

Métamorphoses
antiques et modernes

Mitte
26/02/16

MÉTAMORPHOSES

ANTIQUES ET MODERNES

Choix de textes
accompagnés d'annexes littéraires et artistiques,
présenté par les étudiants de première année
des TD « Édition informatisée des textes littéraires »
2015-2016

Faculté LESLA
Département des Lettres
Édition informatisée des textes littéraires
Année universitaire 2015-2016

UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2

CONCEPTION

Sophie Coste

*

ENCADREMENT PÉDAGOGIQUE

Sophie COSTE

Serge MOLON

*

MAQUETTE

Serge MOLON

*

RÉALISATION

Sophie COSTE

Serge MOLON

Pascal DALAIS

Joana THANASI

et

Marjolaine BRISET

Chloé DESMONNET

Gwenaëlle GARCIA

Judicaël JORON

Vanina LECOEUR

Lucie LUCAS

Marlon MOUKOKO

*

ILLUSTRATION DE COUVERTURE

Julie Miette MOURVILLIER

*

IMPRESSION

Service RIME, Université Lumière LYON 2

PRÉSENTATION

Ce recueil, le huitième et dernier de la série, est le fruit du travail accompli par les étudiants d'EITL au second semestre 2015-2016. Rappelons que l'enseignement d'EITL (Edition informatisée des textes littéraires), se propose de conjuguer recherche littéraire et apprentissage des exigences éditoriales.

En 2015-2016 les étudiants ont travaillé, dans le cadre des TD de littérature (associés, en partenariat, aux TD d'informatique) sur *Les Métamorphoses* d'Ovide – plus exactement sur une sélection de huit mythes tirés de ce recueil. Nous restons ainsi dans la continuité de nos choix pédagogiques précédents : consolider la connaissance des textes fondateurs et faire mesurer aux étudiants l'ampleur de leur fécondité, dans la littérature mais aussi dans les arts. *Les Métamorphoses*, référence mythologique majeure pendant des siècles, se prêtait particulièrement bien à cet objectif. De plus, ce texte offre un matériau mythique qui parle puissamment à l'imaginaire. De fait, chacun des mythes que nous avons choisi d'étudier est porteur d'archétypes à fort pouvoir symbolique, dont nous avons à chaque fois, tenté d'esquisser sommairement l'exploration : ainsi de la puissance solaire pour le mythe de Phaéton, de la figure de la sorcière pour Médée et Circé, de la peur du Féminin pour Méduse, de la transsexualité pour Tirésias...

Les étudiants de première année étant encore novices dans le domaine de la recherche, nous avons, pour leur faciliter le travail, rassemblé dans un fascicule, distribué en début de semestre, l'ensemble des extraits d'Ovide que nous nous proposons d'étudier, accompagnés de quelques extraits d'œuvres littéraires entrant en résonance avec ces textes. Les étudiants étaient cependant invités à ajouter à ces suggestions leurs propositions personnelles – ce qu'ils ont fait avec succès. La sélection des œuvres d'arts, plus aisée, était, elle, laissée entièrement à la charge des étudiants.

Le travail a été mené selon les mêmes modalités que les années précédentes : le texte d'Ovide était expliqué en classe, et les prolongements littéraires et artistiques étaient présentés par les étudiants, d'abord sous forme orale, puis sous celle d'un dossier remis en fin de semestre, censé intégrer toutes les remarques collectives auxquelles la présentation orale avait donné lieu.

Chaque dossier comportait, outre le texte d'Ovide présenté et annoté, des prolongements littéraires et artistiques, ainsi qu'une bibliographie classée. Il a été corrigé simultanément par l'enseignant de littérature et celui d'informatique – sur des critères, naturellement, différents.

Cette année le dossier intégrait une consigne supplémentaire : les œuvres littéraires et artistiques présentées comme prolongements devaient être précédées d'un titre synthétique rédigé par les étudiants.

Le présent recueil rassemble les meilleurs travaux. La collecte et le rassemblement de ces travaux dans les différentes sections du recueil a été effectué par les étudiants, lors des réunions qui étaient proposées aux volontaires, après la fin du semestre, en mai-juin, pour préparer l'édition.

La mise en forme et la maquette ont ensuite fait l'objet d'un travail collectif avec l'enseignant d'informatique.

Que tous les étudiants qui ont participé aux différentes réunions proposées à l'issue du semestre soient ici remerciés !

Un vœu pour terminer : celui que le thème *métamorphique* de ce dernier recueil amène l'enseignement d'EITL – qui ne sera pas reconduit sous sa forme actuelle – et les travaux qu'il a suscités, à connaître de nouveaux avatars.

Sophie COSTE

TÉMOIGNAGE DES ÉTUDIANTS

Ce cours d'Édition Informatisée de Textes Littéraires a été pour nous une véritable aubaine et, de par son contenu fascinant, était un moment impatientement attendu. Nous nous sommes donc plongés dans les méandres des mythes antiques, ce qui s'est avéré être une aventure passionnante et qui a sans nul doute réveillé le côté fabuleux sommeillant en certains. Tout au long des sessions, ce cours, divisé en deux parties, s'est révélé extrêmement captivant, nous emmenant à la rencontre d'un nouveau monde, celui des figures mythologiques qui ont certes éveillé notre intérêt.

Aux côtés de Madame Coste, nous nous sommes penchés sur *Les Métamorphoses* d'Ovide et sommes partis à la découverte des différents mythes repris par l'auteur et dont nous n'avions jusque là qu'une vague idée. Au fil des sessions, huit mythes revisités par Ovide, et qui sont par ailleurs toujours prééminents dans la culture occidentale, ont été proposés aux étudiants. Nous avons commencé ce parcours par la métamorphose en arbre de Daphné, pour poursuivre avec Phaéton qui prit le contrôle du char de son père – le Dieu du soleil –, avant de nous plonger dans la transformation singulière du devin Tirésias en homme et en femme. Par la suite, nous nous sommes intéressés à l'amour de soi reflété par Narcisse, puis au mythe d'Echo, avant de nous engager dans la légende pétrifiante de Méduse, cause de tant de malheurs. Les magiciennes Médée et Circé qui usaient de leurs pouvoirs pour engendrer des transformations effroyables, le sculpteur Pygmalion qui tomba éperdument amoureux de la statue qu'il avait créée et l'étude du mythe de Galatée ont, ensuite, suscité notre attention. Ce parcours magique fut conclu par le mythe de Morphée, figure iconique des rêves prophétiques. Cette étude nous a donc permis d'accroître notre culture littéraire.

Ce cours donnait lieu à des présentations orales hebdomadaires, et a sans nul doute donné l'opportunité à chacun d'entre nous d'enrichir son travail de recherche, d'une part grâce à une enseignante dévouée et de l'autre grâce à des étudiants passionnés par les sujets mis en avant. En binôme, nous avons par la suite, composé un dossier qui consistait en la présentation d'un texte fondateur ainsi que de deux prolongements littéraires et artistiques, apparus au fil des siècles et reprenant le mythe choisi.

Du point de vue informatique, c'est aux côtés de Monsieur Molon que nous nous sommes plongés dans l'univers de l'édition. Ayant traité les pratiques de nettoyage du texte, les règles de typographie ainsi que l'application des styles en traitement de texte, nous avons pu les mettre en œuvre dans notre dossier de fin de semestre. Les deux parties du cours (Littérature et Informatique) étant notées sur des critères différents, il nous a fallu mettre en commun les enseignements procurés par les deux professeurs afin de présenter un document qui, à la fois, facilite la compréhension des textes et des œuvres présentés, et soit apte à la publication.

Ce recueil a été rédigé grâce à la contribution de tout un chacun. Les textes préalablement sélectionnés ont été corrigés par un groupe d'étudiants et ont ensuite été rassemblés et mis en page. Cet enseignement s'est avéré fort intéressant tant sur le plan littéraire qu'informatique et nous a, de plus, donné l'opportunité de mettre en pratique les connaissances acquises au fil de ce semestre, ce qui est selon nous, un excellent moyen de couronner ce travail, lors de nos débuts dans les études de Lettres.

Guy DALAIS et Joana THANASI

SOMMAIRE

MYTHE DE DAPHNÉ / MYTHE D'ACTÉON	13
MÉTAMORPHOSE ET DÉSIR ÉROTIQUE – TRANSFORMATION VÉGÉTALE / ANIMALE	
MYTHE DE PHAÉTON	39
L' <i>HYBRIS</i> ET SES CONSÉQUENCES – LA SYMBOLIQUE SOLAIRE	
MYTHE DE TIRÉSIAS	63
CÉCITÉ ET CLAIVOYANCE – TRANSSEXUALITÉ	
MYTHE DE NARCISSE ET ÉCHO	89
NARCISSISME ET SOUFFRANCE AMOUREUSE	
MYTHE DE MÉDUSE	107
LE FÉMININ TOUT-PUISSANT – LA FEMME FATALE	
MYTHES DE MÉDÉE ET DE CIRCÉ	131
BELLES MAGIENNES ET SORCIÈRES	
MYTHE DE PYGMALION	161
LA RELATION DE L'ARTISTE À SON ŒUVRE – LA FEMME-OBJET	
MYTHE DE MORPHÉE, CÉYX ET ALCYONÉ	185
LE SOMMEIL ET LE RÊVE	

MYTHE DE DAPHNÉ / MYTHE D'ACTÉON

MÉTAMORPHOSE ET DÉSIR ÉROTIQUE
TRANSFORMATION VÉGÉTALE / ANIMALE

LE MYTHE DE DAPHNÉ ET LE MYTHE D'ACTÉON DANS *LES MÉTAMORPHOSES*

Les *Métamorphoses* d'Ovide sont un long poème épique latin de 15 livres, rédigé en hexamètres dactyliques. La composition de ce poème a commencé probablement en l'an 1 de notre ère. Le terme « métamorphose » nous vient du grec μετά (« meta » qui signifie « au-delà de ») et μορφή (« morphè » qui signifie « forme ») et désigne donc, proprement, un changement de forme, une *trans-formation*. L'œuvre d'Ovide relate ainsi les métamorphoses des dieux et des hommes depuis le Chaos originel, et ce jusqu'à l'apothéose de César. Ovide tisse les unes aux autres toutes les légendes narrées par les mythographes et poètes de l'époque hellénistiques, légendes dont la plupart comportaient une ou plusieurs de ces transformations miraculeuses que l'on nomme métamorphoses.

Eloïse HUVET et Marlon MOUKOKO

Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, de nombreux mythes font intervenir la question du regard. Le mythe de Daphné et celui d'Actéon présentent des métamorphoses ayant pour cause le regard, mais un regard particulier qui est bien différent des autres mythes concernés, comme celui de la Méduse ou de Tirésias. En effet, dans l'histoire de Daphné comme dans celle d'Actéon, le regard est lié au désir érotique.

Daphné (dont le nom signifie en grec « laurier ») est une nymphe d'une très grande beauté, fille du fleuve Pénée. Souhaitant – à l'image de Diane – préserver sa virginité, elle refuse toute relation avec un homme, qu'il soit dieu ou mortel, ce qui peine énormément son père Pénée, lui qui voudrait avoir un gendre et un petit-fils. Cupidon et Apollon ont eu une altercation : Apollon ayant dénié à Cupidon le droit de se servir d'armes et s'étant moqué de lui, ce dernier va décocher deux flèches : l'une à Apollon, aussitôt saisi d'un amour irrésistible pour la nymphe Daphné ; la seconde flèche, celle qui fait fuir l'amour, atteint Daphné qui préserve sa virginité dans les bois. Ainsi, Daphné se retrouve victime de la vengeance de Cupidon et violemment convoitée par le dieu solaire. Elle s'enfuit pour lui échapper, mais dans sa course éperdue elle apparaît plus désirable encore aux regards d'Apollon (« la fuite accentuait encore sa beauté », écrit Ovide), qui la prend en chasse. Lorsqu'il la rattrape, désespérée, elle implore son père de la délivrer en la transformant. Elle se métamorphose alors progressivement en laurier et Apollon, déçu de n'avoir pu posséder la femme qu'il désirait, fait de Daphné changée en laurier son arbre, son emblème, son symbole.

Quant à Actéon – fils du dieu mineur Aristée qui est lui-même le fils d'Apollon –, il est un chasseur très habile. Au soir d'une journée de chasse, s'éloignant de ses compagnons, il s'égare involontairement dans une vallée consacrée à Diane, la déesse qui préserve farouchement sa virginité. Au fond de la vallée, une grotte naturelle alimentée par une source vive sert de lieu de détente à Diane et à ses compagnes, après la chasse. C'est là que l'infortuné Actéon surprend la déesse nue en train de se baigner. Diane, surprise et furieuse, transforme alors Actéon en cerf, lui attribuant aussi bien le physique que le comportement de cet animal. Une fois la métamorphose achevée, Actéon fuit. Lors de sa course, il découvre dans l'eau le reflet de son nouvel aspect. Il géint, mais aucun son humain ne sort de sa bouche. Ses compagnons le découvrent et lancent à sa poursuite les chiens qui le couvrent de morsures jusqu'à sa mort qui seule apaisa, dit-on, la colère de la déesse.

Ces deux mythes rentrent en résonance sur plusieurs points que nous allons aborder. En premier lieu, ils sont inversés sur le plan de l'histoire. En effet, dans le mythe de Daphné, celle-ci qui loue et vénère Artémis (Diane) se retrouve victime et même proie là où Apollon incarne le prédateur. Dans le mythe d'Actéon, à l'inverse, lui qui est chasseur et l'un des descendants d'Apollon se retrouve victime d'Artémis et la proie de ses compagnons. Dans les deux cas le désir sexuel, et en particulier la contemplation de l'objet désiré, entre en conflit avec le vœu de virginité (symbolisé par Artémis), ce qui provoque la métamorphose. Pour Daphné cette métamorphose est désirée, comme la seule chose qui la préservera du viol. Dans le cas d'Actéon, la métamorphose est subie comme un châtement pour avoir commis le sacrilège de voir la déesse vierge nue, ce qui est le pire outrage que l'on puisse lui faire. L'interdit du regard est, ici, particulièrement net.

Le motif de la métamorphose d'un humain en végétal ou en animal se retrouve dans un grand nombre d'œuvres littéraires au cours des siècles, comme le montrent les prolongements littéraires qui suivent. De plus, ces deux mythes nous conduisent à nous interroger sur les relations entre les dieux et les hommes, et aussi sur le statut que la société antique donne à la femme souhaitant préserver son célibat et échapper au mariage. Ces questions concernent toutes les époques et ces mythes ont été une source d'inspiration à travers les âges.

Judicaël JORON et Yeonho KANG

Daphné : Livre I, vers 478 à 487 et 517 à 567

Bien des prétendants l'ont courtisée ; mais, sourde à leurs prières, ne supportant pas de connaître un époux, elle parcourt les bois profonds, et ne se soucie ni d'Hymen¹, ni d'Amour, ni d'union conjugale. Souvent son père lui dit : « Ma fille, tu dois me donner un gendre ». Souvent son père lui dit : « Mon enfant, tu me dois des petits-enfants ». Elle, qui détestait les torches nuptiales² comme une infamie, avait senti son beau visage rougir de honte, et, caressante, posant ses bras autour du cou de son père, elle lui dit : « Accorde-moi, père très aimé, de jouir à jamais de ma virginité ; Diane, autrefois, a obtenu cette faveur de son père³. » [...]

Le dieu éperdument épris tente de séduire la nymphe en lui révélant son identité divine puis en évoquant sa souffrance amoureuse due à la flèche qui l'a atteint.

« Certes, ma flèche est sûre⁴ ; il en est une pourtant plus sûre encore, celle qui a blessé mon cœur resté indemne jusqu'ici. Je suis l'inventeur de

¹ Hymen ou Hyménée, fils de Bacchus (Dionysos) et de Vénus (Aphrodite) est le dieu du mariage. Daphné ici tient à préserver sa virginité, à l'image de Diane, et ne se soucie donc d'Hymen.

² La torche nuptiale est une coutume antique qui s'effectue le soir du mariage : la jeune épouse est accompagnée de deux jeunes gens ; l'un d'eux précède la mariée avec une torche et le second marche à ses côtés en lui soutenant le bras.

³ Témoin des douleurs de l'enfantement, Diane demanda à son père Zeus la grâce de garder une virginité perpétuelle comme Minerve (Athéna).

⁴ Apollon étant un archer aguerri et le dieu de la lumière, sa flèche symbolise la puissance de pénétration, qui introduit la lumière.

la médecine⁵ et, dans le monde entier, je suis réputé secourable ; je possède la maîtrise des plantes. Hélas pour moi, puisqu'aucune herbe ne guérit l'amour, mon art, utile à tous, est inutile à son maître. »

Il allait parler encore mais, dans une course éperdue la fille de Pénéée a fui et l'a planté là, lui et ses paroles inachevées. À ce moment aussi⁶, elle lui parut belle ; les vents la dénudaient et, soufflant de face, agitaient les vêtements qui leur résistaient, tandis qu'une brise légère gonflait ses cheveux rejetés en arrière. La fuite accentuait encore sa beauté. Mais le jeune dieu, en fait, ne supporte pas de se perdre plus longtemps en propos caressants⁷ ; inspiré par son amour même, d'un pas vif, il suit la nymphe à la trace. Ainsi, quand un chien gaulois⁸ a vu un lièvre dans un champ dégagé, les deux courent, l'un pour saisir sa proie, l'autre pour assurer son salut ; le premier, sur le point de toucher le lièvre, croit déjà le tenir, et, museau tendu, il serre de près ses traces ; le lièvre, ne sachant s'il va être pris, s'arrache aux crocs et échappe à la gueule qui le frôle. Ainsi le dieu et la vierge, poussés l'un par l'espoir, l'autre par la crainte, accélèrent l'allure. Lui cependant, porté par les ailes de l'amour, continue sa poursuite ; plus rapide, il renonce au repos, talonne le dos de la fugitive, et de son haleine effleure les cheveux épars sur sa nuque. Elle est à bout de forces, livide et, dans sa fuite éperdue, vaincue par l'effort, elle dit en regardant les eaux du Pénéée : « Ô père, aide-moi, si vous les fleuves, avez un pouvoir divin⁹ ; en me transformant, détruis la beauté qui m'a faite trop séduisante. »

La prière à peine finie, une lourde torpeur saisit ses membres, sa poitrine délicate s'entoure d'une écorce ténue, ses cheveux poussent en feuillage, ses bras en branches, des racines immobiles collent au sol son pied, naguère si agile, une cime d'arbre lui sert de tête ; ne subsiste que son seul éclat. Phébus¹⁰ l'aime toujours et, lorsqu'il pose la main sur son tronc, il sent encore battre un cœur sous une nouvelle écorce¹¹ ; serrant dans ses bras les branches, comme des membres, il couvre le bois de baisers ; mais le bois refuse les baisers. Le dieu lui dit : « Eh bien, puisque tu ne peux être mon épouse, au moins tu seras mon arbre ; toujours, tu

⁵ Apollon est le dieu de la musique, des chants, de la poésie, de la divination et de la médecine.

⁶ Apollon regarde Daphné autrement : la phase de séduction verbale s'achevant, il trouve Daphné dans sa fuite d'autant plus belle et attirante, elle aguiche malgré elle le dieu amoureux. Le regard prend toute sa dimension érotique.

⁷ La tentative de séduction d'Apollon n'était qu'un prétexte pour aborder Daphné, il préfère l'action aux belles paroles.

⁸ Le désir d'Apollon est comparé au chien de chasse, son amour pour Daphné se transforme en chasse et même en désir de viol : il a le statut d'un prédateur et Daphné celui d'une proie. « Chien gaulois » désigne ici un lévrier, apprécié par les Romains pour ses qualités de chasseur.

⁹ Dans l'Antiquité, les fleuves sont des divinités. Ici, le père de Daphné est le fleuve Pénéée.

¹⁰ Autre nom d'Apollon

¹¹ Apollon, malgré la métamorphose de Daphné, l'aime toujours. La puissance des flèches d'Éros (Cupidon) subsiste toujours. L'amour outrepassa l'enveloppe charnelle.

serviras d'ornement, ô laurier¹², à mes cheveux, à mes cithares¹³, à mes carquois¹⁴. Tu accompagneras les généraux du Latium, quand une voix joyeuse chantera leur triomphe, quand le Capitole verra leurs longs cortèges¹⁵. Tu te dresseras aussi, gardien fidèle, à l'entrée du palais d'Auguste, protégeant le portail orné en son milieu d'une couronne de chêne. De même que ma tête reste jeune avec sa chevelure intacte, toi aussi, laurier, porte comme un honneur un feuillage toujours vert. » Péan¹⁶ en avait terminé ; le laurier approuva de ses branches à peine formées et on le vit agiter sa cime comme un signe de tête.

Actéon : Livre III, vers 177 à 207 et vers 235 à 252

Dès qu'il fut entré dans l'ancre ruisselant de l'eau de la source¹⁷, les nymphes¹⁸ dénudées, dans l'état où elles étaient, aperçurent le héros, se frappèrent la poitrine, emplirent le bois de hurlements soudains, puis, faisant cercle autour de Diane, la protégèrent de leurs corps. Cependant, la déesse, plus grande qu'elles, les dépasse toutes d'une tête. La couleur des nuages teintés par le soleil qui les frappe directement ou celle d'une aurore empourprée ressemblait au teint du visage de Diane¹⁹, surprise sans vêtement. Celle-ci, bien qu'entourée du groupe de ses compagnes, se dressa cependant de côté, tourna la tête en arrière et, comme si elle avait voulu avoir ses flèches prêtes, elle prit l'eau à sa portée et la jeta à la figure de l'homme, répandant sur ses cheveux des ondes vengeresses²⁰. Puis elle ajouta ces paroles qui annonçaient sa ruine future : « Maintenant raconte que tu m'as vue, sans un voile, si tu peux raconter, libre à toi ! » Et sans menacer davantage, elle donne à la tête inondée les cornes d'un cerf vif, allonge son cou, termine en pointes ses oreilles, transforme ses mains en pieds, ses bras en pattes effilées, et couvre son corps d'une peau tachetée.

¹² Le laurier, symbole d'Apollon, représente l'immortalité car cet arbre reste vert en toute saison.

¹³ Instrument de musique à cordes, proche de la lyre.

¹⁴ Étui pour ranger les flèches, Apollon cite les objets qui font partie de sa personnalité afin d'utiliser Daphné (donc le laurier) en tant que décor sacré pour le valoriser.

¹⁵ Le Latium est une région de l'Italie centrale où se trouve notamment Rome.

¹⁶ Péan est une épiclese d'Apollon, c'est à dire une épithète accolée à son nom.

¹⁷ L'ancre est l'archétype de la matrice maternelle (opposée à la figure de Diane) mais elle est aussi connotée comme abîme redoutable. Quant au bain à l'eau de la source, il relève du sacré, c'est une source de régénération, de purification, de vie.

¹⁸ Les nymphes sont un groupe de divinités subalternes, généralement de sexe féminin associées à la nature.

¹⁹ Diane, déesse vierge de la chasse. Le fait qu'Actéon l'ait vue nue est un sacrilège.

²⁰ En dépit des flèches absentes qui auraient puni par la mort Actéon, l'eau jetée sur lui sera l'initiateur matériel de sa métamorphose.

Elle lui ajoute aussi la crainte : le héros, fils d'Autonoé²¹, s'enfuit et s'étonne d'être si rapide dans sa course même. Mais lorsque qu'il aperçoit son visage et ses cornes dans l'eau, « Malheur à moi²² ! » s'apprêtait-il à dire. Mais aucune parole ne suivit ; il gémit ; ce fut son seul langage ; et des larmes coulèrent sur un visage qui n'était pas le sien ; seul son esprit ancien subsistait. Que faire ? Allait-il regagner sa demeure et le toit royal ? Allait-il se cacher dans la forêt ? La honte lui interdisait une possibilité, la crainte l'autre. Il hésite, ses chiens le voient ; et Mélémpus et le subtil Ichnobates par leurs aboiements déclenchèrent le signal.

[...]

Tandis que ces chiens bloquent leur maître, le reste de la meute se rassemble et tous les crocs se portent sur le corps. Déjà la place manque pour les coups ; la victime gémit et le son ainsi émis, qui n'est pas d'un homme, mais qui n'est pas non plus d'un cerf²³, remplit les taillis familiers de lamentations plaintives. Suppliant, les genoux fléchis, et avec l'air de quelqu'un en prière, il tourne en tous sens son visage muet, comme il tendrait ses bras. Par ailleurs, ses compagnons inconscients excitent la meute rapide, avec leurs cris habituels, et des yeux cherchent Actéon ; et comme s'il était absent, à l'envi ils crient « Actéon » - à son nom, lui bouge la tête²⁴ -, ils déplorent son absence et son peu d'empressement à contempler la proie qui s'offre à lui. En fait, il voudrait être absent, mais il est présent ; et il voudrait voir, plutôt qu'éprouver les morsures sauvages de ses chiens. Ils l'entourent complètement et, le museau plongé dans son corps, ils lacèrent leur maître vivant sous l'image trompeuse²⁵ d'un cerf. Et seule la fin de sa vie, suite à d'innombrables blessures, apaisa, dit-on, la colère de Diane, la déesse au carquois.

²¹ Actéon est le fils d'Autonoé et d'Aristée, qui est lui-même un fils d'Apollon. Actéon est donc un descendant direct d'Apollon et son histoire entre ainsi d'autant plus en résonance avec le mythe de Daphné.

²² Il y a plusieurs mythes sur Actéon : Ovide est l'un de ceux qui l'ont écrit dans le registre pathétique, suscitant la pitié du lecteur envers le personnage.

²³ Le texte insiste sur l'opposition entre l'esprit de l'homme et le corps de l'animal : Actéon métamorphosé est un être hybride : il n'est plus un homme mais n'est pas totalement devenu un animal.

²⁴ Ayant perdu, en devenant cerf, la faculté de parler, il ne peut s'exprimer que le langage de ses gestes.

²⁵ Le châtement infligé par Diane à Actéon repose sur l'illusion, qui est un motif fréquent dans les mythes antiques.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Apulée, *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*

Une métamorphose parodique : Lucius changé en âne

Apulée est un auteur du II^e siècle après Jésus-Christ, originaire d'Afrique et est l'un des premiers écrivains à avoir entièrement fait une carrière littéraire en dehors de Rome. Sa renommée durable vient de son roman *Les Métamorphoses* (référence à l'ouvrage d'Ovide), également intitulé *L'Âne d'or*. Ce roman conte les tribulations d'un héros, transformé en âne par accident. Le comique s'y mêle à la philosophie. La signification du récit a fait l'objet d'interprétations nombreuses et diverses : il semble que le voyage de Lucius représente aussi un voyage spirituel, une forme d'initiation, en particulier à la magie.

