deux corps mêlés se confondent et revêtent l'aspect d'un être unique; quand on rapproche deux rameaux sous la même écorce, on les voit se souder en se développant et grandir ensemble; ainsi, depuis qu'un embrassement tenace les a unis l'un à l'autre, ils ne sont plus deux et pourtant ils conservent une double forme: on ne peut dire que ce soit là une femme ou un jeune homme; ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux".

⁶ Barelli, "Introduzione", 226.

âme et d'un serpent⁷.

A partir du XIV^e siècle les traductions italiennes des textes antiques, à savoir les *volgarizzamenti*, assument un rôle important en tant que vecteur de la mémoire mythologique. De quel type de textes s'agit-il? Composés à partir du XIV^e siècle, les *volgarizzamenti* sont issus de la mythographie médiévale, c'est-à-dire la tradition exégétique qui cherchait à lire dans les mythes classiques des histoires allégoriques conformes à la doctrine et la morale chrétienne. Les traductions en langue vulgaire, contrairement à la mythographie latine, s'adressaient initialement à des lecteurs — par exemple des artistes et des artisans — qui n'avaient pas eu l'occasion de suivre une formation humaniste⁸.

Les textes que nous allons parcourir reflètent assez bien l'évolution que le genre a subi: vers 1375 Giovanni dei Bonsignori traduit en italien la paraphrase latine des *Métamorphoses* élaborée par le rhéteur Giovanni del Virgilio au début du XIV^e siècle. Intitulé *Ovidio Métamorphoseos Vulgare*, le texte en prose de Bonsignori est publié pour la première fois en 1497 et republié six fois jusqu'au début du XVI^e siècle⁹. En 1522 Nicolò degli Agostini publie à Venise un *volgarizzamento* qui consiste en une réélaboration en octaves de la paraphrase de Bonsignori. Ce n'est qu'au milieu du XVI^e siècle qu'apparaît, toujours à Venise, la première traduction italienne des *Métamorphoses* basée sur la source latine originale¹⁰. Le texte, composé par Lodovico Dolce, est intitulé *Le Trasformationi*: le titre montre que la Renaissance définit autrement que l'époque moderne la frontière entre "traduire" et "réécrire" ou "adapter". Dolce, influencé par les réflexions développées autour de la question des Anciens et des Modernes, considère la

⁷ Cf. Dante Alighieri, *Inferno* 25, vv. 49-78: "Com'io tenea levate in lor le ciglia, / e un serpente con sei piè si lancia / dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia. / Co' piè di mezzo li avvinse la pancia / e con li anterior le braccia prese; / poi li addentò e l'una e l'altra guancia; / li diretani a le cosce distese, / e miseli la coda tra 'mbedue / e dietro per le ren sù la ritese. / Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì, come l'orribil fiera / per l'altrui membra avviticchiò le sue. / Poi s'appiccar, come di calda cera / fossero stati, e mischiar lor colore, / né l'un né l'altro già pareva quel ch'era [...] / Già eran li due capi un divenuti, / quando n'apparver due figure miste / in una faccia, ov'eran due perduti. / Fersi le braccia due di quattro liste; / le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso / divenner membra che non fuor mai viste. / Ogne primaio aspetto ivi era casso: / due e nessun l'immagine perversa / pareva; e tal sen gio con lento passo". Pour une analyse de la réécriture dantesque du mythe d'Hermaphrodite voir: Floriani; Muresu.

⁸ Guthmüller, "Il mito e la tradizione testuale", 22.

⁹ Guthmüller, "Giovanni del Virgilio", 66.

¹⁰ Guthmüller, "Giovanni del Virgilio", 67.

poésie contemporaine comme étant supérieure à la poésie antique. En traduisant les *Métamorphoses*, il choisit d'adapter le poème ovidien au modèle épique du *Roland furieux* de l'Arioste: il crée une traduction en octaves, le mètre des poèmes chevaleresques italiens, et il subdivise les 15 livres des *Métamorphoses* en 30 *canti*. Le dernier *volgarizzamento* dont il sera question, sont les *Metamorfosi* de Giovanni Andrea dell'Anguillara qui ont été publiées pour la première fois en 1561. Anguillara, plus encore que Dolce, conçoit sa "traduction" comme une émulation par rapport à l'Arioste, ce qui explique les nombreuses interventions dans les récits ovidiens¹¹.

Jetons maintenant un coup d'œil sur les passages consacrés à Salmacis et Hermaphrodite. Comment les *volgarizzatori* ont-ils traité un des thèmes les plus fondamentaux du mythe, à savoir celui de l'amour et de la sexualité? Dans les *Métamorphoses* l'histoire d'Hermaphrodite représente une variation par rapport au paradigme des vierges poursuivies élaboré dans les trois premiers livres. De l'étude de Fabre-Serris à celle de Heath ou celle de Segal: la thématique ovidienne de la chasse d'amour a déjà été analysée de manière approfondie¹². Développé pour la première fois dans le récit de Daphné, le thème de la poursuite de la nymphe domine les épisodes d'Io (*Met.* I, 568-624), de Syrinx (*Met.* I, 689-712) et de Callisto (*Met.* II, 401-530). Dans chacun de ces épisodes une divinité masculine poursuit une nymphe dans un bois avant d'entreprendre une tentative de viol (tentative réussie dans le cas de Callisto). Dans chaque épisode les nymphes sont de belles vierges dont, à l'exception du cas d'Io, la fidélité à la chaste Diane et la vocation à la chasse coïncident avec un rejet de l'amour physique et de la vie conjugale. Or, Salmacis ne s'intéresse pas du tout à la chasse et, en plus, elle n'hésite pas à prendre l'initiative dans le domaine de l'amour. Comment traduire au XIV^e ou au XV^e siècle un mythe qui, en développant explicitement une thématique sexuelle, remet en question la division et le rôle des sexes? Face à cet épisode les contemporains ont ressenti certainement un certain embarras. Il suffit de renvoyer à la censure de l'illustration qui accompagne la traduction de Dolce. Dans de nombreuses éditions de son *volgarizzamento* l'image, qui visualise l'étreinte des protagonistes (et qui, d'ailleurs, est inspirée d'une illustration dans l'*Ovide moralisé*) est masquée par une grande tache d'encre¹³.

¹¹ Javitch, "The influence of the Orlando Furioso", 5; Cotugno, "Le forme...trasformate", 4.

¹² Pour un aperçu des études consacrées au thème de la chasse d'amour dans la littérature gréco-latine, cf. Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque*, 15-84.

¹³ Pour une reproduction de l'illustration censurée qui accompagne l'édition des *Trasformationi* de 1553, cf. www.iconos.it.

Quoique les traducteurs italiens n'apportent pas de modifications radicales par rapport au récit antique, leurs interventions témoignent d'une attitude morale très ambivalente par rapport au mythe. En ce qui concerne le développement du thème amoureux et la représentation des protagonistes, ces interventions préfigurent également la version baroque élaborée par Girolamo Preti au début du XVII^e siècle.

L'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* de Bonsignori offre une traduction qui a perdu certaines qualités littéraires du modèle latin¹⁴. Malgré la présence d'erreurs et de confusions, la paraphrase de Bonsignori n'exprime pas un jugement négatif ou moralisateur sur le contenu du récit ou sur le comportement des protagonistes. Alcinoë, avant d'entamer la narration, exprime l'intention de divertir ses sœurs : elle exhorte celles-ci à écouter la belle histoire de la source de Salmacis :

Ma io vi voglio dire alcuna cosa che ve diletta e sì ve dirrò della fonte de Salmace, come aveva questa proprietà: che se l'uomo entrava in essa, se facea femina e chiamavase Ermafrodita; di questa io ve voglio dire, perciò ascoltate perché è molto bella¹⁵.

