



HAL
open science

Les métamorphoses d'Actéon

Christelle Seree-Chaussinand

► **To cite this version:**

Christelle Seree-Chaussinand. Les métamorphoses d'Actéon. Interfaces : image, texte, language, 2014, 35, pp.125-135. halshs-01054880

HAL Id: halshs-01054880

<https://shs.hal.science/halshs-01054880v1>

Submitted on 9 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

LES MÉTAMORPHOSES D'ACTÉON ¹

Christelle Serée-Chaussinand

Lors de la conférence annuelle d'EFACIS à Vienne en 2009, Seamus Heaney avait choisi de dresser la liste de ses principales sources d'inspiration. Citant Samuel Taylor Coleridge, il remarquait que l'une des vertus essentielles de l'imagination est sa capacité à « redonner aux objets anciens et familiers une dimension de nouveauté » ; dès lors, le travail du poète s'apparente moins à une entreprise de « dé-familiarisation » qu'à une entreprise de « re-familiarisation ».² C'est précisément ce qu'il entreprend dans son poème « Actéon », inspiré par le célèbre tableau du Titien *La mort d'Actéon* : il revisite poétiquement le mythe et nous le rend plus proche et plus familier. Toutefois, ce travail de re-familiarisation ne s'apparente pas à une simple « re-production » mais à une véritable « re-création ». Au cours de l'entretien où il décrit la rédaction de son poème, Seamus Heaney insiste sur le fait qu'il ne visait ni une réplique ni une reformulation de la version originale brossée par le Titien ; il explique au contraire qu'il a donné intentionnellement « libre cours à son imagination », qu'il a travaillé « pour ainsi dire, à partir d'une toile blanche »,³ en se référant à l'Actéon qu'il connaissait (y compris à

¹ Pour célébrer l'organisation des Jeux Olympiques à Londres en 2012 et l'acquisition récente de deux tableaux du Titien, la National Gallery a collaboré avec le Royal Ballet pour mettre à l'honneur des artistes britanniques contemporains. Trois ballets (*Machina*, *Trespass*, et *Diana and Actaeon*) ont ainsi été créés avec leurs décors et leurs costumes par des chorégraphes et des metteurs en scène de premier plan. Chacune de ces pièces était inspirée par les œuvres du Titien illustrant le mythe d'Actéon et de Diane raconté par Ovide dans les *Métamorphoses* : « Diana and Callisto », « Diana and Actaeon » et « The Death of Actaeon ». Les représentations de ces trois ballets eurent lieu à la Royal Opera House, Covent Garden en juillet 2012 tandis que des éléments de décor étaient exposés à la National Gallery. Parmi les artistes ayant participé à ce projet, on retiendra les noms des chorégraphes Alastair Marriott, Christopher Wheeldon, Kim Brandstrup et Wayne McGregor ou ceux de Conrad Shawcross and Chris Ofili pour les arts visuels. Parallèlement à cette collaboration avec la Royal Opera House, la National Gallery demanda à 14 poètes de renommée mondiale de créer leur propre version du mythe en s'inspirant des tableaux du maître vénitien. Parmi eux, Simon Armitage, Wendy Cope, Carol Ann Duffy, ainsi que Seamus Heaney et Sinéad Morrissey dont les poèmes sont étudiés dans cet article.

² Seamus Heaney, « Mossbawn via Mantua: Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges », *Irish Studies in Europe*, vol. 4, 2012, pp. 19.

³ Seamus Heaney, Interview diffusée sur le site de la National Gallery : http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/poets-inspired-by-titian/*/chooseMedia/6/.

travers le texte de Ted Hughes, traducteur d'Ovide ⁴) et en tenant l'œuvre du Titien à bonne distance. Ré-écriture et re-création s'appliquent également au poème de Sinéad Morrissey dans lequel un récit totalement inédit est tissé au dessus de la scène mythologique canonique :

There's no point in writing a poem that would just describe what's happening in a painting, because it's already been [...] accomplished in its original medium. There has to be something else that happens in the poem that is not in the painting. [...] The painting for me is forever changed. I see the painting and then I see that false context that I put on it sort of overlaid like a ghost story that's within the painting.⁵