Lucius, jeune aristocrate, se rend en Thessalie pour affaires. Logeant chez un vieillard dont l'épouse est magicienne, il est fasciné par cette mystérieuse magie et souhaite l'expérimenter sur lui-même. La servante, Photis, accepte de dérober pour lui l'onguent dont sa maîtresse se sert pour devenir oiseau. Toutefois, la métamorphose ne se déroule pas comme prévu : au lieu d'être transformé en oiseau, Lucius se retrouve âne. Fâché de sa mésaventure, il est furieux contre Photis, mais celle-ci lui promet une antidote à base de roses qu'elle pourra lui procurer dès le lendemain. Alors Lucius part dormir dans l'écurie de ses hôtes, à côté de son propre cheval en attendant le retour de Photis.

Cette parodie du mythe d'Actéon par Apulée est très surprenante du fait de l'omniprésence de ressemblances avec des scènes du mythe d'Ovide. Toutefois Apulée, contrairement à Ovide, ne décrit pas de manière tragique ni pathétique la métamorphose de Lucius, et il y introduit au contraire du comique. C'est ce qui nous frappe dès la première lecture. Quant aux échos entre le texte fondateur et cette adaptation, nous pouvons mentionner les points suivants : Lucius représente Actéon ; Photis représente les nymphes entourant Artémis ; Pamphile (la magicienne) représente Artémis, les voleurs (qui voleront l'âne – Lucius – dans l'écurie) représentent les chiens et enfin les coups de bâton que recevra Lucius de la part des voleurs représentent les morsures des chiens. La seule différence ici étant que Photis aide Lucius alors que les nymphes n'aident en aucun cas Actéon.

Nous pouvons voir d'autres rapprochements entre ces deux textes, comme la description détaillée de la métamorphose subie par les héros, la scène de nudité en début de récit, et l'impossibilité de la parole à la suite de la transformation en animal. Toutefois, il y a aussi des différences qui feront la particularité du texte d'Apulée, comme le fait que les personnages nus sont inversés : chez Ovide c'est Artémis qui est nue, mettant en avant l'outrage infligé à son statut de déesse vierge, là où Lucius nu évoque l'inverse, car lui se déshabille volontairement devant Phobis pour appliquer l'onguent, par excès d'avidité. Apulée met là en avant l'aspect parodique. De plus Lucius métamorphosé n'est pas influencé dans ses sentiments, au contraire d'Actéon qui ressent la « crainte » du cerf. Il faut noter aussi que Lucius n'est pas transformé en n'importe quel animal : sa transformation en âne serait la manifestation concrète, l'effet visible et le châtement de son abandon au plaisir de la chair. L'âne est en effet, dans l'Antiquité, le symbole de la lubricité.

Cette adaptation parodique d'Apulée entre en écho avec le mythe d'Actéon d'Ovide mais la métamorphose de Lucius n'est que le prélude à une série d'épreuves et de péripéties, et non pas à une mort tragique. Le but de l'œuvre *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*, n'est pas du tout le même

que le recueil d'Ovide. En effet, Apulée construit une histoire d'aventures divertissante et philosophique autour de son personnage Lucius, là où Ovide avec *Les Métamorphoses* propose un recueil de mythes étiologiques.

Judicaël JORON et Yéonho KANG

Elle [Photis, la servante] prend dans le coffret une petite boîte dont je m'empare et que je baise, en la suppliant de faire que je puisse voler. En un clin d'œil je me mets nu, et je plonge mes deux mains dans la boîte. Je les remplis de pommade, et je me frotte de la tête aux pieds. Puis me voilà battant l'air de mes bras, pour imiter les mouvements d'un oiseau²⁶ ; mais de duvet point, de plumes pas davantage ; ce que j'ai de poil s'épaissit, et me couvre tout le corps. Ma douce peau devient cuir. A mes pieds, à mes mains, les cinq doigts se confondent et s'enferment en un sabot ; du bas de l'échine il me sort une longue queue, ma face s'allonge, ma bouche se fend, mes narines s'écartent, et mes lèvres deviennent pendantes ; mes oreilles se dressent dans une proportion démesurée²⁷. Plus de moyen d'embrasser ma Photis ; mais certaine partie (et c'était toute ma consolation) avait singulièrement gagné au change²⁸.

C'en est fait ; j'ai beau considérer ma personne, je me vois âne²⁹ ; et d'oiseau, point de nouvelles. Je voulus me plaindre à Photis ; mais déjà privé de l'action et de la parole humaine, je ne pus qu'étendre ma lèvre inférieure, et la regarder de côté, l'œil humide, en lui adressant une muette prière. À peine m'a-t-elle vu dans cet état, que, se meurtrissant le visage à deux mains, elle s'écrie : Malheureuse, je suis perdue³⁰ ! je me suis tant pressée, j'étais si troublée... La ressemblance des boîtes... J'ai fait une méprise ; mais, par bonheur, il y a un moyen bien simple pour revenir de cette métamorphose. Vous n'avez qu'à mâcher des roses³¹, et vous quitterez cette figure d'âne, et mon Lucius me sera rendu ; Pourquoi faut-il qu'hier au soir je n'en aie pas préparé quelque guirlande à mon ordinaire ! vous n'auriez pas même à subir le retard de cette nuit. Mais patience ! au point du jour, je serai près de vous avec le remède.

²⁶ L'oiseau représente les états supérieurs de l'être. Lucius ne désire pas uniquement voler, mais devenir également un être supérieur, ce qui correspondrait bien avec son comportement égoïste et ambitieux.

²⁷ La description de Lucius en âne par Apulée se veut pleine d'ironie et est marquée par le comique, à l'inverse de la description d'Ovide.

²⁸ Allusion sexuelle qui renforce le comique.

²⁹ Symbole de l'ignorance et la lubricité, mais surtout emblème de l'obscurité et des tendances sataniques. Dans *L'Âne d'or ou les métamorphoses* la transformation de Lucius en âne serait la manifestation concrète, l'effet visible et le châtement de son abandon au plaisir de la chair.

³⁰ Référence intertextuelle parodique qui renvoie aux paroles d'Actéon : « Malheur à moi ! »

³¹ La rose dans l'Antiquité est liée à Aphrodite et symbolise l'amour et la beauté, qui serviront d'antidotes à la monstrueuse transformation.

Telles étaient ses lamentations. Je me trouvais âne bel et bien, et de Lucius devenu bête de somme. Mais je n'en continuais pas moins à raisonner comme un être humain : je délibérai longtemps, à part moi, si je ne devais pas tuer cette exécration³², en la terrassant à coups de pieds ou en la déchirant à belles dents. Une réflexion m'arrêta : Photis morte, toute chance de salut pour moi s'anéantissait avec elle ; l'oreille basse et secouant la tête, je pris donc le parti de dévorer pour un temps mon affront ; et, me conformant à ma situation présente, j'allai prendre place à l'écurie à côté de mon propre cheval³³.

Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* (II^e siècle).
Livre III. Traduction Désiré Nisard

³² Les rôles ont changé par rapport au mythe d'Ovide : le métamorphosé, dans une tonalité comique, souhaite la mort de celle qui lui a procuré l'onguent.

³³ Comique de situation : l'orgueilleux Lucius voulant être oiseau se retrouve réduit à aller dormir dans l'écurie à côté de son propre cheval.

Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée* La métamorphose comme devenir permanent

Rainer Maria Rilke (1875-1926), écrivain et poète autrichien, a publié en 1922 les *Sonnets à Orphée*, recueil de poèmes dans lequel le motif du devenir (et donc de la métamorphose) tient une place importante. Le sonnet XII de la seconde partie est entièrement consacré à la transformation, conçue comme le mouvement même de la vie.

Bien qu'en version française nous ne puissions jouir d'une traduction qui restitue les rimes du poème, il est important de connaître la versification du sonnet pour percevoir la puissance poétique de Rilke ; c'est pourquoi nous reproduisons aussi la version originale du poème. Les quatrains disposent de rimes croisées (A/B/A/B) et les tercets sont à rime CDE/CDE. Rilke utilise également le dactyle (élément métrique composé d'une syllabe longue suivie de deux syllabes brèves) et le trochée (élément métrique composé d'une syllabe longue suivie d'une syllabes brève).

Ce sonnet fait partie d'un ensemble de trois poèmes traitant de la « mort-métamorphose » (sonnets XI-XII-XIII). La vie est un devenir perpétuel, qui passe par une série de deuils acceptés, c'est une ascension vers l'être qui rappelle le thème illustré par Goethe : « Meurs et deviens³⁴ ». Chaque étape de la vie passe par une métamorphose et Rilke propose d'entrer pleinement dans ce mouvement de transformation, d'où l'injonction initiale « Veuillez la transformation ». La fin du poème fait directement référence au mythe de Daphné, avec une phrase adressée à la fois au lecteur et à Apollon : « Et Daphnée métamorphosée, / Depuis que son cœur est laurier, veut que tu te changes en vent ». Daphné souhaite que Phébus devienne le vent, qu'il entre lui aussi dans le mouvement de la métamorphose afin de pouvoir l'effleurer de ses caresses.

Rilke fait intervenir dans son poème les quatre éléments : la flamme, représentante de la métamorphose par ses variations multiples de formes, peut rappeler le laurier et ses multiples branches ; la terre, lieu d'enracinement dans le réel, peut être mise en lien avec la transformation de Daphné se liant à la terre ; l'eau, source de connaissance et la vie, évoque le fleuve Pénée, père de Daphné. Enfin, le vent rappelle directement le mythe d'Ovide lorsque Daphné transformée en laurier agite la cime de ses branches en signe d'assentiment.

Ces quatre éléments constituent un ensemble indissociable de la métamorphose. La terre pourrait sembler en contradiction avec la métamorphose car représentante d'un élément compact. Toutefois, rien ne peut se soustraire à la métamorphose car selon J-F Angelloz : « Même durcie et invisible sous sa robe de pierre grise, elle sera brisée car elle trouvera plus dure qu'elle-même ; l'imagination poétique pressent dans l'espace un marteau encore absent mais qui déjà se forme et se prépare pour le jour où il brisera la rebelle³⁵. »

Judicaël JORON et Yeonho KANG

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlugen prunkt ;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

³⁴ Dans *Le Divan occidental-oriental* (1819-1827). Cité par J. F. Angelloz dans son édition des *Sonnets à Orphée* (voir bibliographie en fin de volume).

³⁵ J. F. Angelloz, *ibid.*

Was sich ins Bleiben verschliesst, schon ists das Erstarrt ;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's ?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne des Harte.
Wehe — : abwesender Hammer holt aus !

Wer sich als Quelle ergiesst, den erkennt die Erkennung ;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schliesst und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Rau mist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, dass du dich wandelst in Wind.

Die sonette an Orpheus (1922) Zweiter teil. « XII »

Veuille la transformation. Sois enthousiaste, oh ! de la flamme
par laquelle une chose te quitte³⁶, en gloire de métamorphoses.
L'esprit de création, celui qui se rend maître du terrestre,
n'aime, à l'élan de la figure, rien autant que le point pivotant³⁷.

S'enclore au permanent, déjà c'est l'engourdissement ;
se croit-on plus en sûreté sous le couvert morne du gris³⁸ ?
Attends : une plus grande dureté prévient de loin la dureté.
O malheur ! — le voici qui se lève, le marteau absent³⁹ !

La connaissance reconnaît celui qui se déverse comme source⁴⁰
et le conduit, extasié, au travers de la création sereine,
que souvent le début termine et que la fin commence⁴¹.

³⁶ Référence au sonnet XI, c'est la suite de l'idée du « deuil en marche » qui amène « la mort-métamorphose »

³⁷ « L'imagination du poète se tourne vers "L'Esprit" qui domine la terre, pour indiquer l'objet de sa prédilection : ce qu'il aime avant tout c'est le tournant, ce lieu irréel où la "figure", qui n'est qu'un envol, passe d'une direction à une autre ». (J.F. Angeloz, *ibid*). On note un paradoxe, l'élément terrestre étant le symbole de l'immobilisme et des formes fixes, son « maître » préfère les courbes.

³⁸ Le poète s'adresse ici à ceux qui s'enferment dans l'immobilisme, et se pétrifient dans l'espoir de se protéger.

³⁹ Le marteau absent est celui qui va frapper ceux qui se sont enfermés, les libérer de cette robe de pierre grise par l'imagination poétique.

⁴⁰ La source est symbole de fluidité et de mobilité. « Il faut participer à sa mobilité et s'épancher comme elle pour que la connaissance accepte de livrer ses secrets » (J. F. Angeloz, *ibid*.)

⁴¹ La création forme un cercle parfait, dans lequel il est impossible de distinguer le début et la fin.

Il n'est d'espace heureux, que fils ou petit-fils d'une séparation⁴²,
avec étonnement franchie. Et Daphnée métamorphosée,
depuis que son cœur est laurier, veut que tu te changes en vent.

Sonnets à Orphée (1922) Seconde partie, Sonnet 12
(traduction Armel Guerne)

⁴² Cette séparation est l'espace qu'il y a lorsque Apollon effleure Daphné, et que tous deux franchissent lorsqu'ils trouvent un compromis : Apollon ne pouvant être l'époux de Daphné a fait d'elle son symbole, ce qu'elle approuve en inclinant la cime de ses branches. Le poème se conclut sur une invitation à entrer dans le mouvement permanent de la métamorphose.

Franz Kafka, *La Métamorphose*

La perte d'identité à travers la métamorphose animale.

La Métamorphose est une œuvre de l'écrivain austro-hongrois Franz Kafka, publiée en 1915 et qui brosse le portrait de Gregor Samsa, un homme qui se retrouve métamorphosé en cafard. C'est en se réveillant un matin de façon habituelle que le jeune homme va se découvrir une nouvelle apparence, celle d'un « monstrueux insecte ». Très vite il va devoir apprendre à vivre avec ce changement, et surtout à se faire accepter par sa famille qui est sous le choc de cette métamorphose. Le lecteur est d'abord frappé par ce qu'il se passe et encore davantage par la réaction de Gregor. En effet il ne semble pas se révolter contre cette nouvelle vie et se questionne plus sur les aménagements que cela va entraîner que sur l'origine de ce bouleversement. S'ensuit alors la découverte d'un « nouveau moi ».

Il est intéressant de constater qu'ici Kafka prend ses distances avec le mythe fondateur de la métamorphose animale. Tout d'abord il s'agit d'une métamorphose inexpliquée (à la différence de celle d'Actéon, dont on connaît la raison). De plus le personnage accepte plus ou moins sa transformation et cherche à s'y adapter (alors qu'Actéon cherche à fuir sa condition). Cependant les conclusions des deux histoires sont proches car elles dépeignent la métamorphose comme un événement tragique, conduisant à la mort. Dans le cas de Gregor Samsa, la métamorphose en cafard est lourde de symboles : animal rejeté et repoussant, le cafard est à l'image de Gregor qui va tout perdre, abandonné par sa famille. Ce qui est remarquable également est la sensation qu'a le lecteur que Gregor se perd complètement soi-même. Sa transformation le rend étranger à son propre corps, il va perdre peu à peu son identité.

Le texte que nous présentons ci-dessous constitue l'incipit de la nouvelle.

Félicia ROMANELLO et Chloé DESMONNET

En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. Il était sur le dos, un dos aussi dur qu'une carapace, et, en relevant un peu la tête, il vit, bombé, brun, cloisonné par des arceaux⁴³ plus rigides, son abdomen sur le haut duquel la couverture, prête à glisser tout à fait, ne tenait plus qu'à peine. Ses nombreuses pattes, lamentablement grêles par comparaison avec la corpulence qu'il avait par ailleurs, grouillaient désespérément sous ses yeux.

« Qu'est-ce qui m'est arrivé ? » pensa-t-il. Ce n'était pas un rêve. Sa chambre, une vraie chambre humaine, juste un peu trop petite, était là tranquille entre les quatre murs qu'il connaissait bien. Au-dessus de la table où était débarrassée une collection d'échantillons de tissus – Samsa était représentant de commerce –, on voyait accrochée l'image qu'il avait récemment découpée dans un magazine et mise dans un joli cadre doré. Elle représentait une dame munie d'une toque et d'un boa tous les deux

⁴³ Arceaux : Parties constituantes des anneaux du corps des animaux articulés.

en fourrure et qui, assise bien droite, tendait vers le spectateur un lourd manchon de fourrure où tout son avant-bras avait disparu.⁴⁴

Le regard de Gregor se tourna ensuite vers la fenêtre⁴⁵, et le temps maussade – on entendait les gouttes de pluie frapper le rebord en zinc – le rendit tout mélancolique. « Et si je redormais un peu et oubliais toutes ces sottises ? » se dit-il ; mais c'était absolument irréalisable, car il avait l'habitude de dormir sur le côté droit et, dans l'état où il était à présent, il était incapable de se mettre dans cette position. Quelque énergie qu'il mit à se jeter sur le côté droit, il tanguait et retombait à chaque fois sur le dos. Il dut bien essayer cent fois, fermant les yeux pour ne pas s'imposer le spectacle de ses pattes en train de gigoter, et il ne renonça que lorsqu'il commença à sentir sur le flanc une petite douleur sourde qu'il n'avait jamais éprouvée.

« Ah, mon Dieu », songea-t-il, « quel métier fatigant j'ai choisi⁴⁶ ! Jour après jour en tournée. Les affaires vous énervent bien plus qu'au siège même de la firme, et par-dessus le marché je dois subir le trac des déplacements, le souci des correspondances ferroviaires, les repas irréguliers et mauvais, et des contacts humains qui changent sans cesse, ne durent jamais, ne deviennent jamais cordiaux. Que le diable emporte tout cela ! » Il sentit une légère démangeaison au sommet de son abdomen ; se traîna lentement sur le dos en se rapprochant du montant du lit afin de pouvoir mieux redresser la tête ; trouva l'endroit qui le démangeait et qui était tout couvert de petits points blancs dont il ne sut que penser ; et il voulut palper l'endroit avec une patte, mais il la retira aussitôt, car à ce contact il fut tout parcouru de frissons glacés.

Tandis qu'il réfléchissait précipitamment à tout cela sans pouvoir se résoudre à quitter son lit – la pendulette sonnait juste six heures trois quarts –, on frappa précautionneusement à la porte qui se trouvait au chevet de son lit. « Gregor », c'était sa mère qui l'appelait, « il est sept heures moins un quart. Est-ce que tu ne voulais pas prendre le train ? » La douce voix ! Gregor prit peur en s'entendant répondre : c'était sans aucun doute sa voix d'avant, mais il venait s'y mêler, comme par en dessous, un couinement douloureux et irrépressible qui ne laissait aux mots leur netteté qu'au premier instant, littéralement, pour ensuite en détruire la

⁴⁴ Le cadre qui est accroché au mur comporte des éléments de métamorphose : les animaux, les matières sont mélangés, certains membres de la personne ont disparu. Ce qui est vu en arrière-plan sert donc la narration et le long arrêt sur ce point du décor permet de mieux appréhender la métamorphose.

⁴⁵ La fenêtre est importante tout au long du livre. C'est le seul lien avec l'extérieur que Gregor possède, car il ne sort pas de sa chambre. C'est un objet très symbolique car il représente ce dont est privé Gregor : la liberté.

⁴⁶ Lorsqu'il évoque ses douleurs, tout de suite il pense que cela vient de son métier, il est donc déjà dans une forme d'acceptation de sa métamorphose.

résonance au point qu'on ne savait pas si l'on avait bien entendu. Gregor avait d'abord l'intention de répondre en détail et de tout expliquer, mais dans ces conditions il se contenta de dire : « Oui, oui, merci maman, je me lève⁴⁷. » Sans doute la porte en bois empêchait-elle qu'on notât de l'extérieur le changement de sa voix, car sa mère fut rassurée par cette déclaration et s'éloigna d'un pas traînant.

Franz Kafka, *La Métamorphose* (1915)

⁴⁷ Gregor perd toute son humanité car si on ne peut pas communiquer avec les autres on ne peut pas vivre avec eux et c'est ce que révélera la suite de la nouvelle. Ce qu'il est intéressant de remarquer c'est que Kafka, comme Ovide, pour parler de métamorphose insiste sur le changement ou encore la disparition de la voix.

J. M. G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres* La métamorphose végétale comme éveil des consciences

En 2008, Jean-Marie Le Clézio se voit récompenser du prix Nobel de littérature pour toute son œuvre qui s'inspire presque chaque fois de ses voyages et d'un rapport à la nature quasi spirituel. C'est en 1978 que paraît *Voyage au pays des arbres*, un court roman pour la jeunesse. Il prend des allures de conte, utilisant un langage léger et presque enfantin mais néanmoins poétique. Cependant sous son apparence légère se cache une fervente volonté d'instruire et d'éveiller la jeunesse en la sensibilisant au monde de la nature. Le Clézio entend, par là, vaincre le matérialisme latent d'une société mécanisée et de surconsommation en choisissant la nature plutôt que la ville, le « pays des arbres », lieu de rêverie d'un jeune garçon rongé par l'ennui, qui ne trouve repos et amusement que dans l'imaginaire.

Ainsi, sous l'apparence d'un conte pour enfant, s'affirment le lyrisme et l'exaltation du milieu naturel déjà présents chez les romantiques et les auteurs antiques. De fait, cet extrait de *Voyage au pays des arbres* n'est pas sans rappeler le mythe de Daphné évoqué dans les *Métamorphoses* d'Ovide ; en effet, il est ici question de la description d'un olivier et de son rapport à la terre et au monde qui l'entoure. Toutefois, cette description revêt un caractère totalement singulier en ceci qu'il ne s'agit pas d'une simple description externe ; en effet, l'arbre apparaît comme un être doué d'une sensibilité humaine. Nous pouvons le remarquer grâce aux nombreuses personnifications, puisque l'olivier est décrit comme possédant un « ventre » et un « corps » et comme doté d'une « envie » et d'un « désir ». Ce caractère anthropomorphe fait de l'olivier un être doué de conscience et qui nous rappelle la belle nymphe Daphné métamorphosée en laurier. Dans les deux cas, il semblerait qu'une conscience humaine soit dissimulée sous l'apparence d'un végétal.

Par ailleurs, il peut être intéressant de se pencher sur la symbolique de l'olivier. L'arbre de manière générale, est un thème récurrent en littérature. Il est le symbole de la vie, un élément d'inspiration poétique, sans oublier ses branches tendues vers les cieux et sa connotation religieuse. Nous pouvons ici nous remémorer l'arbre de la connaissance dont il est fait mention dans le texte génésique de la Bible. Quant à l'olivier, il revêt un caractère des plus intéressants puisqu'il est le symbole de la récompense, de la purification, de la force et de la paix. Il possède également une symbolique mythologique puisqu'il était dans la Grèce antique associé à Athéna, déesse de la sagesse. Cette symbolique vient alimenter notre réflexion en regard du mythe de Daphné chez Ovide, puisque celle-ci transformée en laurier par son père pour tenter d'échapper au dieu Apollon et de conserver sa virginité, nous rappelle l'aspect « purificateur » de l'olivier, la récompense du désir de la nymphe par sa force de volonté. Ainsi quand Daphné voit sa prière exaucée, son âme demeure alors en paix puisqu'elle pourra conserver sa virginité.

Par rapport au mythe initial, nous avons ici la description d'une conscience humaine dans le corps d'un végétal mais sans description de la métamorphose. C'est alors comme si le lecteur découvrait cet olivier une fois la transformation opérée : cela aurait pu être le récit de Daphné une fois « installée » dans son corps de laurier.

Il est intéressant de constater que chez Le Clézio, la métamorphose ne revêt aucun caractère tragique comme cela peut-être le cas chez Ovide. Aucune cause n'est mise en avant par l'auteur venant justifier la métamorphose, ni colère des dieux, ni châtement, Le Clézio semble vouloir mettre l'accent sur la métamorphose elle-même plutôt que sur ce qui l'entraîne. Ainsi l'une des principales différences avec le texte fondateur est qu'ici la transformation revêt un caractère profondément heureux, le bonheur d'une vie paisible, calme, parmi la faune et la flore, loin du tumulte de la ville et de l'oppression matérielle...

« Maintenant, tu habites à l'intérieur de l'arbre » nous dit l'auteur. Nous n'avons, du reste aucune information sur cette mystérieuse deuxième personne mais l'invitation à se laisser porter, à entreprendre ce voyage loin de chez nous et de nos carcans est des plus tentantes... Jean-Marie Le Clézio se fait alors le complice de son lecteur lui offrant, l'espace de quelques pages, la possibilité de s'enfuir, de partir à l'aventure, d'explorer et ressentir la vie en passant par la petite porte, celle de la fiction et du rêve, celle qui nous laisse entrevoir un monde qui n'a pour limite que notre imagination.

Ici, la métamorphose et l'alliance intime de l'homme et du végétal servent le dessein de Le Clézio d'instruire son lecteur quant à la nature et à ses besoins, faisant de la nature non plus un simple objet de consommation de la société, mais un véritable organisme vivant, au même titre que l'homme. Cela en fait un prolongement résolument moderne du mythe d'Ovide, proposant une réflexion sur nos valeurs et notre mode de vie, alimentant les théories écologistes de notre ère.

Jessica BARRETO

Maintenant, tu habites à l'intérieur de l'arbre, et tu as de longues racines qui sont enfouies dans la terre sèche. C'est à cause des racines que tu ne peux pas bouger. Elles tiennent solidement, comme avec des griffes⁴⁸, elles ont cherché au fond de la terre les morceaux de rocher pour s'y agripper. Elles ont trouvé l'eau aussi, ce qui reste du dernier orage, un puits de boue, et elles boivent lentement, goutte à goutte. C'est bien de boire l'eau de cette façon : tu la prends sans te presser, avec tes pieds poreux⁴⁹, et elle monte le long de tes veines secrètes⁵⁰, à l'intérieur de ton ventre. Tu as beaucoup de feuilles. Le vent les fait vibrer comme des hélices minuscules ; la lumière et la chaleur les touchent tout le temps, puis glissent le long des ramures⁵¹ et se réunissent dans ta nuque. A moins d'être un olivier, tu ne peux pas sentir cette chaleur-là. C'est comme une pluie d'eau chaude qui descend paresseusement le long de ton corps et qui croise en chemin la fraîcheur de la boue souterraine. Tu es là, sans bouger sur la terre en terrasses. Tu n'as plus envie d'avancer, de savoir ce qu'il y a plus loin⁵². Tu es content de voir la mer, entre les feuilles, et le ciel. Est-ce qu'il y a encore des heures ? Il n'y a plus tout ça. Tes seules pensées sont le vent, le soleil, la terre humide des profondeurs. Tu as plein de rides partout sur ta peau. Tu n'as plus d'yeux pour voir l'espace. Tu vois par les cellules des petites feuilles. Ce sont des antennes qui épient l'espace, qui dévorent la lumière. Tu n'es pas seul. Il y a d'autres oliviers autour de toi. Tu sais qu'ils sont là, à côté, d'autres arbres auxquels tu ne dois pas parler,

⁴⁸ Ici, le narrateur décrit un arbre ayant des caractéristiques à la fois humaines et animales, ce qui vient ajouter à la confusion du lecteur.