La connotation positive donnée au récit contraste avec l'incipit ovidien où Alcithoë déclare vouloir expliquer la réputation de la source qui est "infamis" (*Met.* IV, 285). Il faut ajouter, toutefois, que, pour ce qui concerne la thématique amoureuse, Bonsignori suit fidèlement le modèle de Giovanni del Virgilio qui avait passé sous silence les références (trop) explicites au désir érotique de la nymphe et au rôle de voyeur qu'elle assume. Ainsi Bonsignori se limite à évoquer, de façon très concise, les actions de Salmacis qui, une fois plongée dans la source, embrasse doucement le fils de Vénus :

Allora Salmace, vedendo el giovane nudo nella fonte, se tresse subito li soi vestimenti e saltò nella fonte, e corse a bracciare ed accostò a llui petto con petto, cosse con cosse, gambe con gambe, e sì el basciava dolcemente¹⁶.

¹⁴ Le texte contient quelques erreurs qui s'expliquent, dans certains cas, par une interprétation inexacte de la paraphrase latine de Giovanni del Virgilio. Au début de l'épisode, par exemple, la narratrice Alcinoë (et non plus Alcithoë), dans une tentative d'expliquer le nom "hermafroditia", évoque la naissance de Vénus qui, à l'âge de 15 ans, aurait entrepris des voyages en Lybie. Il s'agit clairement d'une confusion entre le personnage mythique de Vénus et celui de son enfant obtenu de Mercure.

¹⁵ Bonsignori, *Ovid. Met. Vulg.* IV, XIX. Toutes les citations sont reprises du texte établi par Erminia Ardisino: Giovanni de' Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*.

¹⁶ Bonsignori, *Ovid. Met. Vulg.* IV, XVII.

Quant à la représentation d'Hermaphrodite, le texte de Bonsignori manifeste une caractéristique qui s'observe également dans les *volgarizzamenti* postérieurs, à savoir la mise en relief de la beauté physique. Dans les *Métamorphoses*, la narratrice évoque explicitement la beauté du jeune au moment où celui-ci entend l'invitation de Salmacis à faire l'amour ou à la prendre comme épouse, des propositions qui le font rougir: le lecteur est invité à imaginer le visage d'Hermaphrodite par le biais des similitudes qui associent la rougeur de ses joues aux fruits, à l'ivoire pourpre ou à l'éclipse de la lune¹⁷. Chez Bonsignori, par contre, la narratrice déclare déjà tout au début de l'épisode – non sans une propension à l'hyperbole — que l'enfant né de Vénus et Mercure est “uno bello giovane, ed era bellissimo più che nisun altro che allora fosse al mondo”. Notons la tendance à la simplification. Chez Bonsignori, comme d'ailleurs chez Giovanni del Virgilio, les similitudes ovidiennes sont omises: “Odendo el giovane queste parole tutto s'aroscìo; allora Salmace andò a llui e volselo basciare, el giovane se tresse indietro...¹⁸”. Dans les *Métamorphoses* la Naïade aborde le jeune homme en l'appelant enfant (“puer”) digne (“dignissime”) d'être un dieu¹⁹: dans le *volgarizzamento*, la dignité cède la place à la beauté physique, lorsque Salmacis s'écrie: “O giovane, el quale se' tanto bello che me fai credere che tu si' uno dio”.

À la fin de l'épisode, Bonsignori reprend des mythographes antérieurs trois interprétations allégoriques qui offrent une explication biologique, morale et évhémériste du mythe. Selon la première, l'hermaphrodite est conçu lorsque “el seme humano” entre dans la partie centrale de l'utérus²⁰.

¹⁷ *Met.* IV, 329-332: “...pueri rubor ora notavit / (Nescit enim quid amor); sed et erubuisse decebat. / Hic color aprica pendentibus arbore pomis / Aut ebori tincto est aut sub candore rubenti, / Cum frustra resonant aera auxiliaria, lunae”. Trad. fr.: “...la rougeur couvre le visage de l'enfant (car il ignore ce que c'est que l'amour); mais sa rougeur l'embellissait encore. Elle rappelle la couleur des fruits qui pendent à un arbre exposé au soleil, ou celle de l'ivoire teinté de pourpre, ou encore celle de la lune rougissant sous sa blanche surface, quand les sons du bronze retentissent vainement pour lui porter secours”.

¹⁸ Bonsignori, *Ovid. Met. Vulg.* IV, XVI.

¹⁹ *Met.* IV, 320-321.

²⁰ L'interprétation biologique fournie par Bonsignori manifeste des lacunes, notamment pour ce qui concerne la structure de l'utérus: “One of the more widely diffused interpretations finds in Ovid's myth a scientific explanation of hermaphrodites. According to this account, the fountain of Salmacis represents the womb, which is said to comprise seven chambers. Semen entering the three chambers to the right produces a male, the three to the left, a female, and the

Cette partie de l'utérus "dalli filosofi è nominata Salmace"²¹. Selon l'interprétation morale, Salmacis représente la lascivité provoquée par l'expression du désir amoureux, tandis que Hermaphrodite renvoie aux pécheurs masculins ou féminins qui ont incité les autres à la débauche :

per Salmace potemo intendere quando l'uomo ha el caldo pensiero in bocca, allora se fa libidinoso; per Ermofrondito se pò intendere l'uomo e la donna che cade in peccato, che vorria in quello ponto che ogni gente fosse in quello peccato²².

Selon l'explication évhémériste, enfin, Salmacis était une femme qui aimait un être bisexué à qui elle s'était unie dans une source. Les commentaires allégoriques n'offrent pas d'explication logique de la relation entre Salmacis et Hermaphrodite ou de la fusion des deux personnages, mais ceci n'en était pas le but: les allégories assument avant tout la fonction de guider, voire fixer l'interprétation du lecteur chrétien²³.

Le *volgarizzamento* de Nicolò degli Agostini où abondent les allusions à la beauté exceptionnelle d'Hermaphrodite, insiste également (plus que Bonsignori ou Ovide) sur les charmes de Salmacis, appelée "bella piu che cosa humana"²⁴. Quoique le texte d'Agostini soit largement basé sur celui de Bonsignori, il apporte déjà des modifications importantes par rapport à la représentation des protagonistes. Salmacis, dont les cheveux dorés ("le dorate chiome") rappellent l'idéal de beauté féminine célébré par Pétrarque, se révèle un personnage beaucoup plus pudique que son homologue ovidien. Selon la version d'Agostini, c'est Diane — et non plus les sœurs de la nymphe²⁵ — qui invite la Naïade "si saggia, si leggiadra, e si modesta" à participer à la chasse. Salmacis, qui a "il cor gentile" — notons

central chamber, a hermaphrodite" (Silberman, "Mythographic Transformations of Ovid's Hermaphrodite", 645).

²¹ Bonsignori, *Ovid. Met. Vulg.* IV, O.

²² Bonsignori, *Ovid. Met. Vulg.* IV, O.

²³ Cf. Ardisino, *Narrare i miti in volgare*.

²⁴ Toutes les citations du texte d'Agostini sont reprises de l'édition suivante: Nicolò degli Agostini, *Di Ouidio le Metamorphosi, cioe trasmutationi, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significationi, & dichiarazioni delle fauole in prosa*, Venezia, stampato per Bernardino di Bindoni Milanese, 1538. Document conservé à la Biblioteca della Fondazione Cini (Venise). Nous signalons que, dans notre article, la transcription des *volgarizzamenti* publiés par Agostini, Dolce et Anguillara est diplomatique, c.-à-d. respectueuse des éditions du seizième siècle.