En recréant les images du Titien, Heaney et Morrissey ne font en fait que s'inscrire dans la démarche créatrice du peintre vénitien qui s'est lui-même librement inspiré du mythe et de sa version poétique dans le troisième livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Les trois œuvres présentées à la National Gallery de Londres en 2012 ont été réalisées pour Philippe II d'Espagne, protecteur du Titien, et font partie d'une série de sept tableaux appelés « poésies » ou « favole » (« poésie visuelle ») par leur auteur. *Diane et Actéon* et son pendant *Diane et Callisto* ont été achevés en 1559 ; en revanche, *La Mort d'Actéon*, resté inachevé à la mort du maître en 1576, n'a jamais été envoyé à la cour d'Espagne. Les critiques d'art s'accordent à dire que Titien ne s'est pas attaché à la lettre mais plutôt à la théâtralité du poème d'Ovide pour faire valoir ses talents de coloriste et de metteur en scène de génie : « Titien n'illustre pas les vers d'Ovide. Les différences sont nombreuses entre le récit iconique et le récit poétique ».⁶ Les poèmes de Heaney et Morrissey ne sont pas non plus des illustrations des tableaux du Titien ; ils leur apportent au contraire une touche ou une dimension supplémentaire que je souhaite ici étudier.

C'est *Diane et Actéon* qui a inspiré Sinéad Morrissey pour son *ekphrasis*, celui-là même qui décrit l'instant où le petit-fils de Cadmus surprend la déesse au bain, entourée de son escorte de nymphes, dans une clairière nichée au cœur de la forêt. Tout comme Simon Armitage qui a choisi le même tableau, Morrissey est sensible à l'intensité dramatique de la scène et s'attache à ce moment charnière où un destin pivote. Son long poème narratif, dénué de rimes, relate ce moment où la vie prend soudain

⁴ Ted Hughes, *Tales from Ovid: Twenty-four Passages from the Metamorphosis*, London, Faber, 1997.

⁵ Sinéad Morrissey, Interview diffusée sur le site de la National Gallery: http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/poets-inspired-by-titian/*/chooseMedia/8/.

⁶ Ma traduction de : « Titian did not illustrate Ovid's words. There are many discrepancies between the written and the painted narratives » (LAWSON, James, « Titian's Diana Pictures: the Passing of an Epoch », *Artibus et Historiae*, vol. 25, n° 49, 2004, p. 56).

un tout autre tour ; toutefois, si ce n'est la référence au personnage d'Actéon au vers 5, rien ne suggère un quelconque lien entre le texte et le mythe original. La transposition qu'opère Morrissey est signalée dès le premier vers dans la formulation d'une hypothèse : « it could be » ; d'emblée, le lecteur se trouve plongé dans un autre temps et un autre espace : en lieu et place de la forêt mythologique, le décor est celui de l'Irlande du Nord à l'époque de la domination britannique. Les éléments d'architecture néoclassique qui figurent dans le tableau du Titien évoquent d'ailleurs pour Morrissey les contours de ce que l'on appelait autrefois une « Big House », c'est-à-dire un domaine appartenant à une famille de l'aristocratie anglo-irlandaise protestante, et l'amènent à repenser le mythe d'Actéon et de Diane comme une satire sociale offrant une réflexion sur l'asservissement des domestiques. Actéon est décrit sous les traits d'un serviteur qui, par maladresse, inexpérience ou simplement malchance, renverse un plateau chargé de tasses de chocolat. La punition qu'il anticipe est proportionnelle au « trésor de porcelaine » (« a whole life's wages' worth of china ») qu'il a malencontreusement cassé : s'il est chanceux, il sera congédié, mais il est fort probable qu'il soit fouetté ou même banni. Le poème se termine en effet sur une référence à la « Terre de Van Diemen » (« Van Diemen's Land »), autre nom de la Tasmanie qui faisait office de colonie pénitentiaire au XIX^e siècle.