⁴⁹ Qui a des pores, permettant l'infiltration de liquides par de petits trous invisibles.

⁵⁰ Les veines secrètes semblent ici faire référence autant à une caractéristique humaine qu'à celle d'un végétal et au fait que les « veines de l'arbre » ne sont visibles qu'à l'intérieur du tronc.

⁵¹ Synonyme de banchage.

⁵² le narrateur utilise ici un jeu de mots en ceci qu'un arbre ne possède pas la capacité de se mouvoir.

que tu ne rencontreras jamais. Toute ta force c'est pour rester debout. Tu agrandis les cercles⁵³ de ton corps, lentement, un cercle après l'autre, une année après l'autre.

Quelquefois il y a des orages. Ils s'amoncellent à l'horizon, au-dessus de la mer. Alors tu sens un drôle de désir en toi, un désir de flamme et de grêle. Toutes tes feuilles se mettent à vibrer et à tourner follement. La terre fendue par la sécheresse appelle l'eau. Elle serre son étau autour de tes pieds. [...]. Tu sens les vibrations de l'air, la chaleur dense, le désir de l'eau. Les gros nuages arrivent à toute vitesse, et ils crèvent au-dessus de la colline. La terre à ce moment-là se met à bâiller. Les fissures élargissent leurs lèvres, et l'eau entre. Il y a tellement de désir et de soif que c'est presque douloureux. Ensuite les gouttes épaississent, elles tombent très fort sur les feuilles qui se déplient, elles ruissellent en faisant leur bruit de cataracte⁵⁴, elles coulent le long des rides du tronc, elles descendent entre les racines, puis dans la terre, elles s'enfoncent en creusant des trous. C'est bien de sentir l'eau froide couler le long des branches et du tronc, en cassant au passage quelques brindilles et en faisant tomber quelques olives. Tu reçois toute cette eau, sans bouger, sans rien dire. Quand tu es un arbre, tu es tellement uni avec la terre que c'est comme si tu faisais partie d'elle, et tout ce qui lui arrive, la chaleur, le froid, la pluie, tu le ressens de la même façon qu'elle.

J. M. G. Le Clezio, *Voyage au pays des arbres* (1978)

⁵³ Les cercles ici font référence aux veines de l'arbre, et à l'âge que prend le végétal d'année en année : ils expriment l'empreinte laissée par le temps sur l'écorce de celui-ci.

⁵⁴ La cataracte désigne une importante chute d'eau sur le cours d'une rivière. On imagine ici que le « bruit de cataracte » est semblable à celui d'un écoulement d'eau à vive intensité

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Parmigianino, *Fresco Fontanellato*, Une illustration fidèle du mythe d'Actéon

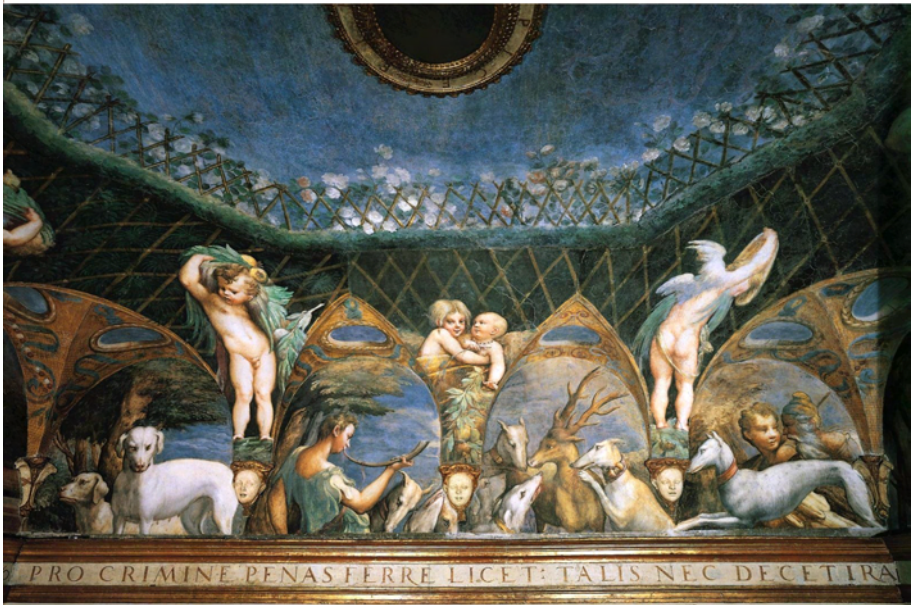
Parmigianino, de son vrai nom Girolamo Francesco Maria Mazzola, est un peintre et graveur italien de la Renaissance et du début du Maniérisme. À l'âge de vingt ans il fut choisi par le comte et seigneur Galeazzo Sanvitale pour reproduire par une fresque le mythe d'Actéon. Très peu d'artistes talentueux étaient spécialisés dans la représentation des mythes au XVI^e siècle : en effet la plupart des œuvres avaient pour sujet la religion.

Nous nous intéresserons principalement aux fresques des murs Est (première photo) et à celles du mur Sud (seconde photo). Dans la première photo, nous apercevons Diane, ne cherchant point à se couvrir : elle adopte au contraire une posture dominatrice et entreprend la métamorphose d'Actéon en cerf, en commençant par la tête du personnage, conformément au mythe. Actéon détourne son regard, sachant le crime qu'il a commis, ou encore, simplement, pour se protéger de l'eau qu'elle lui lance. Sur le corbeau (en architecture, le corbeau est un élément saillant d'un mur ; en structure intérieure, il permet de soutenir une poutre, une voûte, un arc ou une statue), nous apercevons un « putto », représenté principalement dans les œuvres italiennes de la Renaissance, qui montre une présence supplémentaire divine, c'est un petit garçon joufflu et moqueur. Il pourrait ici se moquer du sort d'Actéon, étant donné le regard qu'il lui jette et le fait qu'il se penche du côté de Diane. La scène est fidèle au mythe car, étant l'image de l'élément perturbateur, elle annonce la suite de l'histoire.

Sur la seconde photo, la fresque se veut plus générale plutôt que centrée sur deux personnages en particulier. On notera cependant que la scène primordiale est celle où Actéon se fait dévorer par ses propres chiens et abattre par ses propres compagnons. Aussi, on remarquera que Parmigianino, de manière ironique, a représenté le chien d'Actéon de manière précise : il est reconnaissable grâce à un collier de noix dans la fresque Nord, lorsque Actéon est encore humain. Et dans la fresque Sud, celui qui porte le coup fatal à Actéon métamorphosé en cerf, c'est son propre chien, qui le mord à la jugulaire. Sur les extrémités de la fresque, les compagnons d'Actéon, représentés par le personnage à gauche portant un cor, excitent la meute de chiens. Nous pouvons émettre l'idée que c'est également lui qui appelle Actéon étant donné que ce dernier porte son dernier regard vers lui. Au second plan se trouve la lisière de la forêt qui fait office d'allusion à la fuite d'Actéon après sa métamorphose. Au troisième plan, en bas des corbeaux, se trouvent des têtes de Méduse, icônes représentant la punition d'Actéon pour son regard outrageux sur Diane.

Cette fresque est l'une des reproductions les plus fidèles du mythe d'Actéon, montrant les étapes importantes du mythe, n'omettant aucun détail tout en sachant tronquer les passages ayant un intérêt moindre. On voit la marque de l'artiste, un mélange subtil entre la Renaissance et le mythe. De plus, Parmigianino a peint cette fresque dans la salle de bains (d'environ 15m²) du château de Fontanello, rendant cette scène d'autant plus vivante et intime.

Judicaël JORON et Yeonho KANG



Diane & Actéon, Parmigianino, 1523

Fresque de 435 x 350 cm, château de Fontanello

Ballet *Le Lac des cygnes*

Une métamorphose à fortes composantes psychologiques

Ancré dans la culture occidentale, *Le Lac des Cygnes* est sans doute le ballet le plus représenté au monde et l'emblème, à lui seul, de la danse classique. C'est grâce à la collaboration du célèbre Tchaikowski, compositeur d'origine russe, du chorégraphe russe Lev Ivanov et du français Marius Petipa qu'il vit le jour. Ce fut le théâtre de Bolchoï à Moscou, dont la renommée est mondialement affirmée, qui accueillit sa première représentation le 4 mars 1877, dans une adaptation chorégraphique de Julius Wenzel Resinger. Le ballet ne remporta d'abord aucun succès auprès du public et disparut rapidement de l'affiche. C'est seulement deux ans après la mort du compositeur en 1895, et grâce au succès de ses autres compositions, telles que *La Belle au Bois Dormant* ou *Casse-noisettes*, que *Le Lac des Cygnes* gagna le cœur du public.

Nous nous intéresserons tout particulièrement à la chorégraphie de Rudolf Noureev, mise en scène en 1984 pour l'Opéra de Paris. Celle-ci est sans doute, parmi toutes les représentations du *Lac des Cygnes* jusqu'alors, la plus aboutie. Arabesques gracieuses et entrechats viennent se mêler à l'orchestre symphonique dans de délicieuses envolées lyriques ; violons, violoncelles, flûtes, harpes, cloches, timbales et triangles s'harmonisent afin de donner à voir toute la splendeur des danseurs et des scènes incarnées pour le plus grand plaisir de la vue et de l'ouïe.

Le scénario du ballet narre l'histoire d'un prince répondant au nom de Siegfried, célébrant son vingt-et-unième anniversaire. Sa mère et son précepteur espèrent de lui qu'il choisisse une épouse et assume ses responsabilités de monarque. A cette occasion sa mère, la Reine, lui offre une arbalète digne des plus grands chasseurs.

Percevant un vol de cygnes blancs à la tombée de la nuit, il s'empare de son arbalète et se hâte de le suivre au cœur de la forêt. Mais alors qu'il s'apprête à tirer une flèche sur l'un d'entre eux, le cygne prend la forme d'une magnifique jeune fille. Cette dernière avait en réalité été ensorcelée par l'infâme sorcier Von Rothbart, elle se nommait Odette et reprenait sa forme humaine une fois la nuit venue. Le sortilège ne pouvait être rompu que par la promesse d'un amour sincère. Dès le lendemain, un bal est organisé pour célébrer le couronnement du prince et pour lui permettre de trouver une épouse. Mais déjà fou amoureux d'Odette, le prince n'attend que sa venue. Sachant cela, le sorcier, fou de rage décide alors d'envoyer sa fille Odile (qui incarne le cygne noir), lui donnant l'apparence d'Odette afin qu'elle séduise Siegfried. Ce dernier pensant voir Odette, il lui déclare son amour et condamne, sans le savoir, sa bien-aimée à demeurer cygne.

Odile reprend alors sa forme originelle et, pris d'une horreur soudaine, le prince court vers le lac des Cygnes. Noureev choisit dans sa mise en scène une fin bien plus tragique que celle usuellement adoptée dans les diverses adaptations. En effet la scène finale se clôt sur la condamnation d'Odette sur le lac. La promesse du prince rompue, elle est vouée à demeurer cygne et se trouve finalement enlevée à Siegfried par Rothbart. A la fermeture du rideau, le prince se meurt dans la douleur et le désespoir de son amour perdu

Le thème de la métamorphose est, dans ce ballet, tout à fait prépondérant, et n'est pas sans rappeler le mythe de Daphné et celui d'Actéon dans l'œuvre d'Ovide. En effet, une multitude de symboles et d'images sont se trouvent repris dans le ballet du *Lac des Cygnes*. L'arbalète offerte au prince Siegfried pour la chasse, rappelle bien évidemment le dieu Apollon. L'amour impossible que celui-ci voue à Daphné, est également repris ici, puisque Siegfried s'éprend d'une femme inaccessible car métamorphosée en cygne.

Le thème du lac revêt également une importance capitale : formé des pleurs versés par les parents d'Odette, il apparaît comme un lieu enchanté propice à la métamorphose et à la

régénérescence : écho à la source dans laquelle Diane et les autres nymphes se baignent avant l'apparition du jeune Actéon. Par ailleurs, tout comme dans le mythe originel, nous notons la présence d'autres jeunes filles-cygnés qui rappellent les nymphes, gravitant dans un ballet époustouflant autour de la ravissante Odette.

Le rapport prédateur-proie est également retranscrit ; tout comme dans le mythe de Daphné où Apollon s'élance après la nymphe, tel un « chien gaulois [qui] a vu un lièvre dans un champ dégagé », Siegfried s'enfonce dans la forêt à la vue de la volée des cygnés et se met en tête d'en capturer un.

Enfin, nous notons que comme chez Ovide, la métamorphose revêt un caractère irréversible dans la mise en scène de Noureev, puisqu'Odette restera prisonnière de sa forme de cygne à tout jamais, ce qui signe la fin tragique du ballet.

Cependant, bien que l'aspect érotique et violent soit conservé, la thématique de la métamorphose ne sert pas, dans le ballet, le même dessein que dans le mythe originel. En effet, si dans le mythe d'Actéon, la métamorphose apparaît comme un châtiment, et dans le mythe de Daphné comme un moyen de protection face aux désirs du dieu, ici elle apparaît davantage comme la manifestation d'un amour impossible, et de la volonté du prince de conserver sa liberté plutôt que dans s'enfermer dans les obligations royales que lui imposent sa mère et son précepteur.

Ici la métamorphose revêt une dimension beaucoup plus psychologique, puisque le lac des Cygnés est le lieu mental que s'est construit le jeune prince afin d'échapper à la réalité qui l'entoure et le contraint. Cependant celui-ci finit par croire à sa propre rêverie, nourrie de littérature et d'inspirations romantiques à la manière d'une jeune Emma Bovary, et s'enferme dans le délire et la folie qui le font mourir de chagrin.

En outre, la métamorphose et toute la rêverie du *Lac des Cygnés* ne sont que la manifestation de désirs refoulés et inconscients de Siegfried, donnant au mythe une dimension beaucoup plus moderne et travaillée grâce à l'introduction, par Noureev, d'éléments psychanalytiques. L'aspect métamorphique des cygnés est gardé par la chorégraphie des jeunes filles-cygnés qui déplient leurs bras en les rejetant des deux côtés comme pour imiter le battement d'ailes de l'oiseau, les gestes choisis évoquent le trouble identitaire entre silhouette humaine et animale.

Rudolf Noureev fera par ailleurs quelques ajouts chorégraphiques non sans importance, tels que la transformation de « la danse des couples » dans les représentations traditionnelles en une splendide « Polonaise » dans l'acte I, qui sert la lecture psychanalytique en suggérant une homosexualité latente du jeune Siegfried, et qui fait définitivement du *Lac des Cygnés* un ballet aux résonances modernes d'après la reprise de mythes antiques.

Elsa HASSAM et Jessica BARRETO



Le Lac des Cygnes, (Affiche d'une représentation)

Ballet et orchestre du Bolchoï de Minsk, Dijon 2015

Olwen Gaucher, *L'Actéonscope* **Une approche contemporaine du regard d'Actéon**

L'Actéonscope est une sculpture réalisée en 2015 pour le château Kerjean, à l'occasion de l'exposition « Chasseur sachant chasser », par l'artiste Olwen Gaucher, sculpteur et scénographe qui selon ses propres dires navigue entre le statut d'artisan et celui d'artiste contemporain.

Cette œuvre, bien que surprenante, est fidèle au mythe tant par la forme de la sculpture que par l'image qu'elle produit via son jeu de miroirs. Elle est constituée d'un caisson creux, posé sur des pieds imitant des pattes, et surmonté de bois de cerf. Le spectateur est invité à regarder à l'intérieur de la caisse, où sont disposés des jeux de miroirs. Une image représentant Diane nue et Actéon transformé en cerf est disposée à côté de la sculpture.

Il s'avère qu'il y a à l'intérieur du caisson un véritable crâne de cerf, ce qui rapproche le mythe de la réalité. L'œuvre en elle-même est un jeu de miroirs (car sont disposés à l'intérieur du caisson deux petits miroirs là où se trouvent les orbites du cerf, démontrant ainsi que le regard est substitué par les miroirs) qui reflète les images vues à l'intérieur. Il est important de noter les grandes pattes fines, caractéristique du cerf, représentant son agilité et sa vitesse de course, bien soulignées dans le mythe : « le héros, fils d'Autooné, s'enfuit et s'étonne d'être si rapide dans sa course même ». Fait intéressant, nous pouvons constater que la crâne est orienté dans la direction où nous, spectateur, posons nos yeux pour voir la scène via les deux orifices, ce qui rend le spectateur complice du voyeurisme d'Actéon, puisque à travers son regard, nous voyons et commettons le sacrilège de voir la déesse vierge nue.

Ainsi, cette sculpture se fonde essentiellement sur le regard, thème et élément perturbateur éminent dans le mythe d'Ovide. Cette œuvre artistique va même plus loin en proposant au spectateur d'être complice du regard d'Actéon. De plus, nous pouvons aisément imaginer pourquoi, sur l'image, Diane est représentée debout : son regard se porte certainement en direction d'Actéon. Cette peinture, bien que produite par un artiste différent, est ici pour proposer au spectateur de s'immerger dans la situation du mythe.

Ainsi cette sculpture originale, en plus de souligner l'importance du regard dans le récit d'Ovide, nous invite à vivre ce mythe au travers d'Actéon, par ses yeux. Nous devenons plus que simples spectateurs : nous devenons acteurs du mythe.

Judicaël JORON et Yeonho KANG



L'Actéonscope, Olwen Gaucher, 2015

Château Kerjean, exposition « Chasseur sachant chasser »

MYTHE DE PHAÉTON

L'*HYBRIS* ET SES CONSÉQUENCES
LA SYMBOLIQUE SOLAIRE

LE MYTHE DE PHAÉTON DANS *LES MÉTAMORPHOSES* (LIVRE II)

Le mythe de Phaéton, qui ouvre le second livre des *Métamorphoses* d'Ovide, s'étend sur quatre épisodes : dans le premier, nous voyons le jeune Phaéton, fils d'Hélios et de Clymène, se mettre en route pour aller à la rencontre de son père. En effet, son ascendance divine ayant été contestée, il veut en demander la preuve à Hélios lui-même. Le vœu qu'il émet, conduire son char, lui est accordé à contrecœur ; la seconde partie relate la course de Phaéton dans les cieux. Celle-ci est si catastrophique que dans la troisième, ayant provoqué une véritable apocalypse, le garçon est foudroyé par Zeus ; le dernier épisode, que nous n'étudierons pas, relate le deuil des proches de Phaéton.

L'étendue de ce mythe dans les *Métamorphoses* s'explique par l'ampleur des thématiques qu'il soulève, ainsi que par sa portée didactique. Le thème de la paternité y est très présent, avec une figure solaire, symboliquement masculine, divine et dont la puissance dépasse même, dans son domaine propre, celle des plus grands dieux ; cette filiation est écrasante pour Phaéton : il se veut l'égal de son père sans avoir bénéficié ni de sa présence ni de son enseignement, et sans même écouter ses recommandations. Ainsi, son hérité divine ne lui est d'aucun secours, ce qui pose la question encore très actuelle de l'inné et de l'acquis.

Si l'orgueil de Phaéton le rend inconscient, ce sont ses passions qui le mènent à sa perte : symbolisées par les chevaux du char solaire, que seule une main expérimentée et un homme mature sont à même de maîtriser, c'est pour ne pas avoir su en maintenir la bride qu'il est foudroyé. Une fois dans le ciel, le domaine des dieux mais aussi, symboliquement ici, celui des adultes, le garçon qui n'était en rien préparé à une telle expérience, terrifié, perd tout contrôle.

Le mythe de Phaéton est celui d'un personnage qui, ayant voulu monter plus haut que ne le lui permettait sa condition de jeune homme, tombera plus bas que la terre des hommes, précipité dans la mort alors qu'il se trouvait dans la fleur de l'âge, et regretté par ses parents. Le péché d'*hybris* (orgueil et démesure) est parfaitement illustré, et la mise en garde contre la désobéissance, très nette, fait de ce mythe une véritable leçon adressée à la jeunesse antique, parfaitement semblable à la nôtre en ce qu'elles partagent ce phénomène, fatal, que l'on nomme aujourd'hui la crise d'adolescence.

Julie MOURVILLIER

Phébus permet à Phaéton de conduire son char : Livre II, 1-152

Fils de Clymène, Phaéton n'a jamais rencontré son véritable père, le dieu du soleil, Hélios. Après que son ascendance a été remise en cause, le jeune homme part à la rencontre de son père, au palais du Soleil, afin d'obtenir une preuve de sa filiation divine.

Le palais du Soleil élançait bien haut ses colonnes altières, il brillait sous l'or scintillant et le pyrope¹ imitant des flammes ; l'ivoire

¹ Pyrope : cet alliage de cuivre et d'or a l'éclat du soleil.

resplendissant recouvrait la faîte des toits et des portes doubles rayonnaient avec l'éclat de l'argent. [...]

Sitôt arrivé au palais par un chemin en pente, le fils de Clymène² pénétra sous le toit du père dont il doutait être le fils, et dirigea tout de suite ses pas vers la personne de son père, s'arrêtant toutefois à bonne distance, car il ne supportait pas son éclat trop proche. Voilé dans un vêtement de pourpre, Phébus trônait sur un siège étincelant d'émeraudes éclatantes. À droite et à gauche se tenaient le Jour, le Mois, l'Année, les Siècles et les Heures, placées à intervalles réguliers³ ; [...] Au centre, le Soleil en personne, de ses yeux qui voient tout, aperçoit le jeune homme effrayé par ce spectacle nouveau et dit : « Pourquoi ce voyage ? Qu'es-tu venu chercher en cette citadelle Phaéton, pour ton père progéniture incontestable ? »

Il répond : « Ô lumière commune à l'immense univers, Phébus, mon père, si tu me permets d'user de ce nom et si Clymène ne dissimule pas une faute sous un mensonge⁴, père, donne-moi des gages qui m'autoriseront à croire que je suis vraiment ton fils et arrache ce doute de mon esprit ! » Il avait fini de parler ; son père déposa les rayons scintillants qui lui entouraient la tête et ordonna au garçon de s'approcher ; après l'avoir embrassé, il dit : « Tu es digne que je ne refuse pas que tu te dises mon fils, et Clymène a dit vrai sur ta naissance. Pour t'éviter de douter encore, demande-moi le présent que tu veux, je te l'accorderai et tu l'emporteras. Que ma promesse ait pour garant le marais par lequel jurent les dieux⁵, et que mes yeux n'ont jamais vu. » Il avait à peine fini, et Phaéton aussitôt demande le char paternel, et le droit de conduire tout un jour durant les chevaux aux pieds ailés.

Le père regretta son serment ; secouant trois ou quatre fois sa tête éclatante, il dit : « J'ai parlé inconsidérément, influencé par tes paroles. Ah ! Si je pouvais renier ma promesse ! Je l'avoue, mon fils, c'est la seule chose que je te refuserais. Je puis t'en dissuader ; ce que tu veux n'est pas sans danger ; ce que tu exiges est une mission importante, Phaéton, qui ne convient ni à tes forces, ni à un enfant de ton âge⁶. Tu es mortel, et ta demande n'est pas celle d'un mortel. Tu tentes même, inconscient, d'obtenir plus que ce qui pourrait échoir aux dieux ; que chacun se complaise en ses possibilités, mais personne n'est à même de tenir sur le char de feu, sinon moi ; même le maître du vaste Olympe, dont la droite

² Phaéton est désigné ici par son lien de parenté maternel, sa filiation avec Hélios n'ayant pas encore été attestée.

³ Le cycle du soleil gouverne toutes les divisions du temps.

⁴ Clymène aurait pu dissimuler par un mensonge sa liaison avec un amant moins glorieux qu'Hélios.

⁵ Allusion au Styx, fleuve des Enfers garant de serments inviolables.

⁶ Hélios insiste sur la double condition de Phaéton : à la fois enfant et mortel. Il l'invite à en prendre conscience avant qu'il ne soit trop tard et à ne pas céder au péché d'*hybris*.

terrible lance la foudre dévastatrice, ne pourrait conduire mon char. Et que connaissons-nous de plus grand que Jupiter ?

Le premier tronçon est raide, et mes chevaux, frais reposés le matin, l'escaladent avec peine ; la partie centrale est très élevée dans le ciel, et, moi-même, souvent, voyant de là-haut la mer et la terre, je prends peur, et mon cœur tremble d'un épouvantable effroi. Le dernier tronçon, en pente, exige une maîtrise certaine ; et même, m'accueillant dans les eaux qui lui sont soumises, souvent Téthys craint à ce moment-là de m'y voir précipité tête en avant⁷. Ajoute que le ciel est emporté en une révolution constante, et qu'il entraîne en une rapide rotation les astres élevés. Je lutte à contresens, mais l'élan qui emporte tout ne m'emporte pas et je me déplace à contre-sens de leur tour endiablé. Imagine détenir mon char ; que feras-tu ? [...] Et ces chevaux, enhardis par les feux de leur poitrail qu'ils exhalent par la bouche et les naseaux, ce n'est pas à toi de les conduire ; ils me tolèrent à peine, dès que s'est allumé leur souffle ardent, et que leur tête rejette les brides. Toi, mon fils, évite-moi la responsabilité d'un présent funeste, et, tant qu'il en est temps encore, formule un vœu plus sage. Sans doute, pour te croire issu de mon sang, veux-tu un gage sûr ? Ma peur même te le fournit, ma crainte de père atteste assez ma paternité. Tiens, vois mon visage ; si seulement tes yeux pouvaient s'introduire dans mon cœur et y surprendre les soucis de ton père ! Enfin, regarde autour de toi comme le monde est riche : parmi tant de biens si grands dans le ciel, la terre et la mer, demandes-en un ; tu ne souffriras aucun refus. Je veux te détourner de ce qui est un châtement, non un honneur ; tu exiges un châtement, Phaéton, non une faveur ! Pourquoi, ignorant, entoures-tu mon cou de tes bras caressants ? N'en doute pas, tu recevras, - je l'ai juré par les eaux du Styx -, tout ce que tu auras souhaité ; mais, fais un souhait plus sage. »

Le dieu avait fini ses recommandations ; son fils pourtant les repousse et persiste dans son projet, brûlant du désir de conduire le char. Alors le père, après avoir différé autant qu'il le peut, mène le jeune homme au char imposant, présent de Vulcain. D'or étaient les essieux, d'or le timon, d'or les cercles ornant les roues, d'argent tous les rayons ; sur le joug, des chrysolithes et des gemmes régulièrement disposées renvoyaient à Phébus le reflet de son lumineux éclat.