²⁵ Cf. *Met.* IV, 305.

la référence à l'un des concepts centraux du *Stilnovismo* et de l'amour courtois — chargé d'autres idées, répond à la déesse “con pudica faccia” qu'elle ne veut rester qu'auprès de sa source²⁶. Or, les adjectifs “modesta” et “pudica” ne correspondent pas du tout à la personnalité de Salmacis telle qu'elle est esquissée dans les *Métamorphoses*. Lors de la rencontre avec Hermaphrodite, Salmacis lui propose de la prendre comme épouse: elle lui promet d'être “sempre fidel, e costante/ pudica sposa, ancilla, e vera amante”. Toute allusion à la “furtiva voluptas” a disparu en faveur de l'amour légitime. Pourtant, malgré les tentatives de transformer la nymphe en un personnage plus conforme à la morale chrétienne, Agostini est le premier à décrire explicitement les actions voyeuristes de la nymphe:

La nimpha Salmace che remirava
nel bosco occulta il vago giovinetto
come ne l'acque il vide a lui n'andava
e presto si spoglio con gran diletto
e ne la chiara fonte anch'ella entrava

La conduite d'Hermaphrodite se distingue de celle de son homologue antique par une gentillesse qui, cependant, ne réduit pas sa pudeur. Au moment où le fils de Vénus rencontre Salmacis il la salue (“il giovinetto gli rese il saluto”). Et sa réaction à la proposition amoureuse de la nymphe n'exprime plus le même degré d'hostilité:

Hermaphrodito a lei con parlar quieto
disse nimpha gentil io mi n'androe
se senza indugia non te tiri adietro
e star soletta qui ti lasciaroe.

À la fin de l'épisode, Agostini reprend fidèlement les explications allégoriques de Bonsignori.

Passons maintenant à la traduction de Lodovico Dolce qui, en éliminant la référence à la fille de Minyas, a changé la motivation de raconter l'histoire d'Hermaphrodite. Le caractère étiologique du mythe cède la place à une histoire véhiculant un message moral. Dans l'exorde allégorique introduit par Dolce, le narrateur associe Salmacis à Alcina, la magicienne mise en scène dans le *Roland furieux*:

²⁶ La référence au “cor gentile” de Salmacis — une notion qui rappelle la canzone *Al cor gentil rempaira sempre amor* de Guido Guinizelli ou la *Vita Nova* de Dante — montre que les traducteurs cherchaient à rapprocher la matière des *Métamorphoses* de la poésie nationale.

Divina è la beltà, per cui camina
 L'huom sormontando con pensiero a Dio.
 Ma piu tosto dirò Salmace e Alcina
 Quel, che sovente è in noi, torto desio;
 Che non pur toglie altrui forza e maniere
 Viril, m'ancora ci trasforma in Fiere²⁷.

Salmacis et Alcina s'opposent à la beauté divine et représentent le désir malsain qui enlève la force virile de l'homme. Le traducteur résume ici une autre interprétation allégorique du mythe: selon cette version — développée aussi par la mythographie latine — l'aventure vécue par Hermaphrodite représente la perte de soi causée par un comportement décadent et moralement condamnable²⁸.

Malgré la volonté d'influencer l'interprétation du lecteur, la “traduction” de Dolce reprend tous les éléments de la version ovidienne. La première partie du mythe, qui évoque la naissance, l'éducation et les voyages d'Hermaphrodite, suit fidèlement la source antique. Le traducteur apporte pourtant des nuances à la représentation de Salmacis. La “bella Ninfa”, tout comme dans la version ovidienne, refuse de joindre les disciples de Diane. Si dans le texte latin elle s'avère la seule Naïade inconnue à “l'agile Diane” (“celeri Dianae”, *Met.* IV, 304), Dolce précise:

Così la casta e faretrata scola
 Di Delia; ch'a conoscer tutte aveva,
 Solamente di lei non ha contezza.

La mise en relief de la chasteté des nymphes chasseresses — absente dans les *Métamorphoses* — caractérise Salmacis explicitement comme une nymphe qui n'est pas vertueuse: selon le dualisme chrétien il s'agit donc d'une figure féminine licencieuse.

La rébellion contre Diane et la non appartenance à son “école” implique une ouverture vers l'érotisme, ce qui est confirmé, chez Ovide, par la scène du bain de Salmacis. La baignade, le soin des cheveux, la vie oisive: tous ces éléments contribuent à créer une atmosphère sensuelle favo-

²⁷ Toutes les citations de la traduction élaborée par Lodovico Dolce sont issues de l'édition suivante: Lodovico Dolce, *Le Trasformationi di m. Lodovico Dolce in questa terza impressione di nuovo da lui riviste*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratel, 1555. Document conservé et à consulter à la Biblioteca Nazionale Marciana (Venise).

²⁸ Silberman, “Mythographic Transformations of Ovid's Hermaphrodite”, 650.

nable aux rencontres amoureuses²⁹. Le lecteur les retrouve aussi dans la traduction de Dolce qui, en attribuant à la surface de l'eau le rôle de conseiller, souligne que la nymphe, au lieu de suivre la règle de chasteté imposée par Diane, ne se soumet qu'au miroir et aux lois de la beauté:

Salmace (che la Ninfa havea tal nome)
 Spesso nel Lago il suo bel corpo lava:
 Hor pettinando le dorate chiome
 Se stessa ne le chiare acque specchiava:
 Da tale specchio, onde s'adorni e come,
 L'ordine e la maniera ella pigliava:
 L'era il Fonte ministro e consigliere,
 E del bel volto suo ritratto vero.

Le traducteur allonge la description ovidienne du bain: il y ajoute l'idée de transparence ("vetro") et insiste, bien plus explicitement et de façon stratégique — à la fin du vers — sur la nudité de la Naïade ("nuda"). Ainsi, Salmacis, en tant que représentante de la beauté féminine dévoilée, s'approche plus de Vénus que de Diane, incarnation de la beauté dissimulée.

Quando solea a lenti passi ignuda
 Girsi d'intorno al bel liquido vetro
 Quando copriva la persona ignuda
 D'un drappo, che potea dirsi di vetro;
 E trasparea, benche fosse ignuda,
 Come Rosa vermiglia in sottil vetro;
 Ma, che vestita o no, fosse la Ninfa,
 Non hebbe fonte mai più bella Ninfa.

La description du bain de la nymphe dans la traduction rappelle celle du bain d'Hermaphrodite dans les *Métamorphoses*³⁰. Dolce applique à la

²⁹ *Met.* IV, 310-315: "Sed modo fonte suo formosos perluit artus,/ Saepe Cytoriaco deducit pectine crines / Et quid se deceat spectatas consulit undas. / Nunc perlucenti circumdata corpus amictu/ Mollibus aut foliis aut mollibus incubat herbis; / Saepe legit flores"; trad. fr.: "Mais parfois elle baigne dans sa fontaine son beau corps, souvent elle démêle ses cheveux avec un peigne du Cytore et, pour savoir ce qui lui sied, elle consulte les eaux d'un regard; tantôt, enveloppée d'un voile transparent, elle repose sur un lit de feuilles ou d'herbes moelleuses; tantôt elle cueille des fleurs".