Ainsi le poème de Morrissey ne décrit-il pas le tableau du Titien. Si elle fait brièvement allusion à la trouée de ciel d'un bleu intense visible au milieu des feuillages (« midsummer blue ») et à quelques détails architecturaux (« beyond the archway », « a corridor of clouds », « in the doorway »), Morrissey ne fait aucune référence au rideau rouge que Titien a placé au centre de sa composition pour souligner la théâtralité de la scène et marquer le dévoilement d'un secret. Elle omet également les nombreux signes annonciateurs du destin funeste d'Actéon : le crâne d'un cerf posé comme un trophée en haut d'un pilier, une brassée de peaux de gibier séchant sur une branche, Diane poursuivant un cerf à l'arrière-plan, le regard pétrifié de la jeune nymphe cachée derrière une colonne au centre du tableau ; dans le scénario imaginé par Morrissey, ces éléments sont transposés en châtiments physiques (« whipping, stocking, damaged hands ») ou bannissement. Poème et tableau ne se croisent vraiment que dans la référence aux nymphes – notamment la jeune nymphe éthiopienne qui couvre précipitamment le sein de Diane – et dans la mention d'un détail essentiel représenté par Titien : il ne s'agit pas tant du regard de la déesse dont la noirceur est reprise par la tête d'épingle retenant son diadème en forme de lune que du masque de satyre sculpté sur le flanc de la fontaine. De même, à l'instar du maître vénitien qui, sensible à la dimension visuelle du mythe, multiplie les effets de reflets (dans le miroir posé sur la fontaine, dans le galbe du vase en verre de Murano, dans les eaux verdâtres de la source), Morrissey s'intéresse à la circulation des regards : « toute l'intensité dramatique du tableau réside dans les jeux de regards et dans l'interdit du regard », dit-elle. Le poème est ainsi

parsemé de références visuelles telles que « the sight of his reverend mistress », « he sees [...] his punishment », « a sign slung round his neck » ou encore « *in flagrante* » et en écho – isolé dans un vers au milieu du poème – « obliterate », qui disent à quels dangers s'expose le voyeur, celui qui s'aventure à voir ce qu'il ne faut pas voir. Le caractère incongru et surtout sacrilège de sa découverte est d'ailleurs souligné par la rupture grammaticale entre le vers 12 et le vers 13 :

no praying to all the Saints in Heaven
might possibly take back, lift up, undo,
obliterate –

like the sight of his reverend mistress
caught languidly *in flagrante*

Lorsque l'on s'intéresse plus précisément au lieu choisi par Morrissey comme décor à sa version du mythe, on découvre que le poème recèle un récit caché. Ce texte a en effet des résonances à la fois historiques et très personnelles pour Morrissey. La référence initiale à Strangford Lough dans le comté de Down re-situe le mythe sur des terres familières, l'Irlande du Nord où Morrissey est née. À cet égard, elle fait ce que fait Titien lui-même en insérant dans son tableau un vase de Murano, clin d'œil à sa chère ville de Venise. Mais cette référence à Strangford Lough préside à un rapprochement entre mythe et histoire encore plus fascinant. En aplomb de cet immense lac marin se trouve le domaine de Mount Stewart qui fut la résidence des marquis de Londonderry durant plus de deux siècles. Mount Stewart est en particulier associé à la figure d'Edith Vane-Tempest, septième marquise de Londonderry, grande mondaine, hôtesse de tout ce que le monde comptait de puissants dans l'entre-deux-guerres. Lorsqu'elle devint la maîtresse de Mount Stewart, Edith réaménagea complètement la maison et le parc, créant toute une série de jardins, aussi exotiques et extravagants les uns que les autres : le Jardin du Trèfle, le Jardin Italien, le Jardin Espagnol ainsi que l'incroyable Terrasse du Dodo peuplée de gryphons, dinosaures et autres oiseaux imaginaires sculptés dans la pierre. Ce sont très certainement les « animaux de pierre » que décrit Morrissey dans son poème, ceux-là même qui, tapis dans le jardin, se bouchent les oreilles pour ne pas entendre le fracas de la vaisselle brisée et le châtiment qui fait suite à l'événement (« stone animals crouched in the dusky gardens / and cover[ing] their ears »). La Terrasse du Dodo abrite en particulier un monument à la gloire du salon réuni autour d'Edith et appelé l'Arche, comme l'Arche de Noé. Au fil des années, ce salon vit se côtoyer tout ce que le royaume comptait de personnalités politiques, d'artistes et de membres éminents de la famille royale parmi lesquels Ramsay MacDonald, Winston Churchill, Neville Chamberlain ou Sean O'Casey. L'une des particularités du cercle était que chacun de ses familiers était associé à une créature, réelle