Tandis que le noble Phaéton admire et examine l'œuvre, voici que, du côté du levant éclairé, la vigilante Aurore ouvre ses portes empourprés et ses cours pleines de roses ; les étoiles s'enfuient [...]. Dès que Titan voit [...] le monde se colorer de rose, et s'évanouir les extrémités des cornes de la lune, il commande aux Heures rapides d'atteler les chevaux. Les déesses

⁷ Tethys, déesse marine, fille d'Ouranos et de Gaïa, peut parfois craindre que le char du Soleil ne s'engloutisse dans les eaux.

agiles exécutent les ordres ; elles font sortir des écuries du ciel les chevaux aux naseaux cracheurs de feu, repus du suc de l'ambrosie⁸, et les revêtent de harnais sonores. Alors le père enduit le visage de son fils d'un onguent sacré et le rend résistant à la flamme dévorante ; il lui couvre la chevelure de rayons, et de son cœur angoissé poussant des soupirs annonciateurs de douleur, il lui dit :

« Petit, si au moins tu peux suivre ces conseils de ton père, évite l'aiguillon et tiens les rênes fermement serrées ! Les chevaux avancent d'eux-mêmes ; c'est dur de retenir leur élan. [...] Et pour répartir également la chaleur entre ciel et terre, ne descends pas ton char, ne le déplace pas vers le haut éther⁹. Si tu sors de la voie, trop haut, tu mettras le feu aux toits du ciel, trop bas, tu brûleras les terres ; au centre, tu iras le plus en sécurité. Tiens-toi entre les deux ; je confie le reste à la Fortune, souhaitant qu'elle t'aide et veille sur toi, mieux que toi-même. [...] Il ne nous est pas loisible de tarder ; on nous réclame, les ténèbres ont été chassées et l'aurore luit. Prends les rênes en main ou, si ton cœur peut changer¹⁰, fais usage de mes conseils, non pas de mon char ! [...] » Phaéton s'installe sur le char que n'alourdit pas son corps juvénile, il s'y tient debout, tout au plaisir de manier les rênes légères, et de là il rend grâce à son père bien contrarié.

Le vol catastrophique de Phaéton : Livre II, 153-271

Entre-temps, les rapides chevaux du Soleil, Pyrois, Éous, Éthon, et Phlégon le quatrième, emplissent les airs de leurs hennissements, ils sont pleins de feu et frappent de leurs sabots leurs barrières. Dès que Téthys, ignorant le destin de son petit-fils, eut repoussé ces barrières¹¹, leur donnant accès au ciel immense, ils prennent leur élan, agitent leurs pieds dans les airs, déchirent les nuages au passage [...]. Mais le char était d'un poids léger, que ne pouvaient reconnaître les chevaux du Soleil ; le joug n'avait pas son poids habituel. [...] Sentant cela, les quatre bêtes de l'attelage aussitôt accélèrent, quittent la piste tracée et ne prennent pas la direction d'avant. Phaéton a peur ; il ne sait ni par où tirer les rênes qu'il a en mains, ni où est sa route et, s'il savait, il ne maîtriserait pas les chevaux.

⁸ L'ambrosie est la nourriture des dieux.

⁹ Zone la plus haute des cieux, territoire des dieux.

¹⁰ Hélios enjoint son fils à renoncer à son projet ; engagé par son serment, le Soleil ne peut lui-même refuser ce qu'il a promis. Ses mises en garde et ses implorations montrent la profondeur de l'affliction de ce père, conscient de mener son fils à sa perte, et pourtant incapable de l'en empêcher.

¹¹ Téthys, déesse de la mer, est la mère de Clymène et donc la grand-mère de Phaéton.

Alors, pour la première fois, le Septentrion glacé s'échauffa sous les rayons et tenta, en vain, de plonger dans la mer interdite¹². [...]

En fait, dès que, du haut de l'éther, l'infortuné Phaéton aperçut les terres qui s'étendaient bien loin, tout en bas, il pâlit, ses genoux se mirent à trembler d'une crainte soudaine, et, au sein de tant de lumière, des ténèbres couvrirent ses yeux. À présent, il préférerait n'avoir jamais touché les chevaux de son père ; il regrette de connaître son origine et de voir ses prières abouties. [...] Ne sachant que faire, il reste figé ; il ne peut ni relâcher, ni retenir les rênes ; il ignore même les noms des chevaux. Il voit aussi d'étranges choses éparses en divers points du ciel et, tremblant d'effroi, découvre des figures de bêtes monstrueuses. Il est un endroit où le Scorpion creuse ses pinces en arcs jumeaux : avec sa queue et ses bras fléchis de part et d'autre, il étend ses membres sur l'espace de deux signes. Dès qu'il l'aperçut, tout gluant et suant un noir venin, menaçant de le blesser de son dard recourbé, l'enfant, incapable de penser, glacé d'épouvante, lâcha les rênes.

Dès que ces brides lâchées touchent le haut de leur échine, les chevaux sortent de leur route et, rien ne les retenant plus, gagnent des régions inconnues ; là où les mènent leur élan ils se précipitent au hasard ; sous le haut éther, ils se heurtent aux étoiles fixes, entraînant le char hors des chemins tracés ; tantôt ils gagnent les sommets, tantôt pentes et précipices les emportent vers des zones plus proches de la terre. [...]

Les points les plus élevés de la terre sont la proie des flammes ; elle se fend, se crevasse et se dessèche, privée de sève. Les pâturages blanchissent, l'arbre avec ses feuilles est en feu et la moisson séchée s'offre comme matière à sa propre perte. Il y a pire. De grandes cités avec leurs remparts périclitent, des incendies transforment en cendres des territoires entiers et leurs populations. Des forêts avec les montagnes se consomment. [...]

Alors Phaéton voit que l'univers en toutes ses parties est en feu et il ne résiste pas à des chaleurs si excessives ; il respire l'air brûlant comme s'il sortait d'une fournaise profonde, et sent que son char est en train de chauffer à blanc ; il ne peut supporter les cendres et le tourbillon de poussière, enveloppé de toutes parts par une fumée brûlante. Ne sachant ni où il va ni où il est, couvert d'une obscurité de poix, il se laisse emporter, au gré de ses chevaux ailés.

C'est alors, croit-on, que les peuples d'Éthiopie sont devenus noirs, quand leur sang fut attiré à la surface de leurs corps¹³ ; alors la Libye

¹² Les étoiles le plus haut placées, notamment les constellations connues sous le nom de *Septentriones* (dont la Grande Ourse), sont toujours visibles et ne « plongent jamais sous la mer », comme le dit Homère (*Iliade*, 18, 487-489). La mer leur est ainsi « interdite ».

¹³ Pour les Anciens, le nom « Ethiopiens » désigne tous les peuples de couleur noire. Ovide donne ici au mythe une fonction étimologique : il expliquerait l'origine de la couleur de peau des habitants d'Afrique, ainsi que la présence de déserts sur ce continent.

devint aride, une fois l'humidité absorbée par la chaleur. [...]Le sol tout entier s'entrouvre, et la lumière pénètre dans le Tartare par les crevasses, effrayant le roi des enfers et son épouse ; la mer se retire et une plaine de sable aride remplace ce qui naguère était l'océan ; [...]

La mort de Phaéton : Livre II, 272-332

Toutefois la Terre nourricière était entourée par l'océan, se trouvant entre les eaux de la mer et les sources partout tariées, qui s'étaient enfouies dans les obscures entrailles maternelles ; desséchée, elle souleva jusqu'au cou son visage oppressé, posa la main sur son front et, dans un grand tremblement ébranlant tout, elle s'affaissa légèrement [...] puis, de sa voix sainte, se mit à parler ainsi : « Si c'est ta volonté, si je l'ai mérité, pourquoi laisser ta foudre au repos, ô dieu des dieux ? Puisque je vais périr par les forces du feu, laisse-moi périr par ta foudre et, causant toi-même ma perte, allège-la. C'est à peine si je peux dénouer ma gorge pour parler ; » - la fumée lui avait fermé la bouche -, « vois mes cheveux calcinés, et ces cendres brûlantes sur mes yeux et sur mon visage ! Est-ce cela ma récompense, est-ce là l'honneur que tu me rends pour ma fertilité et mes services, moi qui subis les blessures du soc crochu et des herses, qui suis à l'épreuve toute l'année, moi qui assure aux troupeaux feuillages et suave nourriture et aux humains récoltes, moi qui vous procure aussi de l'encens ? [...] »

Alors le père tout-puissant attesta devant les dieux et devant celui même qui avait cédé son char que, s'il ne lui portait secours, le monde entier périrait, écrasé par le destin¹⁴ ; ensuite il gagna le sommet de la haute citadelle, d'où il déploie d'habitude les nuages sur toute la terre, d'où il ébranle le tonnerre, brandit et lance la foudre. Mais il ne trouva alors ni nuages pour couvrir les terres ni pluies à faire tomber du ciel. Il fait retentir le tonnerre et, balançant sa foudre à hauteur de son oreille droite, il l'envoie sur l'aurige¹⁵, lui enlevant à la fois sa vie et son char, et ainsi arrête de ses feux cruels les feux du Soleil. Les chevaux désesparés bondissent dans des sens opposés, arrachent le joug de leur cou, brisant et abandonnant leurs rênes. Ici traînent des harnais, là un essieu détaché du timon, de ce côté, on voit les rayons des roues brisées et les restes du char déchiqueté épars sur un large espace.

Phaéton, dont les cheveux rutilants étaient la proie des flammes, roule tête en avant ; il est emporté, traçant à travers l'espace une longue traînée ; ainsi parfois, dans un ciel serein, une étoile, même si elle ne tombe pas,

¹⁴ L'intervention de la Terre-Mère, divinité révéérée, a été décisive.

¹⁵ Conducteur de char ; ici, Phaéton.

peut sembler tomber. Loin de sa patrie, dans une tout autre partie du monde, le grand Éridan¹⁶ le recueille et baigne son visage encore fumant. Les Naïades d'Hespérie¹⁷ confient à un tombeau son corps consumé par la flamme aux trois dards ; et elles inscrivent sur la pierre un poème : « Ci-gît Phaéton, qui fut l'aurige du char de son père ; « Il ne put le maîtriser, mais sa grande témérité le perdit. » Son malheureux père, malade de douleur, avait voilé son visage et s'était caché¹⁸ ; et, si du moins nous pouvons croire la tradition, tout un jour se passa sans soleil ; la lumière venait des incendies, qui, dans ce malheur, eurent au moins quelque utilité.

Ovide, *Les Métamorphoses*, livre II, vers 1-332

¹⁶ L'Éridan est un dieu-fleuve, généralement associé au Pô.

¹⁷ Sœurs de Phaéton ; la suite du mythe les voit, de chagrin, se métamorphoser en saules dont les coulées de sève figurent des larmes éternelles.

¹⁸ Le deuil d'Hélios est marqué par une éclipse, phénomène qui inquiétait les hommes dans l'Antiquité. Cette évocation d'un phénomène naturel est à l'origine d'une théorie selon laquelle le mythe de Phaéton, comme c'est le cas pour le Déluge, aurait été inspiré par un événement réel qu'il chercherait à expliquer.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Mythe d'Icare dans les *Métamorphoses* Une ascension fatale

Le mythe d'Icare, raconté par Ovide au livre VIII des *Métamorphoses*, présente de grandes ressemblances avec celui de Phaéon. En effet Icare, qui tente de s'évader, par la voie des airs, avec son père Dédale, du labyrinthe où tous deux sont enfermés, sera victime d'une chute fatale due à son imprudence. Afin de mieux comprendre les raisons de l'enfermement de Dédale et Icare dans le labyrinthe gardé par le Minotaure, voici une brève présentation de la suite d'événements aboutissant à la chute mortelle d'Icare.

Dans la mythologie grecque, Dédale est présenté comme un inventeur et un architecte. Il fabriqua pour la reine Pasiphae, femme de Minos, roi de Crète, une vache en bois revêtue de cuir pour lui permettre de s'accoupler au taureau offert par le dieu Poséidon. De cette union entre Pasiphaé et le taureau naquit le Minotaure. Minos, fou de rage, demanda à Dédale de concevoir une prison pour enfermer ce monstre à tout jamais : le labyrinthe. Par la suite, Dédale l'ingénieur montra à Ariane, fille de Minos et Phasiphae, comment aider à faire sortir du labyrinthe l'amour de sa vie, Thésée, qui s'était porté volontaire pour tenter de vaincre le Minotaure. Furieux que Dédale ait fourni de l'aide à sa fille et son amant et dans un esprit de vengeance, Minos emprisonna Dédale et son fils Icare dans le labyrinthe. Ne pouvant emprunter ni les voies terrestres, ni les voies marines, surveillées, l'ingénieur Dédale construisit deux paires d'ailes afin de pouvoir s'échapper. C'est lors de l'évasion de Dédale et Icare qu'a lieu la fameuse chute d'Icare, sujette à de nombreuses représentations artistiques et littéraires : c'est à vouloir voler trop près du soleil que l'on finit par se brûler les ailes.

L'ascension céleste est l'un des thèmes majeurs de tous les rituels et mythologies religieux. Quant aux ailes, elles sont l'incontournable symbole de l'envol, du léger, de l'immatériel, de l'élévation vers le Sublime, ce lieu inaccessible qu'est le Ciel. L'aile exprime l'appartenance au domaine céleste, l'élévation au-dessus de la Terre. Avoir des ailes, c'est donc pouvoir quitter le terrestre pour le céleste et donc tenter sa chance au royaume des dieux.

Le mythe de la chute d'Icare est davantage encore inscrit dans la conscience collective que celui de Phaéon. En effet, l'expression répandue « se brûler les ailes » fait référence à la terrible et dramatique chute d'Icare qui, dans son imprudent orgueil, s'est trop approché du Soleil. Ainsi dans cet extrait est abordé le grand thème de l'*hybris*, toutefois de façon moins évidente que dans le mythe de Phaéon, car le coup de projecteur est plus porté sur la crainte et le désespoir de Dédale que sur l'erreur d'Icare. Icare, qui, à la différence de Phaéon, n'a rien à prouver : il est simplement rattrapé par sa témérité lors de son vol.

Ce passage traite également de l'inexpérience du jeune homme qui ne sait faire bon usage des conseils prodigués par son père, alors que celui-ci ne cherche qu'à le protéger. En toile de fond apparaît également le thème de la perte de l'être cher et de l'impossibilité de le sauver. Enfin, existe dans cet extrait un bel hommage rendu au fils aimé : une mer et une île portent aujourd'hui le nom d'Icare en Grèce. Surtout, en écho au mythe de Phaéon, la figure du père est fondamentale, mais ici le contexte change : le père et le fils ont l'obligation de fuir pour sauver leurs vies. Dans le mythe de Phaéon et de sa conduite du char paternel, seule la volonté de prouver quelque chose est

traîtée, l'intervention des dieux tue Phaéton ; Icare, lui, n'est tué que par son imprudence. Icare ne mérite en aucun cas de mourir puisque son geste n'a aucune incidence sur la pérennité de la Terre et de ses habitants. Cependant, comme le pressent Dédale, le vol ne peut prendre qu'un tournant catastrophique, face au danger représenté par cette invention aussi artistique qu'ingénieuse qui consiste à donner des ailes aux humains, tout comme le Soleil était inquiet pour le vol de Phaéton.

Toutefois ici, Icare est symboliquement puni par les dieux pour avoir voulu être leur égal : voler est un privilège réservé aux dieux et de simples mortels ne peuvent user de ce pouvoir. Cette perte de contrôle face au plaisir de voler, du fait d'un manque de maturité, le mène à sa perte : il en oublie les consignes de son père, ainsi que la trajectoire à suivre, tout comme Phaéton. Ce changement de comportement est aussi soudain que cruel, sa jeunesse le rattrape et sa spontanéité le tue puisqu'en s'approchant trop près du Soleil, il réduit en cendres l'œuvre de son père, qui était censée le sauver. Icare est donc la figure symbolique de l'aspiration des hommes à s'élever comme les oiseaux dans les airs, à s'y déplacer sans souffrir de la pesanteur, en s'affranchissant des liens de l'attraction terrestre. Il est le symbole du courage, préférant courir le risque de croiser la mort pour tenter de récupérer sa liberté, donc sa vie, plutôt que de rester enfermé à jamais dans le labyrinthe. Mais il donne aussi l'image de l'imprudence et de la désobéissance aux ordres de son père. L'orgueil pousse souvent les Hommes à tenter des actions qui les dépassent bien qu'ils s'en croient capables.

Clélie ROBIN

Lorsqu'il eut mis la dernière main à l'œuvre entreprise, l'artisan [Dédale] équilibra lui-même son corps entre ses deux ailes et resta suspendu dans l'air qu'il mettait en mouvement. Il équipa aussi son fils et dit : « Icare, je te conseille de voler sur une ligne médiane, car, si tu vas trop bas, l'eau risquerait d'alourdir tes plumes, et trop haut, le feu du soleil pourrait les brûler. Vole entre les deux. Ne regarde ni le Bouvier, ni Hélios ni l'épée brandie d'Orion¹⁹, c'est mon ordre ; suis ta route, en me prenant pour guide ! » En même temps, il lui transmet les règles du vol et adapte à ses épaules des ailes qu'il ne connaît pas²⁰. Pendant que l'homme mûr s'affairait et donnait ses conseils, ses joues se mouillèrent et ses mains de père se mirent à trembler. Il donna à son fils des baisers qu'il ne répéterait plus²¹ et, soulevé par ses ailes, il s'envole le premier, soucieux de son compagnon, comme l'oiseau qui pousse du nid dans l'espace sa tendre progéniture ; Dédale l'exhorte à le suivre, l'initie à son art maudit²², agite ses propres ailes et se retourne, regardant celles de son fils. Un pêcheur

¹⁹ Noms de constellations.

²⁰ Phrase ambiguë : Dédale doute de ses compétences et craint que son fils n'en fasse les frais. Il a conscience de toucher à un domaine qui le dépasse : malgré le renom qu'il doit à ses inventions, voler reste hors de portée d'un simple mortel.

²¹ L'auteur annonce délibérément l'issue du vol d'Icare et de Dédale, ce qui donne un côté encore plus pathétique à la scène et instaure d'emblée un sentiment de désespoir dont seul Dédale a conscience.

²² Nous avons toujours cette idée que ce vol sera fatal à son fils. Toutefois, on peut noter aussi un jugement moral. Ici l'auteur effectue une véritable mise en garde, nous rappelant que nous touchons bien au domaine des dieux. C'est donc la fameuse *hybris* qui est fustigée.

prenant des poissons à l'aide d'un roseau tremblant, un berger appuyé sur son bâton, un laboureur penché sur sa charrue, les virent, restèrent interdits et prirent pour des dieux ces êtres capables de voyager dans l'éther. Déjà, sur leur gauche, se trouvait l'île de Junon, Samos – ils avaient dépassé Délos et Paros – ; sur leur droite se trouvaient Lébinthos et Calymné, riche en miel²³. C'est alors que l'enfant se sentit grisé par son vol audacieux, et cessa de suivre son guide ; dans son désir d'atteindre le ciel, il dirigea plus haut sa course. La proximité du soleil bientôt ramollit la cire parfumée qui servait à lier les plumes. La cire avait fondu ; Icare secoua ses bras dépouillés et, privé de ses ailes pour ramer, il n'eut plus prise sur l'air, puis sa bouche qui criait le nom de son père fut engloutie dans la mer azurée, qui tira de lui son nom²⁴. De son côté, son malheureux père, qui n'est plus père désormais, déclara : « Icare, où es-tu ? Dans quel endroit dois-je te chercher ? » « Icare, » disait-il ; il aperçut sur l'eau des plumes, maudit son art et honora d'un tombeau le cadavre de son fils, et cette terre fut désignée²⁵ par le nom du défunt inhumé.

Ovide, La chute d'Icare, *Les Métamorphoses*,
Livre VIII, 200-235

²³ Ovide énumère ici les noms de différentes îles.

²⁴ La mer Icarienne est une partie de la mer Méditerranée située dans la mer Égée, elle se trouve au sud-est de la Grèce, au milieu des îles.

²⁵ Ikaria est une île qui se situe à l'est de la mer Égée, dans les Sporades orientales.

Victor HUGO, « Le Satyre » (extrait) : Une description épique du char solaire

Le poème « Le Satyre », de Victor Hugo, est publié en 1859 pendant l'exil de l'auteur, dans son recueil *La Légende des siècles*. Celui-ci était destiné à retracer l'évolution de l'humanité toute entière. Ensemble de scènes du passé, du présent et du futur, « c'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende », selon les termes employés par l'auteur dans sa préface.

« Le Satyre », situé dans la section « Seizième siècle-Renaissance. Paganisme » replonge le lecteur dans le monde de la mythologie antique, qui a été une importante source d'inspiration à la Renaissance. Ce long poème comporte quatre parties. L'extrait que nous reproduisons ci-dessous se situe dans la première : le Satyre, créature sauvage, impulsive, érotique, semait le désordre au pied du mont Olympe. Hercule intervint alors, et « l'amena devant Jupiter par l'oreille ». Le satyre est alors ébloui par ce qu'il voit sur l'Olympe, d'autant plus qu'il y arrive précisément au moment où le char du Soleil prend sa course, à l'aurore. C'est ce spectacle majestueux que décrit notre passage.

Hugo réécrit la description glorieuse faite par Ovide du départ du char du Soleil, qui entame sa course épique à travers le ciel.

On retrouve de nombreux éléments du texte d'Ovide : le char radieux, les portes de l'aurore qui s'ouvrent pour lui laisser passage, une petite apparition du Dieu Soleil, et surtout la description des chevaux – Pyrois, Éous, Éthon, et Phlégon. L'évocation de Hugo est surtout centrée sur ces animaux mythiques qui, par leur puissance sauvage (« ils se cabraient encore »), rappellent peut-être le Satyre lui-même. Le cheval Phlégon, qu'Ovide mentionne en dernier dans le texte fondateur, est nettement séparé, dans le poème de Hugo, des trois premiers : alors que ceux-ci, en avant, sont déjà dans le jour, lui est encore occupé à disperser les derniers restes de la nuit : « Il secouait des astres dans la nuit »...

Même si jamais il ne le nomme, la référence de Hugo au texte d'Ovide est évidente. Le Satyre amené par Hercule est aussi émerveillé et plein d'admiration devant le spectacle que l'était le jeune Phaéton devant le sublime palais de son père Phébus. La description n'est faite qu'à travers le regard du Satyre. C'est le caractère majestueux du spectacle qui est mis en avant par Hugo, ainsi que la victoire du jour sur la nuit. Cependant, il faut mentionner une différence importante : c'est ici Apollon qui conduit le char. Hugo a utilisé la description faite par Ovide mais il évacue le personnage de Phaéton.

Léa GUIRAUD et Mathilde GAILLARD

C'était l'heure où sortaient les chevaux du soleil ;
Le ciel, tout frémissant du glorieux réveil,
Ouvrait les deux battants de sa porte sonore ;
Blancs, ils apparaissaient formidables²⁶ d'aurore ;
Derrière eux, comme un orbe²⁷ effrayant, couvert d'yeux,
Éclatait la rondeur du grand char radieux ;
On distinguait le bras du dieu qui les dirige ;
Aquilon²⁸ achevait d'atteler le quadrigé ;
Les quatre ardents chevaux dressaient leur poitrail d'or ;
Faisant leurs premiers pas, ils se cabraient encor
Entre la zone obscure et la zone enflammée ;
De leurs crins, d'où semblait sortir une fumée
De perles, de saphyrs, d'onyx, de diamants²⁹,
Dispersée et fuyante au fond des éléments,
Les trois premiers³⁰, l'œil fier, la narine embrasée,
Secouaient dans le jour des gouttes de rosée ;
Le dernier³¹ secouait des astres dans la nuit.

Victor HUGO, « Le Satyre », *La légende des Siècles* (1859),
Livre VIII

²⁶ Formidables : impressionnants par leurs puissance.

²⁷ Orbe : cercle. Au sens premier, ce mot désigne la surface circonscrite par l'orbite d'une planète : il est donc particulièrement adapté à la description du char du Soleil.

²⁸ Aquilon : dans la mythologie, dieu des vents septentrionaux (du nord). L'aquilon est un vent violent et froid.

²⁹ Accumulation de pierres très précieuses qui illustrent la puissance du Soleil.

³⁰ Les premiers chevaux annoncent le petit matin, laissant sur leur passage « des gouttes de rosée ».

³¹ Le dernier cheval, Phlégon, est séparé des trois premiers, celui-ci laisse derrière lui « les astres de la nuit » et achève le triomphe du jour.

Hans Christian Andersen, *L'Oiseau Phénix* Une allégorie divine et solaire de la poésie

Andersen, auteur danois du XIX^e siècle, écrit *L'Oiseau Phénix* en 1850 ; ce court texte, classé parmi les contes, se trouve à la frontière de la poésie, dont il dresse une allégorie. Si l'auteur a puisé une grande partie de son inspiration dans la culture nordique, on retrouve dans son œuvre l'influence des symboles classiques, presque universels, véhiculés par la mythologie grecque.

Ce texte n'est pas écrit en référence au mythe de Phaéton, mais entre en résonance indirecte avec celui-ci. Comme Phaéton, l'Oiseau Phénix est le fils d'un dieu ; c'est une figure très liée au soleil : sa course, comme celle d'Hélios, dépasse les limites temporelles, matérielles et spatiales des humains. Incarnation de la poésie, cet être mythique divinisé rappelle la conception qu'en ont les romantiques. Le personnage de l'oiseau comme celui de Phaéton, tous deux fils de dieux et liés à la fois au monde des dieux et à celui des mortels, figurent le poète prophète tel que le décrit Victor Hugo dans « La Fonction du poète ». Il s'agit pour ces deux figures solaires d'inspirer les hommes en leur apportant la lumière ; si l'un – Phaéton – échoue et meurt par le feu, symbole de la passion, l'autre trouve dans ce feu une renaissance.

La lecture de *L'Oiseau Phénix* offre, *a posteriori*, une vision différente du mythe de Phaéton : dépassé par ses origines, orgueilleux et solitaire, passionné et égaré, le jeune homme, ni homme ni dieu, et dont l'envol appelle inéluctablement la mort, fait ainsi figure de héros romantique avant l'heure.

Julie MOURVILLIER

Au jardin de Paradis, sous l'arbre de la science, il y avait un rosier. Là, dans la première rose, naquit un oiseau, il volait comme la lumière, ravissantes étaient ses couleurs, splendide, son chant.

Mais lorsque Eve eut cueilli le fruit de la science, quand elle et Adam furent chassés du jardin de Paradis, tomba de l'épée enflammée de l'ange du châtement une étincelle dans le nid de l'oiseau, auquel elle mit le feu. L'oiseau mourut dans les flammes, mais de son œuf rouge s'envola un nouvel oiseau phénix, l'unique, le toujours unique. La légende raconte qu'il bâtit son nid en Arabie et que, tous les cent ans, il s'y brûle lui-même et qu'un nouveau phénix, le seul au monde, s'envole de l'œuf rouge.