³⁰ *Met.* IV, 354-355: "In liquidis translucet aquis, ut eburnea siquis / Signa tegat claro vel candidat lilia vitro"; trad. fr.: "il brille à travers les eaux limpides, comme une statue d'ivoire ou un lis éclatant de blancheur, que l'on couvrirait d'un verre transparent".

nymphes l'image de la fleur enveloppée de verre qu'Ovide avait adoptée pour décrire le corps du jeune: il rapproche Salmacis de la figure d'Hermaphrodite. Le traducteur, qui est le premier *volgarizzatore* à récupérer à la fois les similitudes ovidiennes et l'intensité émotionnelle exprimée par les images, n'hésite pas non plus à modifier celles-ci. Si, dans les *Métamorphoses*, l'association d'Hermaphrodite à une statue d'ivoire et à un lis blanc exprime l'éclat du corps nageant dans la source, dans la traduction italienne, l'image du lis exprime plutôt l'incapacité de l'eau limpide à cacher la beauté de l'adolescent. Même si l'analogie entre le jeune et la fleur est maintenue, le fait d'attribuer à "acqua" — et non plus à Hermaphrodite — la fonction de sujet du verbe "traluce" démontre que le traducteur a choisi d'insister sur la ressemblance entre la transparence de l'eau et le verre:

Come il bel giovinetto entrò ne l'onde,
Tocca con mano una o due volte il petto;
Poi braccia e gambe a tempo muove, e onde
Si dipartì, spesso volgea l'aspetto.
Traluce l'acqua; e più non lo nasconde,
Che bianco Giglio un bel cristallo schietto.

Si, encore plus qu'Agostini, Dolce met en relief la beauté exceptionnelle des protagonistes, il est le premier traducteur qui ajoute à la version ovidienne des détails qui soulignent le caractère agréable des lieux évoqués. Considérons la traduction du passage consacré aux pérégrinations d'Hermaphrodite:

Godendo di girar vario terreno;
E spesso si fermava in verde riva
Di fonte, o fiume limpido e ameno:
E faceva il piacer, ch'ei ne riceve,
L'affanno del camin parer men greve

Les références à la curiosité du personnage ("studio") et à la découverte de terres inconnues ("ignotis locis") ont disparu³¹: Dolce cherche plutôt à susciter l'image d'un paysage agréable³².

³¹ *Met.* IV, 294-295: "Ignotis errare locis, ignota videre/ Flumina gaudebat, studio minuente laborem". Trad. fr.: "il se plut à errer dans des lieux inconnus, à voir des fleuves inconnus; sa curiosité allégeait ses fatigues".

³² Un autre exemple: dans les *Métamorphoses* Salmacis somnole souvent près de la source sur un "lit de feuilles ou d'herbes moelleuses" (*Met.* IV, 314). Or, Dolce imagine qu'il s'agit d'une végétation molle ("tenere foglie et herba") qui, en plus, "spargea di lontan soavi odori".

Les interventions de Dolce contribuent à mettre en évidence le côté sensuel du mythe. En même temps sa traduction exprime une attitude ambivalente envers le personnage de Salmacis. Après avoir présenté celle-ci comme une fille séduisante et coquette, le traducteur introduit dans le texte une apostrophe dans laquelle il oppose la beauté simple et naturelle de la nymphe — connotée positivement — à la beauté artificielle des lectrices:

E studia, quanto puo d'avanzar quella
Bellezza, ch'era in lei semplice e schietta;
Non col bianco e 'l vermiglio, onde voi tutte
Donne di non parer cercate brutte.

Prenons aussi en considération la traduction de la rencontre entre la Nàïade et Hermaphrodite. Salmacis s'aperçoit du jeune au moment où elle est en train de se parer les cheveux de fleurs:

S'adorna il biondo crin di rose e fiori.
Questo faceva alhor, che la sua pace
Furo a sturbare i pargoletti Amori;
Che vedendo del giovene l'aspetto,
Non più sentito amor l'entrò nel petto.

Selon Dolce les “Amori” sont responsables d'avoir suscité la passion de la nymphe. C'est Amour aussi qui incite Salmacis à donner un baiser à Hermaphrodite après avoir proposé de faire l'amour dans une caverne³³:

A questo ogni honestà spinta di seggio,
Commosse Amor la bella Ninfa altera
A voler con sicura ardita faccia
Mettere al collo del garzo le braccia.

Le traducteur attribue le rôle de victime de l'Amour à la figure qu'il avait présentée, au début de l'épisode, comme un emblème de luxure³⁴. Et lorsque le jeune demande à Salmacis de le laisser seul, le traducteur s'adresse à nouveau — par le biais du narrateur — aux lectrices en deman-

³³ “Non è lontan da questa fonte molto / Un fresco, soletario, ombroso speco: / Onde potrem, senza passar piu avanti, / Adempir d'Himineo le leggi sante”.

³⁴ Cf. Le passage correspondant dans les *Métamorphoses* (IV, 315-316) où Salmacis est sujet des verbes et où l'on ne trouve aucune référence au rôle d'Amour: “Saepe legit flores. Et tunc quoque forte legebat, / Cum puerum vidit visumque optavit habere”. Trad. fr.: “tantôt elle cueille des fleurs. Il se trouva qu'elle en cueillait au moment même où elle vit le jeune homme; sitôt qu'elle le vit, elle voulut qu'il fût à elle”.

dant d'imaginer la douleur éprouvée par la Naïade ("Donne pensate voi, se duol trafisse/ Salmace"). Cet appel à l'empathie contraste avec le ton de la condamnation morale exprimée dans l'exorde.

Le dernier *volgarizzamento* rédigé par Giovanni Andrea dell'Anguillara se caractérise par une attitude double envers la source ovidienne. Quant à l'épisode d'Hermaphrodite, certains passages offrent une traduction italienne assez fidèle au texte latin, tandis que d'autres ont subi des modifications. Citons, par exemple, les vers qui évoquent l'arrivée d'Hermaphrodite à la source:

Hor come giugne il giovane trilustre
 A' cosi nobil fonte, e cosi chiaro,
 Vuol ristorar di quello humore il volto,
 Che gli ha il Sole, e 'l camin col sudor tolto.
 Gusta con gran piacer quel chiuso fonte
 Preso il garzon dal caldo, e da la sete;
 La man si lava, e la sudata fronte,
 E poi va sotto l'ombra d'un abete,
 Che fin, che 'l Sol non cala alquanto il monte,
 Vuol dar le lasse membra a la quiete:
 Ma siede à pena in su l'herbosa sponda,
 Ch'una Ninfa lo scorge di quell'onda³⁵

Hermaphrodite, avant d'être vu par Salmacis, se rafraîchit près de la source: il boit, il se lave les mains et le front transpirant dans l'eau. Ensuite il décide de se reposer à l'ombre d'un sapin. La scène du rafraîchissement, une prolepse absente dans le modèle latin³⁶, annonce le bain du jeune décrit à la fin du récit. En même temps, cette scène, qui ajoute à l'image de l'eau transparente d'autres éléments, tels que la chaleur, l'ombre et la fraîcheur, transforme la description ovidienne de la source en un véritable *locus amoenus*.

Certains passages manifestent l'influence de la traduction de Dolce: la nymphe qui, au moment de la rencontre avec Hermaphrodite, "coglie hor fior per ornarsi", rappelle la Naïade à la guirlande de fleurs évoquée dans les *Trasformationi*. Anguillara combine cette traduction avec la source latine pour traduire la similitude qui compare le corps d'Hermaphrodite à une

³⁵ Toutes les citations de la traduction d'Anguillara sont issues de l'édition suivante: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giov. Andrea dell'Anguillara in ottava rima ... di nuouo dal proprio auttore riuedute et corrette. Con l'annotationi di m. Giosepe Horologi, con postille et con gli argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi*, Venezia, appresso gli heredi di Pietro Dehuchino, 1588. Document conservé et à consulter à la Biblioteca Nazionale Marciana (Venise).

fleur. Le fils de Venus (“ei”), comme dans la version ovidienne, reste sujet du verbe qui exprime la translucidité (“traspare”), mais le personnage est associé à une rose et non plus à un lis blanc. Dans la version d’Anguillara — qui met en relief le voyeurisme de Salmacis — le lecteur ne retrouve plus l’analogie entre le corps du jeune et la blancheur du lis:

Entra ei ne l’acque cristalline, e chiare,
 Dove à la Ninfa il fonte non contende,
 Che possa à quel bel corpo penetrare
 Con l’occhio, che sì cupido v’intende.
 Come in un vetro una rosa traspare,
 Che chiusa gli occhi altrui di fuor risplende;
 Tal chiuso ei traspar nel picciol fiume
 Al lampeggiante de la Ninfa lume.