ou imaginaire : Arthur Balfour était l'albatros, Churchill le sorcier, Harold Macmillan le colibri. Or, le personnage choisi par Edith n'est autre que Circé, déesse de la magie, sous les traits de laquelle la marquise s'est fait représenter avec trois de ses filles par C.E. Brock en 1925. Le lien entre Edith et Circé est tout-à-fait singulier si on le rapproche du tableau du Titien car Circé est très comparable à Diane : tout comme elle, elle a élu domicile dans les bois ; tout comme elle, elle métamorphose en animaux ses ennemis ou ceux qui lui font offense – ce fut du moins le cas de l'équipage d'Ulysse dans l'*Odyssee*. Ainsi, en revisitant le mythe, Morrissey suscite des rapprochements fascinants entre Diane et Circé, Ovide et Homère, la mythologie et l'histoire. Qui plus est, en tant que grande mondaine anglo-irlandaise et malgré ses idées progressistes, Edith Vane peut apparaître comme l'incarnation de l'aristocratie anglo-britannique et donc du Royaume face à l'Irlande représentée symboliquement par Actéon. Ce dernier dont le destin dépend entièrement du bon vouloir de la déesse – distante et quelque peu méprisante – est l'incarnation d'un pays soumis durant huit siècles au bon vouloir du conquérant. Le fossé entre Anglo-irlandais et Irlandais est aux yeux de Morrissey aussi infranchissable que le fossé entre les Dieux et les hommes mis en scène dans le mythe.

Seamus Heaney s'est inspiré pour sa part du deuxième tableau dans lequel Titien figure la métamorphose d'Actéon et l'attaque mortelle de ses chiens d'arrêt. S'il est attiré par l'ironie tragique de la situation – le chasseur chassé –, Heaney est également fasciné par la violence de la scène et le processus de métamorphose, défiant la représentation tant picturale que poétique : « I always thought of the stag as the thing in that painting, and it was the physical weight of the antlers that I felt ».⁷ Il est aussi sensible au caractère universel de ce mythe qui nous éclaire selon lui sur la question du désir. Tout comme Sinéad Morrissey, Heaney n'hésite pas à prendre des libertés vis-à-vis du Titien. Tandis que sur la toile le personnage de Diane s'impose au premier plan, c'est Actéon qu'il place au centre du poème rédigé à la troisième personne et reflétant – du moins jusqu'à l'avant-dernier vers qui marque sa fin – les sentiments du jeune chasseur.

« Un sonnet et demi », telle est la définition que Heaney donne de son poème : « a sonnet and a half; 14 lines, then six »⁸, rimant *abba abba cde cde dfdggf*, c'est-à-dire formant un sonnet italien suivi d'un sizain. Les vers s'organisent en trois parties d'égale longueur et marquant trois étapes clés du drame qui se joue : les premiers vers (vers 1 à 7) décrivent la métamorphose d'Actéon et sa confrontation à une forme d'étrangeté en lui ; les vers 7 à 13 – qui correspondent approximativement

⁷ Martin Herbert citant Seamus Heaney dans « Metamorphosis – Titian 2012: Poetry in paint », *The Telegraph*, 9 juillet 2012.

⁸ Martin Herbert citant Seamus Heaney dans « Metamorphosis – Titian 2012: Poetry in paint »

à la « résolution » d'un sonnet italien classique – se réfèrent au désir tragique d'Actéon conduisant à sa perte ; les sept derniers vers dépeignent enfin l'agonie du jeune homme, dépecé par ses chiens sous l'œil de ses compagnons. Ce triptyque narratif est reflété par plusieurs structures ternaires, notamment la répétition anaphorique de l'expression « as if » à l'incipit des trois phrases qui constituent la seconde partie ou la description à double révolution de la mise à mort d'Actéon : « as they bayed and fought / And tore mouthfuls of hide and flesh and blood ».