L'oiseau volette autour de nous, rapide comme la lumière, couleurs splendides, chant magnifique. Quand la mère est au berceau de son enfant, il est près de l'oreiller et le battement de ses ailes fait une gloire autour de la tête de l'enfant. Il vole par la modeste maison et le soleil y luit, le pauvre bahut embaume la violette.

Mais l'oiseau phénix n'est pas seulement oiseau d'Arabie, il volette à la lueur de l'aurore boréale par les plaines de glace de Laponie, il sautille parmi les fleurs jaunes des brefs étés du Groenland³². Sous les rocs de

³² Au Groenland, la saison estivale va de mi-juin à mi-septembre ; dans le mythe de Phaéton, cette particularité était expliquée par le fait que le Groenland fasse partie de l'une des deux zones qu'Hélios ne traversait pas, prenant un chemin oblique qui ne passait que par trois des cinq que comporte la Terre.

cuire de Falun³³, dans les mines de charbon d'Angleterre, il vole comme mite poudrée³⁴ au-dessus du livre de cantiques dans les mains du pieux ouvrier. Il descend en voguant sur la feuille du lotus les eaux sacrées du Gange, et les yeux de la jeune Hindoue s'éclairent à sa vue.

L'oiseau phénix ! Tu ne le connais pas ? L'oiseau de Paradis, le cygne sacré du chant. Il était sur le char de Thespis³⁵ comme un corbeau bavard, battant de ses ailes noires salies de lie ; le bec rouge et sonore du cygne glissait sur la harpe du chanteur d'Islande³⁶ ; il siégeait sur l'épaule de Shakespeare comme le corbeau d'Odin³⁷ et lui chuchotait à l'oreille : « Immortalité » ; il traversa la salle des chevaliers de la Wartburg³⁸ à la fête des chanteurs.

L'oiseau phénix ! Tu ne le connais pas ! Il t'a chanté La Marseillaise et tu baisas la plume qui tomba de son aile ; il vint dans l'éclat du Paradis et tu te tournas peut-être vers le moineau qui avait de l'or en feuilles sur les ailes³⁹.

L'oiseau du Paradis ! renouvelé tous les cent ans, né dans les flammes, mort dans les flammes, ton image encadrée d'or est accrochée dans les salles des riches, pour toi, tu voles souvent égaré et solitaire... seulement une légende : l'oiseau phénix d'Arabie.

Au jardin de Paradis, quand tu naquis sous l'arbre de la science, dans la première rose, Notre-Seigneur t'embrassa et te donna ton vrai nom : la poésie.

Hans Christian Andersen, *L'Oiseau Phénix* (1850)

³³ Ville de Suède.

³⁴ « Mite » désigne plusieurs espèces de petits papillons de nuit, bien que certains aient la particularité de voler exclusivement le jour. L'adjectif « poudrée » renvoie probablement à la poudre dont sont couvertes les ailes des papillons.

³⁵ Poète et dramaturge antique, considéré comme le plus ancien tragique grec. Son char est cité dans de nombreuses œuvres ; il rappelle les chars d'Hélios et d'Apollon, renforçant le lien qu'établit le texte entre lumière, soleil, vol et poésie.

³⁶ L'expression désigne un scalde, poète scandinave médiéval. Dans un autre conte d'Andersen dressant une allégorie de la poésie sous forme ailée, *L'oiseau du chant populaire (un état d'âme)*, l'oiseau naît non pas d'un œuf rouge mais de la harpe d'un scalde : « Mais au-dessus, aux derniers accents des cordes, comme s'il sortait tout droit de la harpe, un petit oiseau prit son essor, le plus ravissant des oiseaux chanteurs au ramage éclatant comme la grive, aux battements animés du cœur humain, accents de la patrie comme les entend l'oiseau migrateur. » En plus d'être très présente dans l'œuvre du Danois, la thématique des oiseaux perpétue la tradition de l'assimilation du chant des oiseaux à l'art littéraire, et du monde poétique au ciel, un espace supérieur, appartenant aux dieux.

³⁷ Dieu principal de la mythologie nordique, Odin est entouré de deux corbeaux, Hugin et Munin, représentant respectivement la pensée et la mémoire, qui lui racontent à l'oreille des nouvelles des mondes. L'auteur assimile indirectement Shakespeare à Odin, soit l'un des plus grands poètes et dramaturges au plus grand des dieux.

³⁸ Orthographié en français « Wartbourg », il s'agit d'un château allemand où eut lieu autour de 1207 un concours poétique qui fut par la suite mis en scène par Wagner.

³⁹ Référence au conte d'Andersen *Les familles de voisins*, 1847, où une femelle moineau méprisant la beauté est couverte de feuille d'or et admirée, à son grand désespoir, par tous ceux dont elle médisait.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Carlo Saraceni, *La Chute d'Icare*

La chute du fils, sous le regard impuissant du père

Artiste italien du XVII^e siècle, Carlo Saraceni (1576-1620) travaille particulièrement les différents tons, ainsi que les turbans et les draperies. Son style de peinture est très riche et permet de retranscrire de la manière la plus fidèle possible la vision populaire du mythe d'Icare. Carlo Saraceni a été formé par le célèbre peintre Caravage, c'est pourquoi il est appelé « caravagien ».

On trouve dans cette représentation une certaine sensibilité et une évidente poésie : la nudité du fils fait écho à son inexpérience de jeune garçon et la tenue de Dédale, qui est rouge, annonce la douleur du deuil. Cette nudité des personnages peut aussi faire penser à un certain caractère angélique. On note un style d'influence baroque, avec la représentation de l'eau mais aussi la forme des arbres, qui semblent torturés. La scène de la chute est représentée au premier plan, elle est ainsi mise en avant et se déroule devant les yeux de deux spectateurs en bas à gauche : un pêcheur et un cavalier.

Le cavalier pointe la scène avec son doigt pour avertir le pêcheur du drame, ce qui dirige les yeux de celui qui contemple vers cette terrible chute. Ces spectateurs semblent mener une vie paisible puisqu'ils sont représentés dans une scène de la vie quotidienne. D'autres témoins se situent en bas à droite de la scène et ont aussi le regard fixé, au loin, sur la scène. Ces spectateurs sont mis en contraste avec l'*hybris* démesuré d'Icare, qui lui, plutôt que de se contenter d'une vie terrestre, a tenté d'atteindre le monde céleste. De plus, on remarque que le paysage fait surtout office de décor car il constitue seulement un fond, il est secondaire et appuie le côté poétique de cette œuvre. L'eau est calme, et n'annonce donc pas le drame qui va se produire. Cependant certains éléments le laissent présager. En effet, un amas de nuages surgissant sur la gauche alourdit le ciel. De plus, le soleil ne joue pas son rôle et sa représentation fait penser à une éclipse avec notamment cet inquiétant gris qui le recouvre. Une atmosphère sombre règne donc autour de ce soleil qui n'a rien de lumineux, toujours dans un esprit d'annonce du drame de la chute mortelle. Cet élément concernant le soleil peut être mis en relation avec le mythe de Phaéton, dont le père se voile en apprenant son échec. Enfin, on peut constater que plus rien n'existe autour de cette chute durant les quelques secondes pendant lesquelles Icare et Dédale transpercent le paysage de leurs ailes : le temps de la chute est le temps du désespoir pour un fils et de l'impuissance pour son père. L'univers de Dédale et Icare est mis en opposition avec celui des spectateurs assistant à la scène : le quotidien du citoyen face à l'extraordinaire faculté de voler, qui touche au domaine des dieux.

La diagonale partant d'en haut à gauche allant jusqu'en bas à droite, marquée par la position des corps dans le ciel, sépare ainsi les vies rationnelles du pêcheur et du cavalier, de celles légendaires d'Icare et de Dédale. La chute verticale d'Icare et les plumes qui l'entourent montrent qu'il est perdu, qu'il est dans l'impuissance la plus totale. Il n'a pas suivi les consignes de son père et on remarque qu'il volait bien plus haut que lui du fait qu'il soit représenté au-dessus de ce dernier. Cette interprétation du mythe dissuade de l'envie de vouloir atteindre le ciel, domaine exclusif des dieux, et cette chute peut être ressentie comme une punition. Icare et son père se tendent la main mais il est déjà trop tard, on sent la détresse sur le visage des deux personnages.

Clélie ROBIN



La Chute d'Icare, Carlo Saraceni, 1600-1607

Huile sur toile, 34 x 54 cm, Musée national de Capodimonte, Naples

Pierre-Philippe Thomire, *Le Char de Phaéton* Phaéton au sommet de la course du temps

Cette pendule en bronze représentant Phaéton sur son char a été réalisée en 1805 par Pierre-Philippe Thomire, sculpteur et bronzier, surtout connu pour sa production de bronze d'ameublement. Contrairement à la plupart des représentations artistiques du mythe de Phaéton, celle-ci montre le jeune homme au sommet de sa course, dans une position glorieuse : il se tient droit, le doigt tendu et les rênes bien en main, les chevaux ne semblent pas lui désobéir ; on suppose qu'il s'agit du début de son périple, avant l'heure fatidique où, au zénith, il rencontre avec horreur les signes du zodiaque. Tout est plaqué d'or : le conducteur, les chevaux, même les nuages ; la couleur, qui montre qu'il s'agit d'un objet précieux, rappelle également le lever du soleil et évoque la beauté glorieuse de la jeunesse.

Si l'œuvre est parfois appelée *Le Char d'Apollon*, dieu auquel fut progressivement assimilé Hélios, plusieurs éléments ramènent au mythe de Phaéton : cette mise en avant esthétique de la jeunesse, la présence de quatre chevaux, la représentation de signes du zodiaque au niveau de l'arc sur lequel se trouve le char, reproduisant la voûte céleste, mais surtout une représentation du soleil lui-même sur le socle de la pendule. Ce n'est pas le dieu du soleil qui conduit le char, mais bien une figure humaine, son fils.

Le principal intérêt de cette œuvre tient à sa forme même, une pendule, dont les aiguilles tournent dans la roue droite du char : évoquée au tout début du mythe dans les *Métamorphoses*, la dimension temporelle des attributions du soleil est essentielle dans l'Antiquité : c'est à la position du soleil et des astres que fut d'abord mesuré le temps, et le mythe de Phaéton est également un mythe du temps. Il articule le temps ensoleillé du jour, de la jeunesse, de la vie et de ses pulsions brûlantes, représenté ici, à celui effrayant, après la chute, de la nuit, de la mort et du deuil.

Julie MOURVILLIER



Le Char de Phaéton, Pierre-Philippe Thomire, 1805

Pendule en bronze, 76 x 78 x 26 cm

Versailles, château du Roi Soleil

Les débuts de la construction du château de Versailles remontent à 1623. Cependant, c'est seulement sous le règne du grand Louis XIV que la cour entière s'y installe. L'illustre monarque fut surnommé le Roi Soleil parce qu'il marque l'apogée de la monarchie absolue de droit divin. Assimilé à un dieu, il n'est pas sans nous rappeler Phébus, le Dieu Soleil de notre mythe fondateur.

C'est pour cela que le château de Versailles entre en relation étroite avec le texte d'Ovide. A l'instar de celui du Dieu, le palais du roi Louis XIV « élance ses colonnes altières, et brille sous l'or ». On observe de nombreuses références au symbole solaire, et ce, dès l'entrée du château, avec, bien au centre sur le portail, un lumineux soleil aux traits humains, soulignant l'identification du Roi au Dieu.

Et si l'on pénètre dans les jardins du palais, impossible de passer à côté du Bassin d'Apollon ; construit entre 1668 et 1671 par Jean-Baptiste Tuby, il représente le mythe solaire d'Apollon avec son char, tiré par les quatre chevaux, les mêmes que ceux de Phébus. Représentant le Roi Soleil et sa puissance divine, la statue du bassin établit encore un lien explicite entre le mythe solaire d'Ovide et l'éminent souverain français, d'autant plus qu'il est situé exactement en face de la façade du château.

Léa GUIRAUD et Mathilde GAILLARD



Emblème solaire, Jules Hardouin Mansart, 1680

Grille Royale du château de Versailles



Bassin d'Apollon, Jean-Baptiste Tudy, 1668-1671

Jardin du château de Versailles

Icare d'Eudilos (graffiti urbain dans l'île d'Icarie) Icare en plein vol

Icare d'Eudilos est un graffiti qu'on peut apercevoir sur le périphérique de l'île d'Icarie (île grecque située dans la Mer Égée), où le corps de ce héros ailé est censé avoir été repoussé par les vagues. Cette œuvre d'art qui n'a pas de titre et qui porte la signature d'un artiste inconnu, se compose de deux motifs : à gauche nous avons une représentation cartographique de l'île d'Icarie, sur laquelle est indiquée la ville d'Eudilos ; à droite nous voyons Icare, possédant encore ses ailes, en pleine ascension vers le soleil. En effet la tête du jeune homme est plus illuminée que le reste de son corps, donnant l'impression que les rayons du soleil éblouissent son visage au moment où la chaleur va faire fondre ses ailes artificielles. Son corps est représenté comme particulièrement musclé, ce qui souligne sa force et sa virilité alors que dans le mythe Icare n'est qu'un adolescent plutôt androgyne.

Il est également important de mentionner qu'Icare, bien qu'étant victime de son *hybris*, cause de sa mort prématurée, reste pourtant une figure mythologique très valorisée chez les Icarionnes et les Grecs en général. C'est de lui que tirent leurs noms l'île d'Icarie, mais aussi l'Académie Hellénique des forces aériennes, littéralement dite en grec « École Icarienne / Σχολή Ικάρων », lui rendant ainsi hommage pour avoir été le premier homme à tenter de conquérir les cieux. Ainsi, les apprentis de l'Académie sont appelés « Icare » pendant leur entraînement tandis que, une fois celui-ci accompli, ils sont nommés « officiers pilotes ». Cela souligne le fait qu'Icare, jeune homme inexpérimenté, avait encore beaucoup à apprendre, comme les apprentis de l'Académie.

Signalons, enfin, qu'il existe un écusson, créé pour l'Académie, qui présente Icare en train de s'élancer vers le soleil, son corps stylisé évoquant la ligne aérodynamique d'un avion. Cette image est accompagnée d'une citation de Plutarque « *Ἄμμες δε γ' εσοόμεθα πολλώ κάρρονες / Nous, on va devenir meilleurs* » : cela montre clairement qu'en Grèce la figure d'Icare est valorisée comme symbole du surpassement de soi-même. Ce n'est pas son échec qui est mis en avant, mais sa glorieuse audace.

Georges KOTSAKIS



Graffiti représentant Icare ailé et la cartographie de l'île d'Icarie, Artiste Inconnu
Périphérie d'Icarie, Grèce

MYTHE DE TIRÉSIAS

CÉCITÉ ET CLAIVOYANCE
TRANSSEXUALITÉ

LE MYTHE DE TIRÉSIAS DANS *LES MÉTAMORPHOSES* (LIVRE III)

Tirésias est le devin antique le plus célèbre, très présent dans la culture occidentale, que ce soit en peinture ou en littérature, Homère lui accordant déjà une place particulière. Il est un personnage double : homme et femme, aveugle et devin. On trouve deux origines à ces dualités. La première raconte que Tirésias aurait surpris la déesse Athéna se baignant nue ; tenant sa chasteté pour sacrée, cette dernière le punit et le rend aveugle ; la mère de Tirésias supplie alors la déesse de lui rendre la vue ; Athéna ne s'exécute pas mais elle allège la peine en donnant au coupable le don de divination. La deuxième origine contée est celle que nous rapporte Ovide : Tirésias, au cours d'une promenade, sépare deux serpents en train de s'accoupler. Immédiatement transformé en femme, il retrouve son corps d'homme sept ans plus tard en répétant la même action. Lors d'un litige entre Junon et Jupiter sur la question du plaisir sexuel féminin et masculin, Tirésias qui a connu ces deux voluptés est convoqué pour donner son avis. Il donne raison à Jupiter (qui affirmait que le plaisir féminin est plus intense) ; Junon, furieuse, lui ôte la vue ; Jupiter pour adoucir cette punition lui confère le don de divination.

Dans ces deux origines, Tirésias est puni pour avoir vu quelque chose qu'il n'aurait pas dû voir, ce quelque chose ayant toujours un caractère érotique (nudité, accouplement) Or c'est cette même connaissance charnelle qui va lui permettre d'acquérir une sagesse éternelle, tout comme c'est le don de divination qui va lui être donné pour le punir d'avoir vu ce qui lui était interdit. Nous utilisons le terme de punition mais il n'est pas adéquat chez Ovide. En effet, si la transformation de Tiresias en femme peut sembler une punition, sans cette métamorphose il n'aurait jamais acquis un premier degré de sagesse et de connaissance. Il semble au contraire être récompensé de sa curiosité, celle-ci étant du reste souvent associée à l'intelligence. Tirésias, en ayant cette qualité, était peut-être déjà enclin à pouvoir voir plus que les autres hommes. Cette métamorphose lui donne la connaissance des deux sexes et le place ainsi au-dessus des êtres humains, lui apportant même un savoir qui échappe aux dieux ce qui a pu accroître la colère de Junon évoquée au début du texte. Elle punit l'insolence de Tirésias en le rendant aveugle. Lui qui avait acquis sa sagesse par le monde, par la nature, ne peut alors plus la contempler. Mais encore une fois cette punition est doublée d'une récompense : Tirésias ne verra plus de ses yeux, mais Jupiter lui offre de voir tout ce qui n'est pas matériel. On peut voir dans cette idée un thème cyclique de la sagesse, sous forme d'injonction : pars du monde qui t'entoure pour te connaître, et à partir de cette connaissance intérieure, réapprends à voir le monde. Cela nous rappelle l'adage de Platon « Connais-toi toi-même ».

La thématique de l'androgynie en tant qu'être complet a connu au fil des siècles, et jusqu'à aujourd'hui, un important développement. Dès Platon, le mythe des âmes sœurs (mythe de l'androgynie, dans *Le Banquet*), définissait l'être parfait à son origine comme étant femme et homme à la fois. Les artistes du XX^e siècle ont beaucoup joué sur le travestissement, de Marcel Duchamp et son personnage Rose Sélavy en 1920 à Andy Warhol et ses Autoportraits en travesti de 1981, en passant par la photographe Nan Goldin prenant les travestis pour muses. La question de l'identité sexuelle les a taraudés. Dans tous ces exemples les artistes se servent du travestissement pour ériger un nouveau modèle artistique ou social qui se dresse contre le modèle dominant, exprimant la volonté d'une renaissance. Le thème de l'identité sexuelle est particulièrement important à notre époque, s'épanouissant dans toutes les disciplines, les théories des genres, les

mouvements féministes sont de plus en plus nombreux à fleurir. On cherche à se départir des critères normés imposés aux enfants dès leur naissance en fonction de leur sexe et les poursuivant toute leur vie. Certains domaines artistiques ont réactualisé l'androgynie en idéal : la mode par exemple impose des canons de beauté où les attributs féminins sont de moins en moins visibles, tout comme l'homme est de moins en moins pourvu de caractères physiques virils.

Claire DI FOLCO et Jordan DECORBEZ

Tandis que sur terre se déroulent les arrêts du destin, tandis que Bacchus, né deux fois, repose en sécurité dans son berceau¹, Jupiter, rappelle la tradition, avait oublié sous l'effet du nectar² ses lourds soucis et avait repris avec Junon apaisée des propos enjoués. Il lui avait dit : « Assurément, la volupté que vous éprouvez est plus grande que celle qui échoit au sexe masculin ». Elle n'est pas de cet avis. Ils décidèrent de demander l'avis du sage Tirésias, qui avait connu les plaisirs des deux Vénus³. En effet, dans une forêt verdoyante⁴, il avait frappé d'un coup de bâton les corps accouplés de deux longs serpents⁵, et, d'homme qu'il était, (fait étonnant !) il était devenu femme pour une durée de sept automnes ; la huitième année⁶, il revit les mêmes serpents et dit : « Si le coup que

¹ Bacchus (Dionysos) est « né deux fois » : en effet sa mère, Sémélé, amante de Jupiter, ayant été foudroyée, Jupiter recueillit dans sa cuisse le fœtus qu'elle portait et l'enfanta quelque temps plus tard. Il est intéressant de voir que cette naissance est évoquée dès le début du récit concernant la métamorphose de Tirésias : Bacchus est porté par un dieu et par une mortelle, et cette ambivalence se retrouve dans le mythe de Tiresias, qui à la fois est puni en tant que mortel mais acquiert aussi un caractère divin grâce au don de transsexualité et de divination.

² Le nectar est la boisson des dieux qui remplace le vin des mortels, tout comme l'ambrosie fait office de nourriture divine. Priver les dieux de l'un ou de l'autre est le pire mal qu'on puisse leur faire. On imagine que le nectar rend à Jupiter toute sa bonne humeur, et l'incite à des « propos enjoués » avec Junon, son épouse.

³ Vénus est la déesse de l'amour, de la séduction et de la beauté. Ici, Tirésias a connu le plaisir sexuel en tant que femme et en tant qu'homme.

⁴ La métamorphose de Tiresias en femme se fait dans une forêt verdoyante. On imagine par cette précision qu'on est au printemps, moment de l'année ou la nature renaît mais aussi saison des amours. Tirésias est en un endroit et un temps propices à la renaissance qu'il va connaître, au cycle de vie qu'il va accomplir, tout comme la nature suit son cycle. Le forêt apporte quelque chose de mystérieux : les arbres qui la peuplent peuvent préfigurer, si on se réfère à la mythologie grecque, le destin de Tirésias. En effet, selon Hérodote, le plus vieil oracle est le chêne de Dodone.

⁵ Deux serpents accouplés forment ensemble une tresse étroite, une figure géométrique parfaite. Par ailleurs le serpent représente l'infini, le serpent qui se mord la queue dans un cercle symbolise l'éternel cycle de la vie. En séparant deux serpents accouplés Tirésias aurait bouleversé l'équilibre de cet infini, et serait donc puni. Mais il est aussi intéressant de constater que dans la mythologie le serpent est parfois lié au don de voyance : le plus ancien des devins, Melampus, acquiert ainsi ce don après que de jeunes serpents lui ont léché les oreilles ; quant à Lamos, élevé par des serpents, il devient prêtre. Ces personnages préfigureraient donc déjà le destin de Tirésias, comme si tout cela était déjà écrit par les dieux.

⁶ Le chiffre sept dans la mythologie grecque est celui d'Apollon, un des rares dieux capables de divination. Encore une fois le don oraculaire semble guetter Tirésias. Mais sept est aussi le chiffre du changement après un cycle accompli, d'un renouvellement positif. Après sept années passées en tant que femme, Tirésias a accompli un cycle naturel et peut maintenant tendre à l'infini représenté par le chiffre huit.

vous avez reçu est si puissant qu'il peut changer totalement le destin⁷ de son auteur, cette fois encore je vous frapperai ». Après avoir frappé ces mêmes serpents, il réintégra son aspect primitif, et le sexe qu'il avait à sa naissance. Dès lors, choisi comme arbitre de ce joyeux litige, il confirme les dires de Jupiter : la Saturnienne⁸, dit-on, en fut plus peinée que de raison et, de façon disproportionnée⁹, elle condamna à la nuit éternelle les yeux de son juge¹⁰. Mais le tout puissant père des dieux (car nul dieu n'a le droit d'invalider les actes d'un autre dieu), en échange de sa vue perdue, lui accorda de connaître l'avenir, et soulagea sa peine par cet honneur.

Tirésias, très réputé à travers les villes d'Aonie¹¹, faisait à ceux qui le consultaient des réponses infaillibles. La première à éprouver la fiabilité de sa parole fut Liriopie l'azurée¹², qu'un jour Céphise¹³ avait enlacée dans un méandre, emprisonnée dans ses eaux, puis violée. Très jolie, la nymphe, devenue grosse, avait mis au monde un enfant, qui déjà à ce moment pouvait inspirer l'amour, et elle l'appela Narcisse. Consulté pour savoir si cet enfant connaîtrait les temps lointains d'une vieillesse épanouie, le devin prophète déclara : « S'il ne se connaît pas¹⁴ ». Longtemps la parole de l'augure parut infondée ; l'issue de l'histoire, le genre de mort et l'étrange folie de Narcisse prouvent sa véracité.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre III, 316-350

⁷ C'est la deuxième fois qu'il est question du destin dans ce mythe. Nous avons aussi vu que Tirésias semblait prédestiné à devenir l'oracle aveugle qu'il est. Cette idée amoindrit le pouvoir terrestre au profit du pouvoir céleste, celui des dieux. Si Tirésias croit ici forcer son destin en frappant de nouveau les serpents, il est en réalité le jouet du destin.

⁸ Junon est la fille du dieu Saturne qui enfanta aussi Jupiter. Ce lien de parenté peut être mis en avant, car comme il a été dit en introduction, un des thèmes de la cécité oraculaire de Tirésias pourrait être le « Connais toi-même. » Junon et Jupiter, mari et femme, frère et sœur ont les mêmes gènes, sont unis dans ce que nous avons de plus proche : notre sang.

⁹ On peut penser qu'Ovide émet un jugement par rapport à la réaction de Junon. Rappelons que Junon est, à ce moment, « apaisée » sous l'effet du nectar : sa colère pouvait venir des tromperies récurrentes de Jupiter et est peut-être ravivée par le fait qu'elle soit contredite face à lui, et face à un mortel. Sa réaction « disproportionnée » garde cependant quelque chose d'énigmatique.

¹⁰ Tirésias est désigné comme le *juge* de Junon, il est l'humain qui a prouvé qu'elle avait tort et en ceci a invalidé sa toute-puissance de déesse.

¹¹ Aujourd'hui appelée Ionie, elle est une région de la Grèce antique située à l'ouest de l'Asie Mineure.

¹² Référence à l'eau, Liriopie étant une naïade, une nymphe aquatique.

¹³ Céphise est un dieu fleuve.

¹⁴ Il est intéressant de constater que la métamorphose de Tirésias se trouve entre l'histoire de la naissance d'un dieu (Dionysos) et celle de la mort d'un humain (Narcisse). On retrouve là la dualité de Tirésias : un homme au caractère divin. D'ailleurs avant même de recevoir le don de voyance de la main de Jupiter, il est celui qui a pu contredire une déesse. La formule « S'il ne se connaît pas » se place aux antipodes de celle dont nous avons déjà parlé « Connais-toi toi-même. »

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Sophocle, *Œdipe Roi*

Le devin éclairé contre le tyran aveugle à la vérité

Dans *Œdipe Roi*, Œdipe, devenu roi de Thèbes pour avoir résolu l'énigme de la Sphinx, doit sauver sa cité de la peste en retrouvant le meurtrier de Laïos, précédent roi de la cité (et père d'Œdipe, mais celui-ci l'ignore). Dans son enquête pour retrouver le meurtrier, le héros suit le conseil de son beau-frère et oncle Créon, et envoie chercher le devin Tirésias. Cette enquête, le tyran de Thèbes la fera en ignorant deux éléments : qu'il est le fils de Jocaste, son actuelle femme, et qu'il a assassiné son père au croisement de trois chemins.