En ce qui concerne la modification des similitudes, nous signalons également les vers qui évoquent l’étreinte de Salmacis. L’embrassade, comme dans les *Métamorphoses*, est associée au lierre et au polype, mais, là où les images ovidiennes n’expriment que le fait d’enlacer³⁷, la version d’Anguillara insiste également sur la façon dont la nymphe serre le corps d’Hermaphrodite. Ainsi, la Naïade se servant de tous les membres pour embrasser le fils de Vénus est-elle associée aux multiples tentacules du polype ou aux nombreuses branches du lierre:

Come l’hedera intorno il tronco cinge,
 E con piu rami s’aviticchia; e come
 Quel pesce il pescatore afferra, e stringe,
 Che da molti suo’ piè Polipo ha nome:
 Così lega ella il giovane con ambe
 Le braccia, e con le mani, con le gambe.

Logiquement, la troisième image suscitée par la similitude ovidienne, celle du serpent serrant les griffes et les ailes de l’aigle, ne correspond plus

³⁷ *Met.* IV, 362-367: “Inplicat ut serpens quam regia sustinet ales/ Sublimemque rapit; pendens caput illa pedesque/ Adligat ed cauda spatiantes inplicat alas;/ Utue solent hederæ longos intexere truncos,/ Utque sub aequoribus deprensum polypus hostem/ Continet ex omni dimissis parte flagellis”; Trad. fr.: “elle l’enlace comme fait un serpent que l’oiseau du souverain des dieux soutient et emporte au milieu des airs; suspendu dans le vide, le reptile enchaîne la tête et les serres de l’aigle, et des replis de sa queue il entoure les ailes déployées; tel le lierre embrasse le tronc des grands arbres; tel encore le polype, quand il a surpris un ennemi sous les eaux, l’emprisonne dans ses fouets lancés en tous sens”.

aux modifications introduites dans la traduction. Il s'agit pourtant d'une image significative qui, en évoquant la lutte entre les deux animaux, associe l'acte sexuel à l'idée du combat: Anguillara la récupère pour illustrer les (vaines) tentatives d'Hermaphrodite à résister à la nymphe. Dans l'octave suivante l'adolescent est comparé au rapace qui tombe à terre après que le serpent a enlacé les ailes:

Lo stringe ella: ei sì scuote, e 'l crin le tira;
Cadon su'l lito, e ei perche no 'l goda,
Si torce, e sforza tal l'augel, che mira
Fiso nel Sol, talhor la serpe annoda:
Che mentre l'ha ne i piedi, e al cielo aspira.
La serpe il lega tutto con la coda,
E l'ali spatiose in modo afferra,
Che cadon spesso ambi in un groppo in terra.

Cela vaut la peine de passer au crible cette dernière partie du mythe qui s'écarte à bien des égards du passage correspondant dans les *Métamorphoses*. Considérons, par exemple, la scène de l'accouplement des deux protagonistes. Si, au moment de l'étreinte, l'Hermaphrodite ovidien "refuse à la nymphe la joie qu'elle espère"³⁸, dans le texte d'Anguillara, Salmacis réussit à imposer sa volonté. Après une allusion assez explicite à la jouissance de la fille, le lecteur apprend qu'au point culminant, elle invoque Jupiter, pas seulement pour garder Hermaphrodite prisonnier, mais (surtout) afin de prolonger le grand plaisir qu'elle est en train d'éprouver:

Ei stà nel suo proposito, e contende,
E nega à quella il disiato bene,
Ma à poco à poco ella in tal modo in prende
Che come era il disio, se 'l gode, e tiene.
E mentre ingorda al suo contento intende,
Di grado in grado in tal dolcezza viene,
Ch'alza i travolti lumi al cielo, e move
Un parlar pien d'affanno, e rotto à Giove.
Fa sommo Dio del gran piacer, ch'io sento,
Tutti i miei sensi eternamente ricchi;

Les octaves finales de l'épisode, pourtant, ne surprennent pas: aucun des *volgarizzatori* antérieurs n'utilise aussi fréquemment les mots "amor", "dolce" ou "soave". Il suffit de citer, à titre illustratif, le passage où Salmacis implore des baisers à Hermaphrodite:

³⁸ *Met.* IV, 368-369.

Lascia amor mio, che da tuoi labri io toglia
 Baci almen da congiunta, e da sorella.
 Se quei dolci d'amor dar non mi vuoi,
 Non mi negar quei de' parenti tuoi.
 Il dolce soro, e mal accorto figlio
 Prova sciorsi da lei, ma dolcemente:
 Le parla poi con vergognoso ciglio,
 Con sì timido dir, ch'à pena il sente...³⁹

La mise en relief du côté sensuel du mythe apparaît également dans la répétition du verbe “godere”: presque absent dans les traductions d'Agostini ou de Dolce, le mot est utilisé deux fois dans la description de la vie oisive de Salmacis⁴⁰:

O s'attuffa nel fonte, ò si rinselva
 Fra gli alberi suoi proprii, e si compiace
 Godersi il suo paese, e starsi in pace.
 Senza cura tener de le sorelle
 Lieta si stà à goder le patrie sponde.

La traduction d'Anguillara contraste fortement avec le ton du discours moralisant des *Trasformationi*. Même si tous les *volgarizzatori* présentent leurs textes comme des traductions italiennes des *Métamorphoses*, le conte-

³⁹ *Met.* IV, 334-335: “Poscenti nymphae sine fine sororia saltem / Oscula iamque manus ad eburnea colla ferenti: / “Desinis? an fugio tecumque” ait “ista relinquo?”; Trad. fr.: “Sans se lasser, la nymphe implore des baisers, tels au moins qu'en reçoit une soeur; déjà elle étendait les mains vers le cou d'ivoire du jeune homme: / “Cesseras-tu, dit-il, ou veux-tu que je prenne la fuite et te laisse seule en ces lieux?”. Notons qu'Anguillara, contrairement au texte latin, cite la demande de Salmacis en discours direct. En modifiant l'attitude et la réponse du jeune, le traducteur met en scène un personnage plus timide et moins agressif que l'homologue ovidien.