Dans la première partie du poème, Heaney évoque le moment précis où Actéon, mi-homme mi-cerf, se transforme et prend douloureusement conscience de cette transformation. Le poète se calque ainsi précisément sur le tableau du maître italien où le jeune chasseur apparaît prisonnier des buissons avec le torse d'un homme mais la tête et les membres d'un animal. Comme sur le tableau, Heaney conjugue symptômes de transformation (« burdened brow », « hardened feet », « crowned stag's head ») et facultés proprement humaines (« he saw », « he tried to speak ») jusqu'à l'achèvement complet du processus :

[...] In the pool he saw a crowned
Stag's head and heard something that groaned
When he tried to speak. And it was no human sweat
That steamed off him: he was like a beast in heat.

L'introduction du mot « beast » dans l'avant-dernier vers de l'octave confirme, si besoin était, ce changement d'espèce. Ici Heaney s'inspire largement du poème original d'Ovide et de sa traduction en anglais par Ted Hughes. Comme ses prédécesseurs, Heaney insiste sur l'agilité et la vitesse nouvelles d'Actéon qui contrastent avec le poids croissant des bois qui pèsent sur son front : les termes choisis par Heaney pour décrire cette étrange aisance (« nifty », « fleet / Four-legged run » or « quickened pace ») rappellent ceux employés par Ovide et Hughes à sa suite. De même, comme ses prédécesseurs, Heaney insiste sur la détérioration progressive de la faculté du langage, Actéon étant incapable d'articuler le moindre mot et de produire autre chose que d'inaudibles gémissements. Chez Heaney comme chez Hughes, la perte de cette faculté est ainsi le symptôme de la mutation du héros :

Actaeon
Bounded out across the cave's pool
In plunging leaps, amazed at his own lightness.
And there

Clear in the bulging mirror of his bow-wave
 He glimpsed his antlered head,
 And cried: 'What has happened to me?'

No words came. No sound came but a groan.
 His only voice was a groan.
 Human tears shone on his stag's face

From the grief of a mind that was still human.⁹

Il est intéressant de noter que la thématique de la métamorphose occupe une place importante dans l'œuvre de Seamus Heaney, en particulier à travers le personnage légendaire de Sweeney, roi païen maudit par Saint Ronan, transformé en oiseau et condamné à errer éternellement au-dessus de la lande irlandaise, loin de toute humanité. Ce personnage apparaît dans la traduction que Heaney a faite du poème médiéval *Sweeney Astray* (1984), mais aussi dans la section 3 de son recueil *Station Island* (vingt poèmes rassemblés sous le titre « Sweeney Redivivus ») ainsi que dans *Sweeney's Flight* publié en 1992. Le destin tragique de Sweeney tout comme celui d'Actéon est étroitement lié à sa transformation physique qui intervient comme châtiment pour avoir osé offenser les dieux. Dans les deux textes, le processus de métamorphose exerce une véritable fascination sur Heaney par sa violence et la souffrance morale et physique qu'il engendre :

His brain convulsed
 His mind split open.
 Vertigo, hysteria, lurching
 and launchings came over him
 and he levitated in a frantic cumbersome motion
 like a bird in the air.¹⁰

La seconde partie est celle dans laquelle Heaney s'affranchit peu à peu du tableau qui lui sert de modèle et des textes d'Ovide et de Hughes. L'expression « as if » à l'initiale du vers 8 signale ce changement de régime et l'amorce du travail de ré-écriture du mythe. Heaney s'attache à décrire le désir d'Actéon qu'il considère comme la faille à l'origine de son destin tragique ; « his desires were hounds », telle est la clé de ce nouveau scénario. Alors que dans le poème d'Ovide, Actéon propose de

⁹ Ted Hughes, *Tales from Ovid: Twenty-four Passages from the Metamorphosis*, op. cit., p. 33.