L'extrait ci-dessous correspond à la scène où Œdipe tente d'obtenir de Tiresias la vérité. La sagesse de Tiresias s'affichera par son mutisme : il refuse de répondre à la question du roi, connaissant la vérité, mais refusant la tragédie qui s'annonce. Car le devin ne se réduit pas à son rôle d'augure ; il essaie de faire le bien, et de taire une vérité d'origine divine si celle-ci n'aide pas les hommes.

Il faut souligner que Tirésias ne cède pas face aux affronts qui lui sont faits (il est accusé d'être « le pire des mauvais » par Œdipe). Mais s'il ne cède pas aux provocations, même celles qui portent sur son infirmité, il dit la vérité quand Œdipe cherche à inventer des faits. C'est la parole de l'homme défiant la vérité divine, dans un accès d'*hybris*, qui fera parler Tirésias.

Ce texte est en apparence ponctué d'oppositions : celui qui a des yeux ne voit pas la vérité, et l'aveugle la connaît¹⁵ ; la « science » du roi s'oppose à la vérité des dieux ; l'enquêteur s'oppose au sage... Ces oppositions peuvent cependant se résumer en une seule : le domaine des hommes face à celui des dieux.

Et c'est là où Tirésias est plus pertinent qu'Œdipe : il a admis sa condition de simple être humain. Il possède un savoir énorme, et il le dispense de la manière la plus raisonnable possible, en gardant à l'esprit un détail terrible : il ne peut rien changer à ce qu'il s'est passé ou à ce qu'il se passera. Il est le véritable sage : il ne fait pas que savoir, il sait quoi dire ou quoi taire, chose qu'il a probablement apprise à ses dépens quand il a pris le parti de Zeus contre celui de sa femme Héra.

Tout cela tourne, finalement, autour de la thématique du vrai (même s'il est associé au divin) : peut-on atteindre la vérité ? Si oui, doit-on la délivrer à chaque fois ? Autrement dit : quel rapport l'homme se doit-il d'entretenir avec la vérité ?

Jordan DECORBEZ et Claire DI FOLCO

¹⁵ Paradoxe qui atteindra son paroxysme au moment où Œdipe apprendra la vérité à son propos et se crèvera les yeux.

Œdipe a convoqué le devin Tirésias pour connaître la vérité sur l'auteur du meurtre qui souille la ville.

TEIRÉSIAS

Hélas ! Hélas ! qu'il est dur de savoir, quand savoir est inutile ! Ceci m'était bien connu, je l'ai oublié, car je ne serais point venu ici. ¹⁶

OIDIPOUS

Qu'est-ce ? Tu sembles plein de tristesse.

TEIRÉSIAS

Renvoie-moi dans ma demeure. Si tu m'obéis, ce sera certes, au mieux pour toi et pour moi.

OIDIPOUS

Ce que tu dis n'est ni juste en soi, ni bon pour cette ville qui t'a nourri, si tu refuses de révéler ce que tu sais.

TEIRÉSIAS

Je sais que tu parles contre toi-même, et je crains le même danger pour moi.

OIDIPOUS

Je t'adjure par les dieux¹⁷ ! ne cache pas ce que tu sais. Tous, tant que nous sommes, nous nous prosternons en te suppliant.

TEIRÉSIAS

Vous délirez tous ! Mais je ne ferai pas mon malheur, en même temps que le tien !

OIDIPOUS

Que dis-tu ? Sachant tout, tu ne parleras pas ? Mais tu as donc dessein de nous trahir et de perdre la ville¹⁸ ?

TEIRÉSIAS

Je n'accablerai de douleur ni moi, ni toi. Pourquoi m'interroges-tu en vain ? Tu n'apprendras rien de moi.

OIDIPOUS

Rien ! ô le pire des mauvais, tu ne diras rien ! Certes, tu mettras la fureur dans un cœur de pierre. Ainsi tu resteras inflexible et intraitable ?

TEIRÉSIAS

Tu me reproches la colère que j'excite, et tu ignores celle que tu dois exciter chez les autres. Et cependant tu me blâmes !

¹⁶ Tirésias n'a en effet aucune raison d'être présent, sachant la vérité et ses conséquences. On peut supposer que sa présence est un acte des dieux, qui voudraient qu'Œdipe connaisse la vérité.

¹⁷ Situation ironique : Œdipe en appelle aux dieux alors qu'il s'opposera à la parole de ceux-ci en contestant Tirésias.

¹⁸ Autre appel aux valeurs grecques pas Œdipe : après avoir invoqué les dieux, il invoque le bien de la cité, autrement dit le bien de tous les hommes. C'est aussi une manière de rappeler à Tirésias que lui, Œdipe, est le sauveur de Thèbes - sauveur que Tirésias ne serait pas.

OIDIPOUS

Qui ne s'irriterait, en effet, en entendant de telles paroles par lesquelles tu méprises cette ville ?

TEIRÉSIAS

Les choses s'accompliront d'elles-mêmes quoique je les taise.

OIDIPOUS

Puisque ces choses futures s'accompliront, tu peux me les dire.

TEIRÉSIAS

Je ne dirai rien de plus. Laisse-toi entraîner comme il te plaira, à la plus violente des colères.

OIDIPOUS

Certes, enflammé de fureur comme je le suis, je ne tairai rien de ce que je soupçonne. Sache donc que tu me sembles avoir pris part au meurtre, que tu l'as même commis, bien que tu n'aies pas tué de ta main. Si tu n'étais pas aveugle, je t'accuserais seul de ce crime¹⁹.

TEIRÉSIAS

En vérité ? Et moi je t'ordonne d'obéir au décret que tu as rendu, et, dès ce jour, de ne plus parler à aucun de ces hommes, ni à moi, car tu es l'impie qui souilles cette terre.

OIDIPOUS

Oses-tu parler avec cette impudence, et penses-tu, par hasard, sortir de là impuni ?

TEIRÉSIAS

J'en suis sorti, car j'ai en moi la force de la vérité.

OIDIPOUS

Qui t'en a instruit ? Ce n'est point ta science.

TEIRÉSIAS

C'est toi, toi qui m'as contraint de parler.

OIDIPOUS

Qu'est-ce ? Dis encore, afin que je comprenne mieux.

TEIRÉSIAS

N'as-tu pas compris déjà ? Me tentes-tu afin que j'en dise davantage ?

OIDIPOUS

Je ne comprends pas assez ce que tu dis. Répète.

TEIRÉSIAS

Je dis que ce meurtrier que tu cherches, c'est toi !

¹⁹ Implicitement, Œdipe accuse Tirésias d'avoir fomenté un renversement ; la scène suivante portera d'ailleurs sur cette accusation. Les deux camps s'opposeront jusqu'à l'intervention d'une tierce partie : Jocaste, qui tentera vainement de dissimuler la vérité à tous, notamment elle-même.

OIDIPOUS

Tu ne m'auras pas impunément outragé deux fois !

TEIRÉSIAS

Parlerai-je encore, afin de t'irriter encore plus ?

OIDIPOUS

Autant que tu le voudras, car ce sera en vain.

TEIRÉSIAS

Je dis que tu t'es uni très-honteusement, sans le savoir, à ceux qui te sont les plus chers et que tu ne vois pas en quels maux tu es !²⁰

OIDIPOUS

Penses-tu toujours parler impunément ?

TEIRÉSIAS

Certes ! S'il est quelque force dans la vérité.

OIDIPOUS

Elle en a sans doute, mais non par toi. Elle n'en a aucune par toi, aveugle des oreilles, de l'esprit et des yeux !²¹

TEIRÉSIAS

Malheureux que tu es ! Tu m'outrages par les paroles mêmes dont chacun de ceux-ci t'outragera bientôt !

OIDIPOUS

Perdu dans une nuit éternelle, tu ne peux blesser ni moi, ni aucun de ceux qui voient la lumière.²²

Sophocle, *Œdipe roi* (vers 425 av. J. C.)

Traduction Leconte de Lisle.

²⁰ Référence à la relation incestueuse Jocaste/Œdipe. Cela rappelle à tous que la première prédiction à propos d'Œdipe (qui devait tuer son père pour se marier avec sa mère) s'est réalisée.

²¹ L'insulte d'Œdipe se sert de l'infirmité de son interlocuteur ; cependant, Œdipe est bien l'aveugle, aussi bien des yeux (il est incapable de mener l'enquête, et de trouver les causes et les coupables par lui-même), que des oreilles (il refuse d'entendre les propos du devin) et de l'esprit (il se laisse emporter par la colère, et par son ego, lui qui est le seul à avoir su répondre à l'énigme de la sphinge). Cela rend les propos de Tirésias véridiques : « Je sais que tu parles contre toi-même » ; Œdipe s'est lui-même insulté en voulant insulter le devin (ce qui sera souligné dans la réplique suivante).

²² Lumière qu'Œdipe ne verra bientôt plus : il est aveugle à son propre sort.

Apollinaire, *Les Mamelles de Tiresias* Le changement de sexe au service de la parodie

En 1917, la pièce *Les Mamelles de Tirésias* arrive à grand bruit dans le monde artistique parisien. Portant l'appellation de drame surréaliste il joue sur les deux genres principaux du théâtre, le tragique et le comique. Le sujet dont elle s'inspire appartient au tragique : la dénatalité d'un pays en guerre. Le comique vient de la mise en scène fanfaronne. Apollinaire a conscience que la plupart des gens de l'arrière se rendent au théâtre pour se divertir, et il regrette l'état moribond de la scène parisienne. Il veut donner un caractère ludique à sa pièce, son but est d'amuser et d'intéresser. Si les femmes y sont sollicitées pour faire des enfants, elles le sont aussi pour être la main-d'œuvre du pays. À cette époque on commence à voir fleurir des grèves en France, menées par des femmes ouvrières qui revendiquent leurs droits de travailleuses. C'est de ce féminisme naissant que s'inspire également Apollinaire.

Cette pièce comporte deux actes et un prologue. Thérèse refuse la domination de son mari, la domination de l'homme en général, et l'obligation de faire des enfants. C'est ainsi que tout naturellement elle abandonne ses attributs féminins les plus encombrants : ses mamelles. À partir de là elle devient entièrement homme et conquiert les sommets politiques. À côté d'elle son mari est l'image même du bon patriote : sans femme pour lui apporter une descendance et donner des enfants au pays, il décide d'enfanter lui-même et devient alors une femme. En un jour il accouche de 49 051 enfants, qui auront tous une place prédéfinie dans la société : artiste, écrivain, journaliste..., lui permettant ainsi de gagner rondement sa vie.

Dans cette réinterprétation burlesque du mythe de Tirésias, Apollinaire oublie la cécité et ne garde que deux thématiques du mythe : le changement de sexe, et le don de divination. Thérèse acquiert ce dernier lorsqu'elle redevient femme à la fin de la pièce. Tout comme Tirésias elle le gagne en ayant connu les deux sexes : en y ayant trouvé cet équilibre elle conquiert la sagesse. Contrairement au Tirésias originel Thérèse est une femme et décide de ce statut. Son mari devient femme tout aussi naturellement que Thérèse devient homme, mais sans le vouloir, sans s'en apercevoir ce qui le rapproche peut-être plus du Tiresias originel. Il veut enfanter et ce faisant accepte sa part de féminité, se transformant ainsi en femme. Apollinaire est satirique à son égard, ceci n'empêche qu'il ressort grandi de son expérience de femme, moins trivial, plus compréhensif. De plus il est beaucoup plus présent que sa femme dans la pièce, et c'est lui qui porte une idée qu'Apollinaire veut transmettre : l'espoir que représentent les enfants. Thérèse quant à elle redevient femme, abandonnant la vie d'homme pour l'amour de son foyer.

Si Thérèse retourne à sa place de femme dans le couple, on ne peut pas dire avec certitude que c'est un échec du féminisme. En effet elle abandonne ses attributs féminins primaires, qui la ramènent à son statut de femelle plus que de femme : ses mamelles. Son mari a accepté sa part de féminité, Thérèse elle fait plus que cela. Peter Read²³ nous indique qu'en ayant conquis la vie politique et le surnaturel « elle a résolu l'opposition de l'humanité entre l'aspiration matérielle et spirituelle du monde. » Cette victoire, Thérèse la doit bien sûr à son changement de sexe qui entraîne sa libération sociale et conjugale. Apollinaire rejoint Ovide dans une certaine apologie de l'androgynie : c'est en ayant été homme et femme chacun à son tour que le couple s'entend à nouveau.

Jordan DECORBEZ et Claire DI FOLCO

²³ READ Peter, *Apollinaire et "Les mamelles de Tirésias" : la revanche d'Éros*, Rennes : Presses de l'Université de Rennes, 2000. (Interférences)

Acte I, Scène première
Le peuple de Zanzibar²⁴, Thérèse

THÉRÈSE

Visage bleu, longue robe bleue ornée de singes et de fruits peints. Elle entre dès que le rideau est levé, mais dès que le rideau commence à se lever, elle cherche à dominer le tumulte de l'orchestre²⁵

Non Monsieur mon mari
Vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez

Chuintement²⁶

Je suis féministe et je ne reconnais pas l'autorité de l'homme

Chuintement

Du reste je veux agir à ma guise
Il y a assez longtemps que les hommes font ce qui leur plaît
Après tout je veux aussi aller me battre contre les ennemis
J'ai envie d'être soldat une deux une deux
Je veux faire la guerre - Tonnerre - et non pas faire des enfants
Non Monsieur mon mari vous ne me commanderez plus

Elle se courbe trois fois, derrière au public

Au mégaphone

Ce n'est pas parce que vous m'avez fait la cour dans le Connecticut
Que je dois vous faire la cuisine à Zanzibar

VOIX DU MARI

Accent belge

Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard²⁷

Vaisselle cassée²⁸

²⁴ Archipel de l'océan Indien. Lors de la première représentation en 1917, le peuple de Zanzibar est joué par une seule personne. Si la pièce se déroule à Zanzibar, peut-être pour jouer sur l'exotisme et la gaité, c'est de la France dont Apollinaire parle. Il précisera lui-même qu'il a écrit *Les Mamelles de Tirésias* « pour les Français ».

²⁵ Les indications de mise en scènes précisent qu'après quelques mots Thérèse réduit le tumulte de l'orchestre au silence, montrant aussitôt sa force de caractère.

²⁶ Apollinaire joue sur le désordre sonore, imageant ainsi l'instabilité psychique des deux personnages mais aussi le manque de communication de leur couple.

²⁷ La première réplique du mari témoigne de sa trivialité et de son ignorance, redoublées par le jeu de tutoiement et de vouvoiement. Sur ce point, et sur bien d'autres (mélange du genre tragique et comique, jeux de mots et néologismes, burlesque) *Les Mamelles de Tirésias* a souvent été comparé à l'*Ubu roi* de Jarry, mettant en scène un mari grivois et sa femme pleine d'ambition. Ici cette insistance marque l'évolution qu'opérera la transformation sexuelle sur le mari.

THÉRÈSE

Vous l'entendez il ne pense qu'à l'amour

Elle a une crise de nerfs

Mais tu ne te doutes pas imbécile

Éternuement

Qu'après avoir été soldat je veux être artiste

Éternuement

Parfaitement parfaitement

Éternuement

Je veux être aussi député avocat sénateur

Deux éternuements

Ministre président de la chose publique

[...]

Grosse caisse

Mais il me semble que la barbe me pousse

Ma poitrine se détache

Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sort ses mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche, elles s'envolent, ballons d'enfants, mais restent retenues par les fils²⁹

Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse

Et cætera

Comme c'est joli les appas féminins

C'est mignon tout plein

On en mangerait

Elle tire le fil des ballons et les fait danser

Mais trêve de bêtises

Ne nous livrons pas à l'aéronautique

Il y a toujours quelque avantage à pratiquer la vertu

Le vice est après tout une chose dangereuse

²⁸ La vaisselle représentant le rôle matrimonial de la femme, elle se casse comme Thérèse s'émancipe de son statut de femme au foyer.

²⁹ Les mamelles représentent ici deux choses : la femme dans sa maternité la plus primaire et la France. En les laissant s'envoler Thérèse ne renonce pas qu'à sa maternité mais à son devoir de femme. Cette expression est aussi très ironique, jouant sur la parodie qu'est la pièce si l'on se réfère aux paroles de Sully, qui font partie du mythe politique, : « Labourage et pâturages sont les mamelles de la France »

C'est pourquoi il vaut mieux sacrifier une beauté
Qui peut être une occasion de péché
Débarrassons-nous de nos mamelles

*Elle allume un briquet et les fait exploser, puis elle fait une belle grimace avec
double pied de nez aux spectateurs et leur jette des balles qu'elle a dans son
corsage³⁰*

Qu'est-ce à dire
Non seulement ma barbe pousse mais ma moustache aussi

Elle caresse sa barbe et retrousse sa moustache qui ont brusquement poussé

Eh diable
J'ai l'air d'un champ de blé qui attend la moissonneuse mécanique

Au mégaphone³¹

Je me sens viril en diable
Je suis un étalon
De la tête aux talons
Me voilà taureau

Sans mégaphone

Me ferai-je torero
Mais n'étalons
Pas mon avenir au grand jour héros
Cache tes armes
Et toi mari moins viril que moi
Fais tout le vacarme
Que tu voudras

*Tout en caquetant, elle va se mirer dans la glace placée sur le kiosque à
journaux³²*

Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (1917)

³⁰ Apollinaire à cette époque jouait en faveur de l'abolition de la distance entre la scène et le public.

³¹ Les indications scéniques nous précisent que le mégaphone est un gros cornet à dés posé sur la scène. Dans la polyvalence des objets, *Les Mamelles de Tirésias* rappelle le théâtre forain. Souhaitant un caractère ludique et amusant à son œuvre Apollinaire en fait un croisement de moyens de communication artistique (cirque, chant, danse, peinture...)

³² Le kiosque à journaux est présent dès l'ouverture du rideau et deviendra lui-même un personnage, montrant toute l'importance de l'actualité dans cette pièce. Le miroir quant à lui est souvent image du questionnement identitaire. Peter Read souligne que si le kiosque représente bien l'actualité, la glace peut aussi représenter le théâtre. Il y aurait par là une critique de l'art mimétique attaché à l'importance de l'apparence du monde, Apollinaire œuvrant ici encore en faveur d'un théâtre qui bouscule le réel pour qu'advienne une réalité nouvelle.

Cocteau, *La Machine Infernale* Tirésias dans une réécriture moderne d'Œdipe roi

Œdipe et Tirésias s'opposent autant qu'ils se complètent, étant à la fois une chose et son contraire : homme puis femme, roi puis mendiant, femme puis homme, dotés de la vue puis aveugles, aveugles pour devenir voyants. C'est en jouant sur cette dualité symétrique que Jean Cocteau compose sa réécriture d'*Œdipe Roi* de Sophocle (représentée pour la première fois en 1934). Alors que dans la tragédie de Sophocle, la présence divine est indissociable du personnage de Tirésias, Cocteau s'en éloigne – jusqu'à transformer les actions des dieux en présents matériels. Tirésias semble ainsi avoir le rôle de Jupiter quand Œdipe lui, devient sujet de la transformation. La lecture du mythe est largement revue par Cocteau puisqu'il substitue à la recherche initiale d'une vérité universelle dans la tragédie de Sophocle une recherche de vérité plus identitaire.

Deux passages se répondant mettent particulièrement en place cette dualité tout en revisitant la tragédie du dramaturge grec. Un premier (à l'acte III), dans lequel Tirésias et Œdipe sont confrontés, Œdipe cherchant à profiter des dons de voyance du devin. Mais la force qu'il utilise se retourne contre lui en le rendant aveugle éphémèrement. Cette cécité provisoire rend Œdipe doublement aveugle puisqu'il persiste à accuser le devin de mensonge. Cette situation est particulièrement déchirante pour le lecteur qui connaît l'issue de la tragédie puisqu'on voit encore une fois Œdipe fuir la vérité pour se piéger dans son propre destin.

Le deuxième passage (acte IV) met en place comme une métamorphose d'Œdipe, une évolution du personnage vers un palier de maturité supérieure, puisqu'il rejoint enfin l'identité qu'il a fuie toute sa vie : celle de l'aveugle. Tirésias semble ici transmettre, comme un maître à son élève, ses pouvoirs symboliques de devin à travers l'objet totémique du Bâton. Le don initialement divin se transforme donc en don matériel et les facultés divinatoires prennent une dimension symbolique pour devenir une simple lucidité sur soi-même.

Juliette BIALEK et Lison MARC

Acte III, scène 3 (extrait)

Œdipe et Tirésias s'affrontent, Tirésias refusant de parler

TIRÉSIAS

Laissez-moi... N'avez-vous pas honte³³ ?...

ŒDIPE

Vous craignez que sur votre face, là, là, de tout près et dans vos yeux d'aveugle, je lise la vraie vérité de votre conduite³⁴.

TIRÉSIAS

Assassin ! Sacrilège !

³³ Œdipe vient juste de se jeter sur Tirésias, lui enserrant le cou, car l'oracle l'avait mis en garde sur l'authenticité de son mariage avec Jocaste.

³⁴ Ne faisant plus confiance aux oracles, Œdipe considère Tirésias comme étant un charlatan. Il cherche la vérité au bon endroit (dans ses « yeux d'aveugles ») mais en fait une mauvaise interprétation.

CEDIPE

Assassin ! Je devrais l'être³⁵... J'aurai sans doute un jour à me repentir d'un respect absurde³⁶ et si j'osais... Oh ! oh ! mais ! dieux ! ici... ici... dans ses yeux d'aveugle, je ne savais pas que ce fût possible.

TIRÉSIAS

Lâchez-moi ! Brute !

CEDIPE

L'avenir ! mon avenir, comme dans une boule de cristal³⁷.

TIRÉSIAS

Vous vous repentirez...

CEDIPE

Je vois, je vois... Tu as menti, devin ! J'épouserai Jocaste... une vie heureuse, riche, prospère, deux fils... des filles... et Jocaste toujours aussi belle, toujours la même, une amoureuse, une mère dans un palais de bonheur... Je vois mal, je vois mal, je veux voir ! C'est ta faute, devin... Je veux voir ! *Il le secoue.*

TIRÉSIAS

Maudit³⁸ !

Cedipe se rejetant brusquement en arrière, lâchant Tirésias et les mains sur les yeux.

Ah ! sale bête ! Je suis aveugle. Il m'a lancé du poivre. Jocaste ! au secours ! au secours !...

TIRÉSIAS

Je n'ai rien lancé. Je le jure. Vous êtes puni de votre sacrilège.

CEDIPE

Tu mens !

TIRÉSIAS

Vous avez voulu lire de force ce que contiennent mes yeux malades, ce que moi-même je n'ai pas déchiffré encore, et vous êtes puni³⁹.

Jean Cocteau, *La machine infernale* (1934),

Acte III, scène 3

³⁵ Cédipe emploie le conditionnel présent, afin d'appuyer l'innocence dont il pense être le sujet. En effet il se vante d'avoir pu détourner les forces des divinités en croyant ne pas avoir commis le parricide prédit.

³⁶ Il lui reste un certain respect pour les devins qu'il juge pourtant menteurs. Il prédit ainsi avoir à se repentir, sûr de son destin.

³⁷ Les yeux de Tirésias sont comparés à une boule de cristal, symbole topique de l'art divinatoire. Tirésias incarne l'idée du destin dans cette synecdoque métaphorique.

³⁸ Ironie de Cocteau qui réside dans le double sens de cette insulte. Cette dernière sonne à la fois comme un sobriquet, spontanément prononcé et comme un rappel de la malédiction imposée à Cédipe. La réplique de Tirésias a donc un poids particulier puisqu'elle rappelle sa figure de devin, jouant sur la notion de *fatum*.

³⁹ Cédipe est encore une fois doublement aveuglé : physiquement et mentalement. Il accuse Tirésias d'un coup bas qui semble une farce et ne se résout pas à considérer l'évidence de ses propos. Le présent employé par Tirésias (« vous êtes puni ») semble pourtant indiquer le caractère indéniable de la malédiction qui frappe Cédipe.

ACTE IV, scène 12 (extrait)

Devenu aveugle après avoir appris toute la vérité, Œdipe s'apprête à partir sur les routes, comme un mendiant. Auprès de lui : sa fille Antigone, Tirésias, et Créon, qui gouverne désormais la ville

ANTIGONE

Tirésias t'offre son bâton.⁴⁰

ŒDIPE

Il est là ?... J'accepte, Tirésias... J'accepte... Souvenez-vous, il y a dix-huit ans, j'ai vu dans vos yeux que je deviendrai aveugle et je n'ai pas su comprendre⁴¹. J'y vois clair, Tirésias, mais je souffre... J'ai mal... La journée sera rude.

CRÉON

Il est impossible qu'on le laisse traverser la ville, ce serait un scandale épouvantable.

TIRÉSIAS, *bas*.

Une ville de peste ? Et puis, vous savez, ils voyaient le roi qu'Œdipe voulait être ; ils ne verront pas celui qu'il est.

CRÉON

Vous prétendez qu'il deviendra invisible parce qu'il est aveugle.

TIRÉSIAS

Presque.

CRÉON

Eh bien, j'ai assez de vos devinettes et de vos symboles⁴². J'ai ma tête sur mes épaules, moi, et les pieds par terre. Je vais donner des ordres.

TIRÉSIAS

Votre police est bien faite, Créon ; mais où cet homme se trouve, elle n'aurait plus le moindre pouvoir.

CRÉON

Je... Tirésias l'empoigne par le bras et lui met la main sur la bouche... Car Jocaste paraît dans la porte. Jocaste, morte, blanche, belle, les yeux clos. Sa longue écharpe enroulée autour du cou⁴³.

⁴⁰ Le bâton est ici l'incarnation des pouvoirs du devin, transmis aussi par l'aveuglement. On reconnaît la dimension symbolique du bâton grâce à son importance dans le mythe de Tirésias, il est effectivement celui qui avait frappé les serpents et qui avait donc permis la métamorphose.

⁴¹ Cette scène se situe après une ellipse de 18 ans, Œdipe fait donc référence avec beaucoup de recul à la conversation belliqueuse qui lui avait pour la première fois donné un aperçu de sa cécité.

⁴² Cette formule fait référence au langage énigmatique de Tirésias qui a déjà plongé dans la confusion la mère de Narcisse et a participé à l'accomplissement de son destin.

⁴³ La « longue écharpe » rouge est un motif récurrent dans la pièce et fait référence à la pendaison de Jocaste.

CEDIPE

Jocaste ! Toi ! Toi vivante !

JOCASTE

Non, Œdipe. Je suis morte. Tu me vois parce que tu es aveugle⁴⁴ ; les autres ne peuvent plus me voir.

CEDIPE

Tirésias est aveugle⁴⁵...

JOCASTE

Peut-être me voit-il un peu... mais il m'aime, il ne dira rien...