⁴⁰ Le verbe — véritable fil rouge dans la traduction d'Anguillara — est prononcé bien quatre fois par la nymphe qui, plus que l'emblème d'un péché, est représentée comme l'incarnation du plaisir sensoriel: “Felice madre di sì nobil frutto, / E, se sorella n'hai non men felice, / Nè di lei men, nè di chi t'ha prodotto, / Si può chiamar beata la nutrice: / Ma ben gradita, e fortunata in tutto / La sposa è, (se tu l'hai) cui *goder* lice / Sì delicate membra, e sì leggiadre, / Che ti formò sì gloriosa madre. / Se giunto a sposa sei, non ti sia grave, ch'io furtivo di te prenda diletto; / E ch'io *goda* d'un don, così soave, / Come promette il tuo divino aspetto. / Se nodo coniugal stretto non t'have, / Fà me tua sposa, e fa comune il letto. / Non mi negare, ò sia legato, ò sciolto, / Ch'io *goda* di quel ben, ch'è in te raccolto”.

nu de chaque version diffère à la fois de la source latine et des autres *vulgarizzamenti*. A la base de ces divergences sont, entre autres, le modèle de la traduction (texte original ou paraphrase médiévale) et l'influence d'auteurs ou de genres contemporains. De l'ensemble des traductions émerge toutefois une attitude ambiguë envers la thématique sexuelle et la figure de la nymphe. La représentation d'Hermaphrodite reste stable et ne manifeste pas de grandes modifications par rapport à l'homologue ovidien. Salmacis, par contre, se révèle un personnage problématique. Naïade pudique chez Agostini, nymphe troublée par Amour chez Dolce ou fille voluptueuse chez Anguillara: il semble que les traducteurs l'aient associée à plusieurs types féminins. A cette gamme de nymphes, le poète baroque Girolamo Preti ajoute une autre variante.

4. *La Salmace* de Girolamo Preti: réécriture baroque du mythe ovidien

La Salmace — poème composé et publié pour la première fois en 1608 mais réélaboré jusqu'en 1625 — ne constitue pas une traduction des *Métamorphoses*. L'intrigue, pourtant, ne subit pas de grandes transformations: "*L'amplificatio* cui è sottoposto il testo ovidiano concerne gli inserti descrittivi e alcuni ingredienti narrativi [...]"⁴¹. Le poème s'ouvre sur une longue description du mont Ida (1-68) qui est le témoin des amours de Vénus et Mercure et de la conception d'Hermaphrodite (69-141). Contrairement à la version antique, Preti consacre plus de vingt vers à la naissance et à l'éducation de l'enfant (151-179), un passage qui culmine dans la description de l'adolescent (180-251). Ce n'est qu'après un litige avec Cupidon arbitré par Vénus (252-269) qu'Hermaphrodite entame les voyages qui l'emmènent en Carie, à la source de Salmacis (270-402). A la fin du poème, le poète passe sous silence la malédiction prononcée par le jeune.

Comment expliquer — vu l'impopularité du mythe dans la poésie italienne de la Renaissance — le choix de consacrer un poème de 820 vers au récit de Salmacis et Hermaphrodite? Sa réapparition est sans doute liée à une question générique: Preti réécrit l'histoire selon les schèmes de l'*idillio*, un genre en vogue au début du dix-septième siècle. *La Salmace* — unique idylle mythologique composée par le poète bolonais — occupe une place particulière dans sa production littéraire, mais aussi dans l'ensemble de la poésie baroque italienne parce qu'il a joué un rôle fondamental dans le lancement du genre de l'*idillio* en Italie⁴². Chiodo définit l'idylle comme "un componimento di lunghezza variabile [...], di argomento vario e nel metro abituale

⁴¹ Barelli, *Poesie*, 227.

⁴² Chiodo, *L'idillio barocco*, 9-37.

mente definito come ‘madrigalesco libero’[...]”⁴³, mais il insiste aussi sur la présence d’une “aura” ovidienne dans la représentation de la nature: “la natura descritta ... è la natura ‘animata’, intimamente vitale e partecipe dell’anima del mondo.... È il cosmo ovidiano, ma anche il cosmo della più felice poesia rinascimentale, forse ancor più che non quello del ‘sensualismo’ barocco”⁴⁴.

Au seuil du dix-septième siècle l’idylle constitue d’ailleurs un exemple de “giovanilismo letterario”⁴⁵: il s’agit d’un genre pratiqué par des poètes débutants et apprécié par un public jeune, mais qui a très vite suscité des réactions hostiles de la part des poètes soutenus par les dignitaires ecclésiastiques. La résistance à ces poèmes s’explique — entre autres — par la conception assez libre de l’amour et de la sexualité qu’ils véhiculent: “La poesia idillica è tutta contesta di eroine, mitologiche e no, che vivono liberamente la propria sessualità e che in nome dell’amore combattono i pregiudizi che tale libertà vogliono costringere e negare”⁴⁶. La nature “ovidienne”, la thématique amoureuse, le rôle des personnages féminins et le succès du genre auprès des lecteurs féminins⁴⁷: tenant compte de ces critères, le choix de réécrire le mythe de Salmacis et Hermaphrodite apparaît beaucoup moins surprenant.

Quelles sont alors les caractéristiques les plus importantes de la version baroque ? Selon Chiodo, l’érotisme idyllique ne se présente pas “nella veste della salacità burlesca o dell’eccitata lascivia, ma proprio in quella misura di umano calore”⁴⁸. Jetons un coup d’œil sur les passages descriptifs qui sont parmi les plus illustratifs de la recherche à cette sensualité tempérée. Dans l’imagination du poète, le mont Ida et la caverne d’amour font partie d’un paysage particulièrement paisible et doux caractérisé par des lignes sinueuses et des couleurs intenses. Si la description du *locus amoenus* fait appel au sens de la vue et de l’ouïe — notons l’évocation du “dolce rio” près de l’autre (52-60) ⁴⁹ — le passage exprime également l’idée d’une fusion de

⁴³ Chiodo, *L’idillio barocco*, 19.

⁴⁴ Chiodo, “Note sull’opera”, 257.

⁴⁵ Chiodo, *L’idillio barocco*, 98.

⁴⁶ Chiodo, *L’idillio barocco*, 93.

⁴⁷ Chiodo, *L’idillio barocco*, 93.

⁴⁸ Chiodo, *L’idillio barocco*, 92.

⁴⁹ *La Salmace*, 52-60: “Scorre avanti la soglia / di perle liquefatte un dolce rio, / un rio di gran torrente umido figlio, / che tra le verdi sponde/ col tremolar de l’omonio rio di gran torrente umido figlio, / che tra le verdi sponde/ col tremolar de l’onde / sì dolce mormorio distingue e temprà, / ch’orgogliosetto ardisce, / rotto fra’

la sphère naturelle et de l'humain. Si au fleuve Pattolo sont attribuées des activités humaines, le mont Ida est présenté comme un colosse dont les versants sont couverts d'un manteau vert orné de rubans céruleens:

Là dove il bel Pattolo
tra sponde di smeraldo
di lucid'or fa biondeggjar l'arena,
e per lidie contrade
e per frigie campagne
passeggia, umido il piè, lubrico il passo;
[...]
stesa nel pian le smisurate membra,
sotto forma d'un monte inalza il capo;
monte che sembra appunto
appo Causaso, Pelio, Olimpo ed Ossa
qual tra bassi virgulti alto cipresso.
[...]
Al montüoso tergo, al vasto fianco
fanno un manto frondoso
verdeggianti campagne, orride selve,
e cento fiumi e cento
con tortüosi giri
fanno a quel verde manto, al vago lembo,
di cerulei ricami umide liste⁵⁰.

L'intégration du domaine de l'homme dans la nature s'observe également dans la longue description d'Hermaphrodite. La beauté du jeune est suggérée à travers des métaphores naturelles qui invitent le lecteur à visualiser des paysages splendides :

Se tu miri la fronte,
diresti: è un orizzonte,
ch'a lo spuntar d'una serena aurora
di lucido candor s'adorna e splende;
e come sotto l'alba il sole spunta,
così quivi tu vedi
in fronte l'alba, e ne' begli occhi il sole⁵¹.

sassi e miniate pietre, / sfigar gli augelli ed emular le cetre". Toutes les citations de *La Salmace* sont tirées de l'édition suivante: Girolamo Preti, *Poesie*, a cura di S. Barelli, Padova: Antenore, 2006.