¹⁰ Seamus Heaney, *Sweeney Astray*, Derry, Field Day, 1983, p. 18.

suspendre la partie de chasse et ne doit sa rencontre avec Diane qu'à un malencontreux hasard, Heaney insinue que le jeune homme est résolument à la poursuite de la déesse.¹¹ Sa passion pour la chasse étant souveraine et imprimant sa marque à toute son existence, Actéon poursuit chaque chose comme une proie, qu'il s'agisse de l'amour, de la beauté ou du plaisir. L'intensité du désir d'Actéon, évoquée autour de la volta du sonnet aux vers 8, 9 et 10, est rendue par le choix des mots et des sonorités ainsi que par la syntaxe : la répétition de l'expression « as if » conjuguée à la succession de deux synonymes du verbe « chasser » (« to prowl », « to stalk ») et à la répétition des sons [g] et [o] dans « grove », « grotto », « goddess », donnent l'impression d'une absolue nécessité. Ainsi, contrairement à la représentation du Titien, où la déesse pointe son arc vengeur en direction d'Actéon, ici c'est Diane qui est figurée comme la proie du chasseur. En inversant les rôles par rapport au tableau, Heaney pointe un aspect essentiel quoique souvent négligé du mythe : dans l'histoire de Diane et Actéon, il faut lire aussi une histoire du désir dans ce qu'il a de plus puissant et de plus dévastateur. « Il m'a semblé que la question du désir était présente de manière latente. [...] Freud aurait certainement eu beaucoup de

¹¹ À l'inverse de Heaney, Ted Hughes reste fidèle au poète latin dans sa traduction :

« Destiny, not guilt, was enough
For Actaeon. It is no crime
To lose your way in a dark wood.

It happened on a mountain where hunters
Had slaughtered so many animals
The slopes were patched red with the butchering places.

When shadows were shortest and the sun's heat hardest
Young Actaeon called a halt:
'We have killed more than enough for the day.

'Our nets are stiff with blood,
Our spears are caked, and our knives
Are clogged in their sheaths with the blood of a glorious hunt.

'Let's be up again in the grey dawn –
Back to the game afresh. This noon heat
Has baked the stones too hot for a human foot.'

All concurred. And the hunt was over for the day » (Ted Hughes, *Tales from Ovid: Twenty-four Passages from the Metamorphosis*, op. cit., p. 30).

choses à dire à propos de l'histoire d'Actéon et de Diane », remarque Heaney.¹² De fait, si l'on adopte une terminologie freudienne, on pourrait dire qu'ici l'*Eros* conduit au *Thanatos*.

La dernière partie du poème se détache encore davantage du tableau du Titien en proposant une description saisissante de la mise à mort d'Actéon et trahit la fascination et la perplexité de Heaney face à la cruauté des hommes. La violence de la scène est rendue par la description de détails morbides – « mouthfuls of flesh and bloo »¹³, « impatient for the kill », « assessing wounds » –, par l'alternance de plosives et de fricatives et par le rythme iambique du sizain final. Mais Heaney introduit surtout dans le poème un élément qui ne figure pas dans le tableau : les compagnons d'Actéon assistent à la scène et encouragent les chiens dans leur tâche sanglante. Le poète substitue de la sorte une relation ternaire à la relation binaire présentée dans le tableau du Titien – Diane la vengeresse face à Actéon sa victime. Cette référence à un ou des spectateurs de la scène sacrificielle rappelle à bien des égards une série de poèmes composés par Heaney au début des années 1970 et publiés dans ses recueils *Wintering Out* (1972) et *North* (1975). Ces poèmes, connus sous le nom de « Bog poems » et parmi lesquels figurent « The Tollund Man », « The Grauballe Man » ou « Strange Fruit », offrent une lecture indirecte du conflit nord-irlandais à travers le prisme des rites expiatoires ou votifs qui avaient cours dans le nord de l'Europe au début de l'Age de Glace. Dans ces poèmes, Heaney se présente comme témoin de ces exécutions rituelles, déchiré entre un sentiment d'empathie pour la victime et un sentiment d'appartenance au groupe à l'origine du sacrifice. C'est le cas par exemple dans « Punishment », dédié à la jeune femme de Windeby découverte par P.V. Glob dans une tourbière danoise que sa communauté punit pour adultère :