Jean Cocteau, *La Machine infernale* (1934),
Acte IV, scène 12

⁴⁴ Détaché des perturbations matérielles de la vision, l'homme accède à la perception de l'au-delà, de tout ce qui est inaccessible à la figure humaine simple, n'ayant pas été soumise à un contact divin. Soit l'accès à la vérité métaphysique et à la connaissance de l'avenir.

⁴⁵ Cette affirmation cristallise la figure stéréotypée de l'aveugle devin, dans tout ce qu'elle a d'oxymorique et pourtant de logique. Le substantif « aveugle » devient paradoxalement, dans l'esprit du lecteur : « clairvoyant, devin ».

Beckett, *En attendant Godot*, Un aveugle sans clairvoyance

En attendant Godot (1952) est la pièce la plus célèbre de Samuel Beckett. Ses deux personnages principaux sont Vladimir et Estragon, deux vagabonds. Ils attendent, sur une route, un certain « Godot » qui leur a promis qu'il viendrait – et qui ne viendra jamais. Dans l'extrait que nous reproduisons, Vladimir et Estragon, qui avaient fait précédemment la connaissance de Pozzo et de son « compagnon » Lucky, le croisent au même endroit, un jour après leur première rencontre.

Pozzo, figure de violence et d'immoralité, se voit transformé en une créature dépourvue de la vigueur qu'il avait auparavant. Il est également, pour des raisons obscures, privé du sens de la vue. Beckett détourne alors les stéréotypes ancrés dans l'imaginaire collectif pour en faire sonner l'absurdité. Pozzo aveugle est aux antipodes de la figure de devin attendue. Il est en effet devenu amnésique, et est donc, plus qu'incapable de voir le futur, ignorant de son passé proche. La surprise que le spectateur éprouve, simultanément à celle de Vladimir et d'Estragon, devant la révélation de l'impuissance du personnage, est l'effet recherché par Beckett qui veut ainsi enclencher une réflexion commune sur le langage et la banalisation de la pensée par les stéréotypes de celui-ci. Il est intéressant de noter l'omniprésence de Godot dans la pièce, cette entité mystérieuse qui pourrait se rapprocher de l'image de l'avenir que les deux personnages attendent, sans jamais n'en avoir aperçu. Beckett ainsi illustre la vision du courant de l'absurde qui n'est pas compatible avec l'idée de destin.

La lecture mythique est donc ici effectuée en négatif, puisqu'elle n'existe que dans la négation de ses attributs allégoriques. On retrouve en effet les symboles de l'aveugle et du destin, cependant dépourvus de toute signification métaphorique.

Juliette BIALEK et Marc LISON

POZZO

Qui êtes-vous ?

VLADIMIR

Vous ne nous remettez pas ?

POZZO

Je suis aveugle.

Silence.

ESTRAGON

Peut-être qu'il voit clair dans l'avenir⁴⁶ ?

VLADIMIR (*à Pozzo*).

Depuis quand ?

POZZO

J'avais une très bonne vue – mais êtes-vous des amis ?

⁴⁶ Estragon incarne ici la bêtise convenue et irréfléchie des idées reçues. Cependant, la forme interrogative annonce déjà la réflexion métalinguistique de Beckett, qui questionne le lecteur quant à la pertinence de cette association topique.

ESTRAGON (*riant bruyamment*).

Il demande si nous sommes des amis !

VLADIMIR

Non, il veut dire des amis à lui.

ESTRAGON

Et alors ?

VLADIMIR

La preuve, c'est que nous l'avons aidé.

[...]

VLADIMIR

Vous disiez que vous aviez une bonne vue, autrefois, si j'ai bien entendu ?

POZZO

Oui, elle était bien bonne.

Silence.

ESTRAGON (*avec irritation*).

Développez ! Développez !

VLADIMIR

Laisse-le tranquille. Ne vois-tu pas qu'il est en train de se rappeler son bonheur. (*Un temps*). *Memoria praeteritorum bonorum – ça doit être pénible.*

POZZO

Oui, bien bonne.

VLADIMIR

Et cela vous a pris tout d'un coup ?

POZZO

Bien bonne.

VLADIMIR

Je vous demande si cela vous a pris tout d'un coup.

POZZO

Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin⁴⁷. (*Un temps*). Je me demande parfois si je ne dors pas encore.

VLADIMIR

Quand ça ?

POZZO

Je ne sais pas.

⁴⁷ Le destin, au lieu d'être tout-puissant et omniscient, frappe aveuglément.

VLADIMIR

Mais pas plus tard qu'hier...

POZZO

Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps.
(*Un temps*). Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus⁴⁸.

VLADIMIR

Tiens ! J'aurais juré le contraire.

Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952), Acte II

⁴⁸ Allusion à l'aptitude des devins à voir « dans le temps », et en particulier dans le futur.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Pietro Della Vecchia, *Le devin Tirésias se métamorphosant en femme* Unité et dualité

Pietro Della Vecchia est un peintre vénitien du XVII^e siècle représentatif du courant baroque. Le titre du tableau est explicite quant au sujet qu'il représente : le devin Tirésias en train de se métamorphoser en femme. Ce titre est en réalité bien utile au spectateur. Au premier regard nous avons l'impression de nous trouver dans l'intimité d'un tableau de genre typique du baroque, à la différence que nous semblons être mis en position de voyeur, assistant au spectacle privée d'une scène amoureuse⁴⁹. Cependant nous sommes bien au cœur même de la métamorphose. Pietro Della Vecchia a transposé la forêt verdoyante d'Ovide en décor intérieur, gardant la couleur verte dans le voile mystérieux en arrière-plan quand les plumes du chapeau de Tirésias semblent être des oiseaux. La vie est en train de quitter le corps de l'homme pour celui de la femme, son visage et ses yeux fermés exprimant un dernier souffle tandis que sa manche se retrousse sur son bras qui semble plat. Le bras de la femme se fond dans les cheveux de l'homme, témoignant de la simultanéité de l'action. Elle émerge, nue comme un nouveau-né, dans un tissu beige, rappelant la mue du serpent. Plus jeune que l'homme, son corps blanc porte toute la lumière et domine totalement l'homme qui se courbe devant elle : elle est la vie nouvelle, la renaissance.

Les deux serpents du mythe original semblent chacun suivre le corps des deux personnages, formant une dualité entre eux. L'un s'enroule autour de l'épée, jouant sur le caractère érotique de la scène. Dans le mythe d'Ovide, Tirésias sépare les serpents avec un bâton, ici il le fait avec une épée. L'épée représente la puissance virile de l'homme fort, mais elle semble aussi, en tant qu'objet tranchant, fendre la forme de dôme arrondie que composent les corps des deux personnages. Le cercle est le symbole de la perfection, de la plénitude. Il rappelle le mythe des âmes sœurs de Platon : à l'origine les êtres étaient androgyne, à la fois femmes et hommes, et de formes rondes. Ils étaient alors des êtres parfaits. Zeus, craignant leur pouvoir, les aurait scindés en deux, les condamnant à chercher leur moitié pour retrouver leur équilibre. En séparant les serpents Tirésias aurait lui aussi brisé cet équilibre, mais sa punition n'en fut pas réellement une, lui permettant, comme à ces androgynes, d'acquérir la sagesse et le savoir.

Jordan DECORBEZ et Claire DI FOLCO

⁴⁹ Ce regard indiscret que porte le spectateur peut être mis en relation avec le regard de Tirésias car dans les deux versions de l'origine de sa voyance il a vu ce qu'il ne fallait pas : dans l'une la déesse Athéna nue, dans l'autre un couple de serpents. Dans les deux cas il est puni pour avoir vu la nudité ou l'acte d'amour, ce qui lui vaudra son don de divination



Le Devin Tirésias se métamorphosant en femme, Pietro della Vecchia, fin du XVII^e

Huile sur toile, 1070 x 1420 mm, Musée des beaux-arts de Nantes

Johann Ulrich Krauss, *Tirésias et les deux serpents* Tirésias combattant le mal

La force des mythes grecs réside en leur puissance imaginaire, si bien qu'ils fixent dans l'inconscient collectif des images et des idées communes à des générations d'hommes. On peut ainsi imaginer pour chaque création artistique un degré de lecture mythique quasi systématique. Chaque interprétation est évidemment renouvelée et nourrie par son contexte historique. Ainsi, à l'influence mythique peut s'ajouter une lecture orientée, religieuse par exemple comme dans cette œuvre de Johann Ulrich Krauss.

Cette gravure de la Renaissance allemande est très clairement influencée par son époque. En effet, on y retrouve une exubérance très baroque qui dramatise le combat, l'arrêtant dans un mouvement ample et violent, ainsi qu'une connotation biblique. Tirésias, représenté ici en femme, semble une Eve combattant des serpents tentateurs monstrueux dans un paysage édénique. Cette gravure n'est pas sans rappeler les représentations de l'archange saint Michel terrassant le dragon. Ainsi, le mythe de Tirésias, bien que fidèlement représenté ici, perd toute la nonchalance apparente du mythe d'Ovide pour prendre une dimension chrétienne moralisatrice qui se base sur les figures de la femme et du serpent tentateur, responsables de la chute de l'homme.

Juliette BIALEK et Lison MARC



Tirésias et les deux serpents, Johann Ulrich Krauss, 1690.

Heinrich Füssli, *Tirésias apparaît devant Ulysse pendant le sacrifice* Tirésias intemporel : une représentation romantique

Peint entre 1780 et 1785 en plein courant romantique suisse, *Tirésias apparaît devant Ulysse pendant le sacrifice* est une œuvre d'Heinrich Füssli, peintre emblématique du mouvement, notamment connu pour son œuvre *Le Cauchemar*, qui souligne l'intérêt particulier de l'artiste romantique pour les domaines fantastiques. En opposition au néoclassicisme, il fait l'éloge de l'irrationnel et de l'imaginaire, frontière entre le monde divin et le monde des hommes.

Cette œuvre exposée au musée Graphische Sammlung Albertina à Vienne est une représentation de la rencontre entre Tirésias et Ulysse lors de la descente de ce dernier aux Enfers, dans le chant XI de l'*Odyssée* d'Homère. Tirésias est représenté avec les caractéristiques types du personnage tel qu'il apparaît dans *Oedipe roi* de Sophocle ou dans le mythe d'origine, à savoir un vieillard muni d'un bâton de cornouiller. Seulement il est ici symbole de puissance : son bâton évoque un sceptre et sa vieillesse n'est pas faiblesse mais sagesse. Au centre du tableau, il marque la frontière entre le monde des morts, nuage fantomatique, et le monde des vivants, représenté par la puissance musculaire d'Ulysse. Ni mort, ni vivant, il est ici divinisé. Notons enfin que le changement de sexe de Tirésias est peut-être suggéré, sur sa toge, par le pli dont la forme évoque le sexe féminin.

Cette œuvre est une représentation typique d'une scène mythologique, sans véritable charge interprétative, elle témoigne surtout de l'intérêt romantique pour les valeurs oniriques.

Caroline DUCROS et Sébastien DE FREITAS



Tirésias apparaît devant Ulysse pendant le sacrifice, Heinrich Füssli (1780-1785),

Aquarelle et tempera sur carton, 91,4 x 62,8 cm,
Vienne, © Museum Graphische Sammlung Albertina.

MYTHE DE NARCISSE ET ÉCHO

NARCISSISME ET SOUFFRANCE AMOUREUSE

LE MYTHE DE NARCISSE ET ÉCHO DANS LES *MÉTAMORPHOSES* (LIVRE III)

Le mythe de Narcisse et Écho¹ est tiré du Livre III des *Métamorphoses*. Ovide y raconte le drame de Narcisse, enfant d'une beauté sans nom qui attise le désir de tous mais n'aime personne. À la suite du rejet d'un énième prétendant, il est condamné par Némésis, déesse de la vengeance, à tomber amoureux de lui-même. Apercevant son reflet dans une source, il s'éprend en effet de son image et ne cesse plus de se contempler. Écho, qu'il avait rejetée, l'observe tomber dans la folie et se transforme petit à petit en rocher jusqu'à ce qu'il ne reste d'elle que sa voix qui renvoie les lamentations de Narcisse. Celui-ci, esclave de son image, dépérit et se laisse mourir : lui qui ne savait aimer finit par mourir d'amour pour lui-même. Il se métamorphose alors en une fleur qui porte son nom.

Ce mythe a profondément marqué les sociétés depuis Ovide et les thèmes abordés sont toujours d'une actualité brûlante. La figure de Narcisse représente en effet l'amour de soi, l'égoïsme et la vanité, mais également l'impossibilité d'atteindre l'être aimé (Narcisse tente en vain de saisir son reflet dans l'eau). Si le mythe semble au premier abord se concentrer sur l'amour de soi, il s'agit pourtant d'un véritable hymne de l'amour impossible, aussi bien pour Narcisse qui ne peut atteindre son reflet, que pour Écho qui ne cesse de l'aimer malgré son rejet mais est dans l'impossibilité de lui exprimer son amour, sinon en répétant les mots qu'il prononce.

Narcisse est aujourd'hui une référence essentielle de la culture pour ses acceptions dans le langage courant, notamment grâce à l'analyse par Freud de la notion de *narcissisme* au début du xx^e siècle ; mais également pour sa reprise multiple dans le domaine des arts avec une importante contribution du mouvement symboliste (de la part, notamment, du poète Paul Valéry), ou encore de la peinture classique, baroque ou surréaliste – avec l'exemple de Salvador Dalí. Le mythe d'Ovide est ainsi une figure phare de la mythologie qui ne cesse de se réinventer et d'inspirer les artistes au cours des siècles.

Marine KUTTLER

La métamorphose de Narcisse : Livre III, 402-510

Ainsi Narcisse s'était-il joué d'Écho et d'autres nymphes issues des eaux ou des montagnes, de même que de groupes de garçons ; un jour l'un d'eux, qu'il avait dédaigné, levant les mains vers le ciel : « Puisse-t-il tomber amoureux lui-même, et ne pas posséder l'être aimé ! », avait-il dit. La déesse de Rhamnonte² approuva cette juste prière.

¹ Écho est une nymphe des bois et des sources. Elle apparaît dans le Livre III des *Métamorphoses*, aux vers 339 à 401, qui forment la première partie du mythe de Narcisse. Suite à une injuste punition de Junon qui l'accusait de défendre les tromperies de Jupiter, Écho est condamnée à être privée de la parole : elle ne peut que répéter les derniers mots qu'elle entend. Elle tombe amoureuse de Narcisse et est violemment rejetée par celui-ci. Désespérée, elle se transforme petit à petit en rocher et il ne reste bientôt d'elle que la voix. Cela forme la fonction étiologique du mythe qui permet d'expliquer l'origine de l'écho dans les montagnes.

² Autre nom pour Némésis, la déesse de la vengeance.

Il existait une source limpide, aux ondes brillantes et argentées ; ni bergers ni chèvres paissant dans la montagne ni autre troupeau ne l'avaient touchée ; nul oiseau, nulle bête sauvage, nul rameau mort ne l'avaient troublée. Elle était entourée d'un gazon nourri de l'eau toute proche, et cet endroit, la forêt ne laisserait aucun soleil l'échauffer³. Ici l'enfant, épuisé par une chasse animée sous la chaleur, se laisse tomber, séduit par l'aspect du site et par la source, et tandis qu'il désire apaiser sa soif, une autre soif grandit en lui : en buvant, il est saisi par l'image de la beauté qu'il aperçoit. Il aime un espoir sans corps, prend pour corps une ombre⁴. Il est ébloui par sa propre personne et, visage immobile, reste cloué sur place, telle une statue en marbre de Paros⁵. Couché par terre, il contemple deux astres, ses propres yeux, et ses cheveux, dignes de Bacchus, dignes même d'Apollon, ses joues d'enfant, sa nuque d'ivoire, sa bouche parfaite et son teint rosé mêlé à une blancheur de neige. Admirant tous les détails qui le rendent admirable, sans le savoir, il se désire et, en louant, il se loue lui-même ; quand il sollicite, il est sollicité ; il embrase et brûle tout à la fois⁶. Que de fois il a donné de vains baisers à la source fallacieuse, que de fois il a plongé ses bras au milieu des ondes pour saisir la nuque entrevue, sans se capturer dans l'eau ! Il ne sait ce qu'il voit, mais ce qu'il voit le consume, et l'erreur qui abuse ses yeux en même temps les excite. Naïf, pourquoi chercher en vain à saisir un simulacre fugace ? Ce que tu désires n'est nulle part ; détourne-toi, tu perdras ce que tu aimes ! Cette ombre que tu vois est le reflet de ton image : elle n'est rien en soi ; elle est venue avec toi et reste avec toi ; avec toi elle s'éloignera, si du moins tu pouvais t'éloigner⁷ !

Ni le souci de Cérès⁸, ni le besoin de repos ne peuvent le tirer de cet endroit ; mais, couché dans l'herbe sombre, il contemple d'un œil

³ Le cadre est décrit comme totalement vierge, un lieu où nul ne se serait aventuré. Il est également marqué par la présence de l'eau, ce que l'on peut mettre en relation avec l'origine de Narcisse : l'eau est en effet l'élément qui a donné naissance au jeune chasseur, enfant de la nymphe marine Liriopée et du dieu fleuve Céphise. L'eau est source de vie et le fleuve force fécondante. La source intouchée au cœur de la forêt est un lieu secret et mystérieux qui rend possible l'enseignement, la possibilité d'une révélation à celui qui la trouve. L'eau est au cœur du symbolisme de l'épanouissement de la personnalité dans la mythologie. Dans le cas de Narcisse, l'insistance sur l'aspect inexploré et intact de la source peut symboliser aussi la virginité.

⁴ L'ombre semble être ici la prémonition de sa future mort, son corps n'est plus qu'une ombre car toute sa personne est concentrée sur son reflet. L'amour qu'il lui porte le tuera à petit feu dès le premier regard.

⁵ Il s'agit d'un marbre blanc extrait des carrières de l'île de Paros dans les Cyclades. Par son action de stupéfaction, Narcisse semble perdre la vie, il se fige devant son reflet et la vie s'échappe de son corps.

⁶ Le rapport au feu est très présent tout au long du mythe, ce qui est intéressant car si Narcisse est né de l'élément aquatique, il se consume sous le feu du désir. L'eau s'embrase par le personnage de Narcisse tandis que le feu se liquéfie sous les traits de son reflet. C'est la symbiose des éléments qui entraîne la mort de Narcisse.

⁷ Cette apostrophe constitue une intervention d'Ovide qui met en garde Narcisse sur le danger qu'il encourt par sa fascination pour le reflet de sa personne.

⁸ Cérès est le nom de la déesse des moissons, cela signifie ici le besoin de se nourrir. Narcisse se laisse mourir de faim.

insatiable cette beauté trompeuse⁹ et ses propres yeux le perdent ; se soulevant légèrement, il tend les bras vers les forêts qui l'entourent et dit : « Ô forêts, est-il un être qui ait vécu un amour plus cruel ? Vous le savez, vous qui avez si bien caché tant d'amants. Vous souvenez-vous, puisque vous vivez depuis tant de siècles, que, durant cette longue période, quelqu'un se soit ainsi consumé ? Il me plaît et je le vois ; mais ce que je vois et qui me plaît je ne puis l'atteindre pourtant ; si grand est l'égarément d'un amant. Et raison de plus à ma douleur, il n'y a pour nous séparer ni vaste mer, ni route, ni monts, ni murailles aux portes closes ; un peu d'eau nous fait obstacle ! Lui aussi souhaite mon étreinte : car chaque fois que j'ai tendu mes lèvres vers les eaux limpides, chaque fois il se tend vers moi, le visage tourné vers le haut. Je crois pouvoir le toucher : un très mince filet d'eau sépare les amants. Qui que tu sois, viens ici ! Pourquoi me décevoir, enfant sans pareil ? Où t'en vas-tu quand je t'appelle ? Certes, ce ne sont ni ma beauté ni mon âge que tu fuis, moi que même des nymphes ont aimé ! Ton aimable visage me promet je ne sais quel espoir, et, lorsque je tends les bras vers toi, spontanément tu tends les tiens, à mes sourires, tu souris en retour¹⁰ ; souvent même j'ai vu tes larmes quand je pleurais ; d'un geste de la tête, tu réponds à mes signes et pour autant que je le devine au mouvement de tes jolies lèvres, tu renvoies des mots qui ne parviennent pas à mes oreilles ! Cet être, c'est moi : j'ai compris, et mon image ne me trompe pas ; je me consume d'amour pour moi : je provoque la flamme que je porte¹¹. Que faire ? Me laisser implorer ou implorer ? Que demander, du reste ? L'objet de mon désir est en moi : ma richesse est aussi mon manque. Ah ! Que ne puis-je me séparer de mon corps ! Vœu inattendu de la part d'un amant : je voudrais que s'éloigne l'être que j'aime. Déjà la douleur m'ôte mes forces, le temps qui me reste à vivre n'est pas long, et je m'éteins dans la fleur de l'âge. Du reste, la mort ne m'est pas pénible : dans la mort, je cesserai de souffrir. Cet être que j'aime, je voudrais qu'il ait vécu plus longtemps ; maintenant unis à deux par le cœur, nous mourrons d'un seul souffle. ».

Il parla et, privé de bon sens, il revint vers la même image, troublant l'eau de ses larmes, et, avec l'agitation de la fontaine la forme s'obscurcit ; lorsqu'il la vit disparaître, il s'écria : « Où t'enfuis-tu ? Reste, cruel, n'abandonne pas ton amant¹² !, qu'il me soit permis de contempler ce

⁹ Ovide insiste ici sur un thème philosophique : le caractère illusoire de l'image, dangereux simulacre par rapport à la réalité.

¹⁰ Narcisse ne comprend pas que l'être qu'il voit n'est que son reflet, et s'émerveille de sa parfaite correspondance avec lui-même.

¹¹ Narcisse prend enfin conscience de la situation : c'est de lui-même qu'il est amoureux.

¹² Narcisse retombe ici dans un délire où il s'adresse à son image comme à une personne à part entière, sous le nom « d'amant ». Il choisit de s'enfermer dans sa folie pour permettre à son amour de continuer d'exister, et ainsi ne pas désespérer de ne pouvoir s'atteindre.

qu'il m'est impossible de toucher, et de nourrir ainsi ma misérable folie ! » Et tout en pleurant, il fit tomber le haut de son vêtement et frappa sa poitrine¹³ dénudée de ses mains marmoréennes¹⁴. Les coups portés donnèrent à son torse une teinte rosée ; ainsi souvent des fruits, pâles d'un côté, rosissent de l'autre, ainsi d'habitude les grappes de raisin aux tons changeants se colorient de pourpre, déjà avant d'être mûres. Dès qu'il se vit ainsi dans l'onde redevenue lisse, il ne le supporta pas plus longtemps ; comme la cire blonde se met à fondre près d'un feu léger et comme le givre du matin se dissipe sous un tiède soleil, ainsi, exténué par son amour, il se dissout et peu à peu devient la proie d'un feu caché. Déjà son teint n'a plus une blancheur mêlée de rose ; la vigueur et les forces et tout ce qui naguère charmait la vue, et le corps, qu'autrefois avait aimé Écho, tout cela n'existe plus.

Écho pourtant, malgré sa colère et ses souvenirs, compatit en le voyant, et chaque fois que le pauvre enfant disait « hélas », elle répercutait ses paroles, en répétant « hélas » ; et lorsque de ses mains il s'était frappé les bras, elle aussi renvoyait le même bruit de coup. L'ultime parole de Narcisse, regardant toujours vers l'onde, fut : « Hélas, enfant que j'ai aimé en vain ! », et les alentours renvoyèrent autant de mots, et quand il dit « adieu », Écho aussi le répéta. Il laissa tomber sa tête fatiguée dans l'herbe verte, la mort ferma les yeux qui admiraient encore la beauté de leur maître. Même après son accueil en la demeure infernale, il se contemplait dans l'eau du Styx¹⁵. Ses sœurs les Naiades se lamentèrent et déposèrent sur leur frère leurs cheveux coupés. Les Dryades pleurèrent¹⁶ ; Écho répercuta leurs gémissements. Déjà elles préparaient le bûcher, les torches et le brancard funèbres : le corps ne se trouvait nulle part ; au lieu d'un corps, elles trouvent une fleur au cœur couleur de safran, entourée de pétales blancs¹⁷.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre III, 402-510

¹³ Se frapper la poitrine est un geste de deuil et de douleur

¹⁴ Qui a la blancheur, l'éclat, la froideur du marbre.

¹⁵ Même après sa mort Narcisse continue de s'admirer dans les eaux du Styx, le fleuve des lamentations dans le royaume d'Hadès, les Enfers.

¹⁶ Les Naiades sont les divinités protectrices des eaux courantes, fontaines, rivières, sources, ruisseaux et fleuves. Les Dryades sont des nymphes des arbres.

¹⁷ La métamorphose finale de Narcisse est la transformation en une fleur qui porte son nom. La fleur a pour symbolisme le développement de la personne, c'est le symbole de l'âme. La couleur des pétales blancs rappelle la peau de Narcisse et symbolise la pureté tandis que le cœur safran est, par sa couleur de feu, une image de l'amour. Les narcisses sont liés à la mort, ils sont plantés sur les tombes et servis en offrandes aux Furies pour paralyser les criminels. En effet leur nom vient de *narké*, « ce qui fascine et engourdit ». Nous pouvons alors faire un lien avec Perséphone, la déesse enlevée par Hadès tandis qu'elle cueillait des narcisses. Cependant, de la même façon que Perséphone symbolise le retour du printemps, le narcissisme est symbole de renaissance, de rythme des saisons et de fécondité. Il est également utilisé à des fins médicinales pour contrer la douleur dans l'Antiquité.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Pausanias, *La Description de la Grèce* Une interprétation rationnelle du mythe de Narcisse

Pausanias, dit le Périégète ce qui signifie « le guide de voyage » était un géographe et un grand voyageur de l'Antiquité. Il naît en Lydie vers l'an 115 et meurt en 180 à Rome. Grâce à ses nombreux voyages, il écrit une œuvre *La Description de la Grèce* ou *Périégèse*, qui mêle des descriptions fidèles de la Grèce à l'époque romaine avec l'histoire et les grands mythes du pays.

L'extrait choisi se situe dans le Livre IX sur la Béotie et traite de la fontaine de Narcisse près d'Hédonacon. L'auteur évoque alors le mythe de Narcisse sous une forme proche de celle d'Ovide avant de mettre en doute la véracité de ce récit. Il précise du reste que, d'après ses sources, le nom de la fleur narcisse serait antérieur au personnage mythique. Il propose alors une autre version plus rationnelle et crédible du mythe : Narcisse aurait eu une jumelle et en serait tombé amoureux. Celle-ci serait morte et Narcisse aurait vu son reflet dans la fontaine comme une consolation, y retrouvant le visage de sa sœur. Le thème de la jumeauté est omniprésent dans la littérature : les liens que les jumeaux partagent sont au cœur de nombreux récits. Si Pausanias propose ainsi un récit plus terre à terre, il le nourrit par un motif, la jumeauté, qui est auréolé de puissance imaginaire.