⁵⁰ *La Salmace*, 1-13; 36-42.

⁵¹ *La Salmace*, 216-222.

L'omniprésence de l'humain se traduit également par une personnification des parties du corps :

Sovra l'eburnea fronte
 pende la chioma errante,
 che sottile e tremante,
 e sferzata da l'aure,
 vezzosamente in fiocchi d'oro ondeggia,
 e talor lascivetta,
 innamorata anch'essa,
 intorno a quel bel viso,
 quasi per abbracciarlo,
 stende teneramente aurate braccia;
 e con crespe vezzose in giù serpendo,
 de la bianca cervice
 fende con solchi d'or le nevi intatte⁵².

Les cheveux dorés qui embrassent tendrement le visage, le front d'ivoire associé à l'aurore : malgré leur caractère hyperbolique, ces images convainquent le lecteur grâce à la douceur de la formulation et la cohérence avec les caractéristiques du paysage. Notons, à ce propos, la réapparition de la sinuosité ("ondeggia"; "serpendo") et des couleurs qui renvoient à des matériaux précieux ("eburnea" ; "oro" ; "aurate"). Si, selon Barelli, la description de la beauté exceptionnelle du "garzone" rappelle celle d'Armida chez le Tasse⁵³, il n'est pas difficile d'entrevoir dans ce passage une union du masculin et du féminin qui préfigure la création de l'être bisexué à la fin du poème. Un autre élément lié à l'idée de mélange et de fusion exprimée par le poème est celle de la reproduction et de la naissance. Si la description étendue des ébats de Vénus et Mercure donne déjà le ton, la récurrence des mots se référant à la fécondité (humaine) ou aux actes amoureux contribue à susciter l'idée de la génération⁵⁴, une thématique qui rapproche

⁵² *La Salmace*, 203-215.

⁵³ Preti, *Poesie*, 236.

⁵⁴ Cf. *La Salmace*, 53-54: "[...] un dolce rio, / un rio di gran torrente *umido figlio*"; 284-288: "Vide i regni di Licia e in essa il monte / ove già il mostro orrendo, / la triforme Chimera, / animata fornace, Etna spirante, / di fiamme aver soleva *gravido* il seno [...]"; 344-346: "In mezzo al prato adorno, / quasi *gravida* il sen, la terra aprica / tumidetta si gonfia e forma un colle"; 350-351: "Sbocca di grembo al poggio / di cristallino umor vena feconda"; 568-571: "Fur vedute l'erbetto / alzarsi a lui d'intorno, / per dare a quel bel viso / col verde labro avidamente un bacio"; 578-581: "L'abete innamorato / piegò la fronte ombrosa, / stese le verdi sue ramoso braccia, / per dargli un bacio, un amoroso amplesso".

le poème baroque des versions plus archaïques du mythe⁵⁵.

La recherche d'une "sensualità frenata, inibita e pur morbosamente bramosa"⁵⁶ influence également la représentation de Salmacis. La nymphe baroque ne s'approche ni du personnage pudique chez Agostini, ni de l'homologue voluptueuse chez Anguillara. Preti réussit à transformer la Naïade passionnée mise en scène par Ovide en une femme qui est "timidamente ardita" (v.495). Le premier facteur qui contribue à cette conversion est la mise en évidence du lien entre Hermaphrodite et Amour. Dans les *Métamorphoses* Salmacis demande à Hermaphrodite s'il n'est pas Cupidon⁵⁷ et Anguillara souligne à deux reprises la beauté divine du jeune⁵⁸, mais c'est Preti qui insiste davantage sur les analogies entre les deux figures. Nous avons déjà fait allusion à la dispute entre le fils de Mercure et Amour et le rôle de juge assumé par Vénus. Dans son verdict, la déesse attribue à ses fils une fonction analogue dans le domaine de l'amour:

porti l'arco Cupido,
tu porta l'arco, o figlio;
egli il porti sul fianco, e tu nel ciglio.
Ferisca egli col dardo,
impiaga tu col guardo.
Ciascun porti la face e fiamme scocchi:
egli la porti in mano, e tu negli occhi⁵⁹.

Hermaphrodite se révèle une force d'amour irrésistible : arrivé à la source de Salmacis le jeune séduit les fleurs et les arbres qui poussent sur les bords⁶⁰. A la vue de sa beauté reflétée dans l'eau, il s'éprend presque de sa propre image:

⁵⁵ "the figure of Hermaphroditus stemmed from a combination of the ithyphallic herm-Hermes with Aphrodite, representing sexual union" (Robinson, "Salmacis and Hermaphroditus", 215).

⁵⁶ Chiodo, "Note sull'opera", 265.

⁵⁷ *Met.* IV, 320-321: "Tunc sic orsa loqui: "Puer o dignissime credi / Esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido". Trad. fr.: "Alors elle lui adresse ces paroles: "Enfant, tu es bien digne d'être pris pour un dieu; si tu es un dieu, tu peux être Cupidon".

⁵⁸ Dans la traduction d'Anguillara, Salmacis, avant d'aborder Hermaphrodite, "move l'acceso, e desioso piede / Ver le bellezze angeliche, e divine". Au moment où elle implore un baiser, la nymphe s'exclame: "E ch'io goda d'un don, così soave, / Come promette il tuo divino aspetto".

⁵⁹ *La Salmace*, 263-269.

⁶⁰ *La Salmace*, 568-581.

per immensa beltà sé stesso ammira;
e di se stesso vago
arderebbe d'amore,
se non che gli sovviene il folle esempio
del semplice Narciso,
dal fonte acceso e da se stesso ucciso⁶¹.

A ce moment le lecteur comprend que, face à un personnage qui incarne l'amour, Salmacis ne peut que tomber follement amoureuse.

Le deuxième facteur qui change le personnage de Salmacis est la mise en relief du doute, un procédé qui rapproche la nymphe des protagonistes d'histoires d'amour (plus) tragiques, tels que, par exemple Byblis ou Myrrha⁶². Preti met en scène une femme qui, avant de joindre Hermaphrodite dans la source, est tourmentée par l'hésitation et par des émotions contradictoires :

Così dicendo infamma
d'ardore il volto e d'ardimento il core,
e si muove e s'avvanza,
e corre già rapidamente al lago.
Poi si pente e si ferma,
e 'l piè sospeso in aria,
resta in forse o se vada o pur se torni⁶³

Les pleurs et "l'intenso dolor" (696) éprouvé par la nymphe changent radicalement le portrait de l'homologue ovidien. Ce n'est qu'au moment où elle est incitée par "le furie d'amor" (725) — notons l'influence de Dolce — qu'elle se transforme en une "bella d'amor baccante" (726), qui, une fois entrée dans l'eau, embrasse Hermaphrodite "viè piú tenacemente" (743). Preti reprend alors l'image du serpent saisi par un aigle, mais il change les rôles. Le personnage associé au reptile est Hermaphrodite et non plus la nymphe: "Ermafrodito-*"irata serpe"* avvolge Salmace-*"augel di Giove"* non già in un abbraccio, ma per tentare di frenare i baci di lei ... e

⁶¹ *La Salmace*, 607-612.