My poor scapegoat,
I almost love you
but would have cast, I know,
the stones of silence. [...]
conniv[ing]
in civilized outrage
yet understand[ing] the exact
and tribal, intimate revenge.¹³

¹² Martin Herbert citant Seamus Heaney dans « Metamorphosis – Titian 2012: Poetry in paint », *The Telegraph*, 9 juillet 2012. (ma traduction)

¹³ Seamus Heaney, « Punishment », *Opened Ground*, London, Faber & Faber, 1998, p. 118.

Le poème de Heaney, comme celui de Morrissey, nous éclaire donc indirectement sur la relation particulière de son auteur avec l'Irlande. De la même manière que « Diana and Actaeon » nous donne à percevoir la rancœur de Morrissey à l'égard de la domination britannique sur l'Irlande et l'asservissement de son peuple dans un passé encore récent, le poème de Heaney trahit l'ambivalence de ce dernier vis-à-vis du conflit nord-irlandais, son hésitation entre implication et détachement, compréhension et condamnation. Le parti pris par Heaney dans « Punishment » est celui de l'art, comme troisième voie possible : il n'est pas simplement « voyeur » mais « créateur-voyeur » (« artful voyeur »), ni témoin passif ni acteur engagé mais poète faisant œuvre à partir de la violence propre à son pays et prenant ainsi position vis-à-vis de celle-ci à travers ses écrits. Dans « Actaeon », Heaney propose à son lecteur de réfléchir à l'humanité de l'homme toujours susceptible d'être supplantée par son animalité profonde et à la puissance du désir, désir de mort tout autant que désir de vie. Mais, contrairement aux poèmes d'hier, Heaney prend ici plus de distance vis-à-vis de la scène tragique : il observe la mort d'Actéon en étant doublement extérieur à celle-ci, se dissociant clairement des compagnons qui encouragent la meute à l'assaut du jeune chasseur.

La métamorphose poétique que Morrissey et Heaney exercent sur les tableaux du Titien – eux-mêmes une libre traduction du poème d'Ovide – souligne la modernité du mythe d'Actéon et de Diane dont les thématiques principales (le désir, le voyeurisme, la vengeance, etc.) façonnent encore et toujours toutes les relations humaines. Ce que Susan Bassnett écrit à propos de la traduction de Ted Hughes s'applique donc parfaitement aux « relectures » de Heaney et de Morrissey : « la traduction donne au texte original une nouvelle vie, permettant à celui-ci de toucher une génération nouvelle de lecteurs dans un autre lieu et une autre époque. La conception selon laquelle la traduction prolonge la vie de l'œuvre, lui donne un nouveau souffle voire la ressuscite est tout-à-fait convaincante ; elle souligne que le propre de cette activité est la mise en valeur du texte original ».¹⁴

¹⁴ Ma traduction de : « Translation ... offers a continuation of life to an original text, enabling that text to reach a new generation of readers in another place and another time. The idea of translation as after-life, as continuation, perhaps even resurrection is a powerful one, and one that sees the activity as essentially life-enhancing » (Susan Bassnett, « Plath Translated: Ted Hughes's *Birthday Letters* », dans *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005, p. 163.

OUVRAGES CITÉS

BASSNETT, Susan, « Plath Translated: Ted Hughes's *Birthday Letters* », dans *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005.

HEANEY, Seamus, *Sweeney Astray*, Derry, Field Day, 1983.

-----, *Opened Ground*, London, Faber & Faber, 1998.

-----, « Mossbawn via Mantua: Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges », *Irish Studies in Europe*, vol. 4, 2012, 19-27.

HERBERT, Martin, « Metamorphosis – Titian 2012: poetry in paint », *The Telegraph*, 9 juillet 2012.

HUGHES, Ted, *Tales from Ovid: Twenty-four Passages from the Metamorphosis*, London, Faber & Faber, 1997.

LAWSON, James, « Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch », *Artibus et Historiae*, vol. 25, n°49, 2004, 49-63.