⁶² Protagonistes d'histoires développant le thème de l'amour impossible (parce que de caractère incestueux), Byblis (*Met.* IX, vv. 454-665) et Myrrha (*Met.* X, 298-518) sont présentées par Ovide comme des personnages harcelés par le doute, une condition pénible que l'auteur antique — tout comme Girolamo Preti (cf. *La Salmace*, 702-713) — exprime (entre autres) à travers le procédé du monologue intérieur (cf. *Met.* IX, 474-516; *Met.* X, 320-355)

⁶³ *La Salmace*, 714-720.

i suoi tentativi d'abbracciarlo"⁶⁴. Si, en soulignant l'intuition poétique de Preti, Chiodo attribue la modification de la similitude ovidienne au poète baroque⁶⁵, la fonction de l'image, à savoir la représentation visuelle de la lutte entre les deux jeunes, a clairement été inspirée par le *volgarizzamento* d'Anguillara:

Ei sembra irata serpe,
cui rapisce talor l'augel di Giove,
che, quanto più sublime
per lo campo de l'aria egli la porta,
ella con torti giri
e con lubrica coda al fiero artiglio
tenacissimi ceppi avvolge e strigne,
e di frenar si sforza
del rostro i colpi, e l'agitar de l'ale⁶⁶

D'autres éléments tels que l'invocation de Jupiter par Salmacis⁶⁷ ou le repos d'Hermaphrodite à l'ombre d'un sapin⁶⁸ démontrent également l'influence de cette dernière traduction, mais, sans doute, l'atmosphère sensuelle, l'insistance sur la beauté des protagonistes et du paysage, bref, la tendance à la *soavitas* observable dans presque tous les *volgarizzamenti* ont incité Girolamo Preti à consacrer son unique idylle mythologique au récit d'Hermaphrodite.

Quelles conclusions peuvent être déduites de notre analyse? Nous avons constaté que les versions du mythe proposées par les *volgarizzatori* se situent à un niveau intermédiaire entre la traduction et la réécriture. Bien que l'intrigue ne change guère, les textes italiens n'offrent pas une traduction fidèle au modèle latin. Les techniques adoptées par les traducteurs du seizième siècle pour intervenir dans la source sont les suivantes : l'omission

⁶⁴ Chiodo, *L'idillio barocco*, 103.

⁶⁵ Chiodo, *L'idillio barocco*, 103.

⁶⁶ *La Salmace*, 745-753.

⁶⁷ *La Salmace*, 765-774: "Deh, grande e sommo Giove, / s'egli è pur ver ch'un tempo / s'accese nel tuo cor fiamma d'amore, / e 'n sembianza di tauro/ da le sidonie sponde / traesti già per l'onde / di bel furto amoroso onusto il tergo, / fa che tra l'onde anch'io/ vinca il crudele, il non amante amato, / e 'l mio furto d'amor non mi si tolga".

⁶⁸ *La Salmace*, 564-567: "Stanco, anelante, il peregrin vezzoso / quivi frena le piante, 'n braccio a l'erbe, / dove stende un abete opaca ombrella, / vago di riposar si corca e giace".

ou la modification des similitudes ovidiennes; l'extension des descriptions; l'insertion de références à la poésie nationale et — dans le cas d'Anguillara — l'introduction de scènes nouvelles. En ce qui concerne la thématique de l'amour et de la sexualité, nous avons démontré que, même si les traducteurs sont encore très liés à l'interprétation allégorique du mythe selon laquelle Salmacis serait l'emblème de luxure qui mène l'homme à sa perte, ceci ne leur empêche pas de développer la dimension sensuelle de l'épisode ovidien. Cette tendance est particulièrement apparente dans la version d'Anguillara qui évoque de façon explicite le plaisir sexuel éprouvé par Salmacis. Au début du dix-septième siècle le lancement du genre de l'*idillio* constitue un contexte littéraire propice à la réécriture de l'histoire d'Hermaphrodite: en ajoutant à l'intrigue des descriptions étendues et en changeant le portrait traditionnel de la nymphe, Girolamo Preti réussit à offrir une version contemporaine du récit ovidien qui est caractérisée par un sensualisme tempéré.

GHENT UNIVERSITY, BELGIUM

ŒUVRES CITÉES

- Agostini, Nicolò degli. *Di Ouidio le Metamorphosi, cioe trasmutationi, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significationi, & dichiarazioni delle fauole in prosa*. Venezia: Stampato per Bernardino di Bindoni Milanese, 1538.
- Anguillara, Giovanni Andrea dell'. *Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da Giov. Andrea dell'Anguillara in ottava rima ... di nuouo dal proprio auttore riuedute et corrette. Con l'annotationi di m. Giosepe Horologi, con postille et con gli argomenti nel principio di ciascun libro di m. Francesco Turchi*. Venezia: Appresso gli heredi di Pietro Dehuchino, 1588.
- Ardissino, Erminia. "Narrare i miti in volgare". *Le Metamorfosi di Ouidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. A cura di Gian Mario Anselmi e Marta Guerra. Bologna: Gedit, 2006. 55-74.
- Barelli, Stefano. "Introduzione" in Girolamo Preti. *Poesie*. Padova: Antenore, 2006. 226-228.
- Bonsignori da Città di Castello, Giovanni de', *Ouidio Metamorphoseos Vulgare*. A cura di Erminia Ardissino, Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 2001.
- Chiodo, Domenico. *L'idillio barocco e altre bagatelle*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000.
- . "Note sull'opera di Girolamo Preti". *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. 169 (1992): 253-271.
- Comarmond, Sophie. "La réécriture du mythe de l'Hermaphrodite dans la création littéraire et artistique de la Renaissance." *Métamorphoses du mythe*.

- Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Dir. Peter Schnyder, Paris: Orizons-L'Harmattan, 2008. 299-312.
- Cotugno, Alessio. "Le forme...trasformate. Le *Metamorfosi* e il linguaggio letterario cinquecentesco: appunti su Giovanni Andrea dell'Anguillara traduttore di Ovidio". *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*. 30.1 (2006): 1-14.
- Dante Alighieri. *Commedia. Inferno*. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Enzo Quaglio. Torino: Garzanti, 2001.
- Dolce, Lodovico. *Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce in questa terza impressione di nuovo da lui riviste*. Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari e Fratel, 1555.
- Fabre-Serris, Jacqueline. *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris: Klincksieck, 1995.
- Floriani, Piero. "Mutare e trasmutare. Alcune osservazioni sul canto XXV dell'*Inferno*". *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 169 (1972): 324-332.
- Gentile, Sebastiano. "Il ritorno di Platone, dei platonici e del "corpus" ermetico". Cesare Vasoli. *Le filosofie del Rinascimento*. A cura di Paolo C. Pissavino. Milano: Mondadori, 2002. 193-228.
- Guthmüller, Bodo. "Il mito e la tradizione testuale (le *Metamorfosi* di Ovidio)". *Immagini degli dèi. Mitologia e collezionismo tra Cinque e Seicento*. Lecce: Leonardo Arte, 1996. 22-28.
- . "Giovanni del Virgilio e la tradizione in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio: il mito di Marsia". Guthmüller, Bodo. *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1997. 65-83.
- Heath, John. *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classical Literature*. New York: Peter Lang, 1992.
- Javitch, Daniel. "The influence of the Orlando Furioso on Ovid's *Metamorphoses* in Italian". *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 11. 1(1981): 1-21.
- Long, Kathleen P. *Hermaphrodites in Renaissance Europe*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Muresu, Gabriele. *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*. Roma: Bulzoni, 1990.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Éd. Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- Preti, Girolamo. *Poesie*. A cura di Stefano Barelli, Padova: Antenore, 2006.
- Robinson, Matthew. "Salmacis and Hermaphroditus: When two become one (Ovid., *Met.* 4, 285-388)". *Classical Quarterly* 49.1 (1999): 212-223.
- Segal, Charles. *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformation of a Literary Symbol*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1969.
- Silberman, Lauren, "Mythographic Transformations of Ovid's Hermaphrodite". *The Sixteenth Century Journal* 19.4 (1988): 643-652.
- Vanacker, Janis. *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*. Roma: Carocci, 2009.