Ce texte propose une rationalisation du mythe sans le remettre totalement en doute, peu de temps après la rédaction des *Métamorphoses*. Il s'appuie sur le texte fondateur pour en donner une autre version. Le récit de Pausanias est moins romancé par rapport au texte fondateur et enlève le passage de la métamorphose pour se concentrer sur les traits principaux du mythe. Pausanias renonce à l'aspect mythique au profit d'une histoire plausible.

Céline MOIROUX

[7] Le Lamus, fleuve peu considérable, a sa source au haut du mont Hélicon et, du côté de Thespie, il y a un lieu nommé Hédonacon¹⁸, où l'on, voit la fontaine de Narcisse, célèbre par une aventure fort extraordinaire. Ce Narcisse à ce que l'on dit, se mirait sans cesse dedans, et ne comprenant pas que ce qu'il voyait n'était autre chose que son ombre, devenu amoureux de sa propre personne sans le savoir, il se laissa consumer d'amour et de désirs sur le bord de cette fontaine. Mais c'est un conte qui me paraît peu vraisemblable. Quelle apparence qu'un homme

¹⁸ La délimitation spatiale est précise. L'action se situe en Béotie près de la cité de Thespie, la région de Delphes, près du mont Hélicon également connu car Pégase y engendra une source d'un coup de sabot. Cette description, en accord avec l'objet de l'ouvrage de Pausanias, contribue à poser un cadre réel.

soit assez privé de sens pour être épris de lui-même, comme on l'est d'un autre, et qu'il ne sache pas distinguer l'ombre d'avec le corps¹⁹ ?

[8] Aussi y a-t-il une autre tradition, moins connue à la vérité, mais qui a pourtant ses partisans et auteurs²⁰. On dit que Narcisse avait une sœur jumelle qui lui ressemblait parfaitement ; c'était même air de visage, même chevelure, souvent même ils s'habillaient l'un comme l'autre, et chassaient ensemble. Narcisse devint amoureux de sa sœur, mais il eut le malheur de la perdre. Après cette affliction, livré à la mélancolie il venait sur le bord d'une fontaine, dont l'eau était comme un miroir où il prenait plaisir à se contempler, non qu'il ne sût bien que c'était son ombre qu'il voyait, mais en la voyant il croyait voir sa sœur, et c'était une consolation pour lui. Voilà comme le fait est raconté par d'autres.

[9] Quant à ces fleurs que l'on appelle des narcisses, si l'on en croit Pamphus²¹, elles sont plus anciennes que cette aventure : car longtemps avant que Narcisse le Thesprien fût né, ce poète a écrit que la fille de Cérés cueillait des fleurs dans une prairie, lorsqu'elle fut enlevée par Pluton ; et selon Pamphus, les fleurs qu'elle cueillait et dont Pluton se servit pour la tromper²², c'étaient des narcisses et non des violettes.

Pausanias le Périégète, *La Description de la Grèce*,
traduction par l'abbé Gédéon (1731)

¹⁹ L'auteur intervient pour interpeller le lecteur. Le terme de « conte » et la question rhétorique amènent à une réflexion sur la vraisemblance du mythe d'Ovide ici résumé.

²⁰ Pausanias propose une version plus vraisemblable et s'appuie sur des « partisans » et « auteurs » non cités pour appuyer la force de son propos. Il rationalise le mythe, peut-être pour redonner un sens aux vieilles histoires passées.

²¹ Pamphus serait le plus ancien poète latin, cependant nous ne savons pas s'il a vécu ou est imaginaire.

²² Le mythe d'Ovide donne le nom de Narcisse à la fleur en laquelle le personnage se transforme à sa mort. La nomenclature du narcissé serait antérieure selon Pausanias car Pamphus raconte bien avant la naissance de Narcisse que ces fleurs si belles auraient retenu l'attention de Perséphone alors que Pluton s'apprêtait à l'enlever.

Les frères Grimm, *Blanche Neige* Le narcissisme n'a pas d'âge.

Le conte de *Blanche-Neige* est incontournable de l'enfance, notamment grâce à l'adaptation qu'en a fait Walt Disney. Cependant, la version originale des frères Grimm datant de 1812, que nous avons choisie, est moins présente dans les esprits que d'autres versions comme par exemple celle de Charles Perrault.

Cette histoire n'est autre que celle de la lutte, contre le vieillissement, d'une femme narcissique (la marâtre de Blanche-Neige), jalouse de la beauté et de la jeunesse de sa belle-fille. Ainsi naît un conflit œdipien entre la reine et la jeune princesse comme l'explique Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*²³, et ce conflit œdipien vient du narcissisme de la marâtre qui ne veut pas laisser sa place à sa belle-fille. Sans cesse elle interroge son miroir magique, pour obtenir de lui l'assurance qu'elle est la plus belle.

On observe alors une résonance au mythe de Narcisse alors même que les frères Grimm n'avaient probablement pas pensé à ce mythe en écrivant ce conte. De plus le personnage de la marâtre est totalement opposé au jeune Narcisse (une femme, adulte) ce qui fait du narcissisme un fléau qui peut toucher tout le monde, sans exception. Cependant, il y a une différence avec le mythe puisque la marâtre dans son « miroir magique » ne voit pas son reflet, mais un visage masculin (le génie habitant le miroir) dont elle dépend totalement. Victime du regard des autres, et en particulier du regard d'un homme, la marâtre devient obsédée par sa beauté, pour plaire.

Valentine ARNAUD, Jeanne BRUNET, Faustine LUTAUD

Il était une fois, en plein hiver, quand les flocons descendaient du ciel comme des plumes et du duvet, une reine qui était assise et cousait devant une fenêtre qui avait un encadrement en bois d'ébène, noir et profond. Et tandis qu'elle cousait négligemment tout en regardant la belle neige au-dehors, la reine se piqua le doigt avec son aiguille et trois petites gouttes de sang tombèrent sur la neige. C'était si beau, ce rouge sur la neige, qu'en le voyant, la reine songea : « Oh ! si je pouvais avoir un enfant aussi blanc que la neige, aussi vermeil que le sang et aussi noir de cheveux que l'ébène de cette fenêtre ! » Bientôt après, elle eut une petite fille qui était blanche comme la neige, vermeille comme le sang et noire de cheveux comme le bois d'ébène, et Blanche-Neige fut son nom à cause de cela. Mais la reine mourut en la mettant au monde²⁴.

Au bout d'un an, le roi prit une autre femme qui était très belle, mais si fière et si orgueilleuse de sa beauté qu'elle ne pouvait supporter qu'une autre la surpassât. Elle possédait un miroir magique avec lequel elle parlait

²³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Editions Pocket, 1999.

²⁴ Si l'on prend le sens du conte de *Blanche Neige* comme le fait que le narcissisme de la marâtre crée un conflit œdipien empêchant la jeune fille de grandir, ici la vraie mère cède symboliquement sa place à sa fille.

quand elle allait s'y contempler : « Miroir, gentil miroir, dis-moi, dans le royaume qui est la femme la plus belle ? »

Et le miroir lui répondait : « Vous êtes la plus belle du pays, Madame²⁵. » Alors la reine était contente, car elle savait que le miroir disait la vérité.

Blanche-Neige cependant grandissait peu à peu et devenait toujours plus belle ; et quand elle eut sept ans, elle était belle comme le jour et bien plus belle que la reine elle-même. Et quand la reine, un jour, questionna son miroir : « Miroir, gentil miroir, dis-moi, dans le royaume quelle est de toutes la plus belle²⁶ ? » Le miroir répondit : « Dame la reine, ici vous êtes la plus belle, mais Blanche-Neige l'est mille fois plus que vous. »

La reine sursauta et devint jaune, puis verte de jalousie ; à partir de cette heure-là, elle ne pouvait plus voir Blanche-Neige sans que le cœur lui chavirât dans la poitrine tant elle la haïssait. L'orgueil poussa dans son cœur, avec la jalousie, comme pousse la mauvaise herbe, ne lui laissant aucun repos ni de jour, ni de nuit²⁷. Elle appela un chasseur et lui dit : « Tu vas prendre l'enfant et l'emmener au loin dans la forêt : je ne veux plus la voir devant mes yeux. Tu la tueras et tu me rapporteras son foie et ses poumons en témoignage. »

Le chasseur obéit et emmena l'enfant ; mais quand il tira son couteau de chasse pour plonger dans le cœur innocent de Blanche-Neige, elle se prit à pleurer et lui dit : « Oh ! Laisse-moi la vie sauve, mon bon chasseur : je m'enfuirai à travers bois et ne reparaitrai jamais ! »

Elle était si, belle que le chasseur s'apitoya et lui dit : « Sauve-toi ma pauvre petite ! ». Il était certain, au dedans de lui-même, que les bêtes sauvages auraient tôt fait de la dévorer ; mais il n'en avait pas moins le cœur soulagé d'un gros poids en évitant ainsi de la tuer de sa main ; et comme un marcassin passait par là, il l'abattit et le dépouilla rapportant son foie et ses poumons à la reine, en guise de preuve. Il fallut que le cuisinier les mît au sel et les fit cuire, après quoi la mauvaise femme les mangea, en croyant se repaître du foie et des poumons de Blanche-Neige²⁸.

[...]

²⁵ Un peu comme Narcisse qui aime entendre l'écho de ses propres paroles, la marâtre veut entendre ce qu'elle veut du miroir. Il n'y a pas de réelle communication.

²⁶ Le fait qu'elle réitère inlassablement les mêmes paroles devant son miroir magique montre son immaturité face à la situation et ce besoin presque enfantin que l'on reconnaisse sa beauté.

²⁷ Comme Narcisse, le narcissisme ne lui laisse aucun répit : il la pousse à une jalousie obsédante.

²⁸ Elle ingère les organes de la jeune fille comme pour absorber sa beauté.

Après de nombreuses épreuves et péripéties, Blanche-Neige est, enfin, sur le point d'épouser le Prince charmant :

Mais à ce grand mariage princier, la reine terrible et maudite marâtre de Blanche-Neige fut invitée aussi ; et quand elle se fut richement habillée et parée elle alla devant son miroir pour lui poser sa question : « Miroir, gentil miroir, dis-moi, dans le royaume qui est la femme la plus belle ? »

Et le miroir lui répondit : « Dame la reine, ici vous êtes la plus belle, mais la nouvelle reine est mille fois plus belle. »

Un juron échappa à l'horrible femme qui fut prise d'effroi, d'un tel effroi qu'elle ne savait plus que devenir. Pour commencer, son idée fut de ne pas aller du tout aux fêtes du mariage ; mais elle ne put y tenir et il fallut qu'elle y allât, dévorée par la jalousie pour voir cette jeune reine²⁹.

Lorsqu'elle fit son entrée, elle reconnut immédiatement Blanche-Neige, et la peur qu'elle en eut la cloua sur place, sa terreur l'empêcha de bouger. Mais on lui avait préparé des souliers de fer qui étaient sur le feu, à rougir : on les lui apporta avec des tenailles et on les mit devant elle, l'obligeant à s'en chauffer et à danser dans ces escarpins de fer rouge jusqu'à sa mort, qui suivit bientôt.

Jakob et Wilhelm Grimm, *Blanche-Neige, Contes*, (1812)

²⁹ Comme Narcisse qui ne peut s'éloigner de son reflet, la marâtre sait qu'elle ne devrait pas aller à ce mariage mais ne peut s'en empêcher, ce qui causera sa mort.

Paul Valéry, « Fragments du Narcisse » La conscience de soi

C'est dans le recueil *Charmes*, paru en 1922, que le poète Paul Valéry propose ce « Fragment du Narcisse », réécriture évidente du mythe.

En effet, nous retrouvons dès les premiers vers le cadre forestier présent dans les écrits d'Ovide, ainsi que la présence d'Echo, à travers « les échos et les ondes ». L'eau reste l'élément dominant, rappelant les origines de Narcisse, et servant là aussi de reflet. Le poète se glisse dans la peau du jeune Narcisse, et traduit l'extase qu'il éprouve devant la découverte de lui-même, à travers son propre reflet.

Pour Valéry, ce poème sur Narcisse est une véritable « autobiographie poétique », qui traduit la notion de la conscience de soi. Valéry a consacré plusieurs œuvres au mythe de Narcisse, dont le poème « Narcisse parle » et la *Cantate du Narcisse*, ce qui montre l'importance durable de ce mythe dans son inspiration. Narcisse se contemplant, c'est, selon lui, le Moi qui se découvre comme inépuisable, tout en ressentant parfois douloureusement ses limites. Dans l'extrait que nous reproduisons, Narcisse se contemplant dans les eaux éprouve le bonheur intense de « celui qui s'approche de soi » : Paul Valéry s'oppose ici à la conception commune selon laquelle l'amour de soi est une erreur, et dresse une sorte d'éloge du narcissisme – ou du moins de la conscience de soi. Narcisse représente donc selon l'artiste la relation fragile présente entre la conscience et le corps, entre le moi et l'apparence.

Valentine ARNAUD, Jeanne BRUNET, Faustine LUTAUD

Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes !
Je³⁰ suis seul !... Si les Dieux les échos et les ondes
Et si tant de soupirs permettent qu'on le soit !
Seul !... mais encor celui qui s'approche de soi³¹
Quand il s'approche aux bords que bénit ce feuillage...
Des cimes, l'air déjà cesse le pur pillage ;
La voix des sources change, et me parle du soir ;
Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.
J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine³² éteinte...
Jusque dans les secrets que je crains de savoir,
Jusque dans le repli de l'amour de soi-même,
Rien ne peut échapper au silence du soir...
La nuit vient sur ma chair lui souffler que je l'aime.
Sa voix fraîche à mes vœux tremble de consentir ;
A peine, dans la brise, elle semble mentir,

³⁰ Pour Valéry, ce poème est une « autobiographie poétique » il va donc naturellement utiliser la première personne du singulier.

³¹ Ici, « celui qui s'approche de soi » n'est autre que Narcisse s'approchant de son image.

³² Au XIX^e siècle, les écrivains ont remplacé la source par une fontaine.

Tant le frémissement de son temple tacite
Conspire au spacieux silence d'un tel site.

[...]

Je suis si près de toi que je pourrais te boire,
O visage !... Ma soif est un esclave nu³³...
Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu³⁴,
Et je ne savais pas me chérir et me joindre !
Mais te voir, cher esclave, obéir à la moindre
Des ombres dans mon cœur se fuyant à regret,
Voir sur mon front l'orage et les feux d'un secret,
Voir, ô merveille, voir ! ma bouche nuancée
Trahir... peindre sur l'onde une fleur de pensée,
Et quels événements étinceler dans l'œil !
J'y trouve un tel trésor d'impuissance et d'orgueil,
Que nulle vierge enfant échappée au satyre,
Nulle ! aux fuites habiles, aux chutes sans émoi,
Nulle des nymphes, nulle amie, ne m'attire
Comme tu fais sur l'onde, inépuisable³⁵ Moi !...

[...]

Paul Valéry, *Charmes* (1922)

³³ Sa « soif » (ce qui l'a amené à se pencher sur la fontaine) est donc son désir, esclave de ce reflet. Ne pouvant plus bouger, il deviendra prisonnier de son amour pour lui-même.

³⁴ Narcisse évoque le passé, l'époque où il n'avait jamais croisé son reflet, et où il ne se connaissait pas lui-même, où il n'avait pas conscience de qui il était.

³⁵ Ce « Moi », Narcisse vient juste de le découvrir, grâce à la nature qui a reflété son image.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Nicolas Poussin, *Écho et Narcisse* Une illustration classique du mythe

Cette œuvre, peinte par Nicolas Poussin en 1630, incarne le classicisme français du XVII^e siècle par son harmonie et sa stabilité. Nicolas Poussin nous propose une fresque de la scène mythologique de la mort de Narcisse, dont Écho est la spectatrice.

Les couleurs sont ternes et nous rappellent le lieu du mythe, la forêt, mais également la mort du jeune homme qui gît, inerte près de la source et est drapé de rouge, signe de la passion qui a causé sa mort. La métamorphose est claire au niveau de ses cheveux, transformés en fleurs : des narcisses. Près de lui Écho se tient sur une pierre : fidèle au mythe elle semble se fondre dans la roche.

Cependant dans le tableau de Poussin Narcisse est encore beau même dans la mort, alors que le mythe affirmait qu'à ce moment « la vigueur et les forces et tout ce qui naguère charmait la vue, et le corps, qu'autrefois avait aimé Écho, tout cela n'existe plus ». Nicolas Poussin a également rajouté un personnage, que l'on peut identifier comme étant Cupidon (avec ses ailes et son arc) qui porte une torche allumée, signe de la flamme de l'amour que nourrit Écho pour Narcisse, et Narcisse pour lui-même. Poussin a donc mis l'accent sur l'amour plutôt que sur le narcissisme.

Valentine ARNAUD, Jeanne BRUNET, Faustine LUTAUD



Écho et Narcisse, Nicolas Poussin, 1630

Huile sur toile, 74 x 100 cm, musée du Louvre, Paris

Kriki, *Écho et Narcisse*

Une transposition moderne du tableau de Poussin

Cette œuvre est celle de Kriki (de son vrai nom Christian Valée), un artiste contemporain français dont toute l'œuvre est traversée par un personnage assez singulier : le « fuzz » dont il se sert pour détourner de célèbres tableaux et scènes mythologiques. Ce fuzz ressemble en quelque sorte à un gros ver rose et apparaît ici à la place de Narcisse, dans un tableau qui se présente comme une réécriture du tableau de Nicolas Poussin (il porte du reste le même titre).

En effet, le décor est semblable, les couleurs et accessoires (notamment la cape rouge et le drapé orange) le sont également. Mais nous pouvons noter que cette œuvre, contrairement à la précédente nous laisse un choix plus libre d'interprétation. Le « fuzz » qui fait un câlin à une représentation de lui-même semblerait être Narcisse embrassant son reflet ; le personnage à côté pourrait être Écho puisqu'il se tient sur une pierre, mais le drapé orange peut rappeler le Cupidon du tableau précédent, auquel cas Écho serait soit absente du tableau, soit en train d'enlacer Narcisse.

Cette œuvre est donc originale par sa forme laissant ainsi une intéressante liberté d'interprétation, et par son aspect parodique. Et si le tableau peut paraître plus simpliste que celui de Poussin il est en réalité plus complexe par le choix d'interprétation que doit faire le spectateur et le fait qu'il n'y ait pas que l'amour mais également la dualité du « moi » entre corps et conscience de soi.

Valentine ARNAUD, Jeanne BRUNET, Faustine LUTAUD



Écho et Narcisse, Kriki, 2006

Huile sur toile, 68 x 78cm, Galerie du centre, Paris

Conda de Satriano, *Narcissus* L'amant tentant de rejoindre l'aimé

Peintre et artiste italien du XIX^e siècle, Conda de Satriano puise son inspiration au sein de la mythologie. Il s'inspire en 1893 du célèbre mythe de Narcisse pour en peindre sa propre interprétation.

Ainsi, le peintre représente un adolescent d'une jeunesse extrême, entre l'enfance et l'âge adulte, au visage androgyne, ce qui n'enlève rien à sa beauté sublime, presque irréelle. Il est couché sur le sol, au milieu des bois, près d'un point d'eau.

Sa nudité et l'extrême pâleur de son corps expriment sa pureté et pourtant Narcisse est enveloppé dans une cape rouge, attribut du dieu Apollon et qui symbolise le désir. Le jeune homme, fou d'amour pour son reflet que nous pouvons nous-mêmes apercevoir et contempler dans l'eau, a cherché à s'en approcher le plus possible, presque à entrer en contact avec lui, d'où sa position bancale.

La lumière est entièrement dirigée sur le haut de son corps, plus particulièrement au niveau de son cœur et de son visage. Celui-ci est serein. Il esquisse un léger sourire et ses yeux sont fermés. Il semble dormir paisiblement.

Il glisse lentement vers l'eau, est à la limite d'y tomber. Il chemine vers l'être aimé et c'est peut-être la raison pour laquelle il paraît si heureux. Il va enfin pouvoir rejoindre celui qu'il aime plus que tout, lui-même.

Son corps est contorsionné et indique que Narcisse est déjà mort ou en train de dépérir d'amour. Il a une fleur dans les cheveux, un narcississe, qui peut être interprété comme un signe annonciateur de sa transformation future.

Gaëlle SUDOUR



Narcissus, Conda de Satriano, 1893

Peinture à l'huile, 81 x 150 cm, Londres.

David Revoy, *Narcissus & Écho*, Un mythe réinventé pour l'époque moderne

David Revoy est un concept-graphiste, auteur d'une bande-dessinée publiée par internet. En 2006, pour le concours 3D station contest « greek mythology », il choisit de reprendre le mythe de Narcisse et Écho d'après le mythe d'Ovide des *Métamorphoses*. Sa création recevra le premier prix.

Narcisse apparaît ici comme un voyageur qui s'admire avec passion dans le reflet de la vitre du métro. Le dessinateur voulait tout d'abord insister sur la psychologie des personnages et confère dans ce but à Narcisse un air mystérieux, quelque peu mélancolique. Écho est le stéréotype de la jeune femme d'aujourd'hui, des écouteurs aux oreilles, un magazine sur les genoux, comme tant d'autres. Elle s'intéresse à son voisin mais sans savoir comment aborder celui-ci. Les écouteurs qu'elle porte empêchent la communication et montrent qu'Écho est dans l'écoute mais non dans la parole.

La scène retire l'aspect dramatique du mythe d'Ovide mais conserve l'idée d'une relation à sens unique ainsi que l'impossibilité pour Écho d'aborder l'être aimé. L'accent est mis sur la répétition de ce genre de scène dans la réalité : elle se joue chaque jour et reste aussi éphémère qu'un trajet de métro.

Céline MOIROUX



Narcissus & Écho, David Revoy, 2006

Réalisation 3D par Photoshop, 3D station contest, « greek mythology »

MYTHE DE MÉDUSE

LE FÉMININ TOUT-PUISSANT
LA FEMME FATALE

LE MYTHE DE MÉDUSE DANS *LES MÉTAMORPHOSES* (LIVRES IV ET V)

Le mythe de Méduse, évoqué à plusieurs reprises dans *Les Métamorphoses*, aux livres IV et V, est très connu du grand public et hante l'imaginaire collectif depuis des siècles. De lui est né le verbe *méduser* qui signifie « frapper de stupeur », ce qui nous prouve l'ampleur qu'a pris le mythe.

Méduse est l'une des trois Gorgones, nées de deux divinités marines primitives. Elle est la seule, parmi les trois sœurs, à être mortelle. Le mythe, très ancien, raconte qu'elle était initialement une jeune fille d'une beauté remarquable, qui fut transformée en monstre affreux après avoir été violée par Neptune dans le temple de Minerve. La déesse, offensée par ce sacrilège, changea ses cheveux en serpents et dota ses yeux de la terrible propriété de pétrifier tous ceux qui la regardaient. Ce monstre terrifiant fut cependant vaincu par le héros Persée, qui, avec l'aide de Minerve, parvint à la décapiter. Il emporta avec lui la tête de Méduse, dont les yeux gardaient tout leur pouvoir, et s'en servit, dans ses expéditions, pour pétrifier ses adversaires. C'est ce que nous raconte Ovide dans *Les Métamorphoses*.

Depuis des millénaires, Méduse vient donc régulièrement nous effrayer avec « ses yeux qui tuent ». Elle condense ainsi une grande quantité de représentations, avec des significations variables. Créature mythologique particulièrement effrayante, la Gorgone semble vouée à la laideur et à l'exclusion aux confins du monde. Pourtant les artistes se sont attelés à renverser le mythe en faisant retour à la figure initiale de la belle jeune femme. Nous pouvons alors découvrir une surprenante confrontation entre l'affreux monstre archaïque, objet de terreur et arme destructrice, et la femme magnifique dite fatale. La figure de Méduse conservera un aspect fondamentalement négatif mais souvent sous une apparence séduisante. Progressivement, de l'Antiquité au romantisme, le monstre est humanisé.

Plusieurs interprétations du mythe ont ainsi été proposées. D'un point de vue historique et anthropologique, Méduse serait une allusion à la Grande Déesse mère, divinité archaïque matriarcale, dont la déesse grecque Gaïa (la Terre), – qui appartient à la génération primitive des Titans – représenterait un vestige. En effet, la plupart des mythes grecs portent la trace d'événements très anciens. Dans le cas de Méduse, cela correspondrait, d'après plusieurs mythographes, à la lutte menée en Grèce par les envahisseurs venus du Nord, pour imposer leur religion patriarcale et venir à bout du culte de la Grande Déesse pratiqué jusqu'alors. La décapitation de Méduse par Persée serait alors le symbole du triomphe du héros masculin sur la Grande déesse. D'autre part, d'un point de vue psychanalytique, Freud développe la figure de Méduse comme symbole de la femme castratrice, notamment avec le thème de la décapitation : le héros est vainqueur d'une mère dangereuse et récupère ainsi sa tête comme un trophée qui sert de symbole phallique.

Nous reproduisons deux extraits des *Métamorphoses*. Le premier correspond au récit que Persée délivre le soir du banquet de noces de son mariage avec Andromède¹ : il raconte aux invités la façon dont il a réussi à tuer Méduse. Le second extrait retrace la façon dont Persée utilise la tête de Méduse pour triompher des ennemis venus l'attaquer. Grâce à l'arme que constitue ce trophée, il parvient à vaincre toute une armée.

GARCIA Gwenaëlle

¹ Femme que Persée a libérée de la mort, elle était attachée en attendant d'être tuée par un monstre marin.

Combat de Persée contre Méduse : Livre IV vers 769-801

Au cours du banquet de ses noces avec Andromède, Persée est prié de raconter son combat victorieux contre Méduse :

« Maintenant, je t'en prie, ô très vaillant Persée, dis-nous quel grand courage, quels artifices t'ont aidé à t'emparer de la tête couronnée de serpents ! »

Le descendant d'Agénor² raconte qu'au pied de l'Atlas³ glacé s'étend un endroit protégé par un rempart de rochers imposants ; dans l'entrée habitaient deux jumelles⁴, filles de Phorcys, qui se partageaient l'usage d'un seul œil qu'elles se passaient l'une à l'autre. Persée l'avait dérobé, habilement, en mettant sa main à la place de celle de l'une des sœurs. Puis, par des chemins retirés et inaccessibles, franchissant des rochers couverts d'âpres forêts, il avait atteint les demeures des Gorgones.

Partout, à travers les champs et le long des chemins, il avait vu des statues d'hommes et d'animaux métamorphosés en pierre, après avoir vu Méduse. Lui cependant ne regardait que la forme de l'horrible Méduse reflétée sur le bronze du bouclier que portait sa main gauche⁵ ; et tandis qu'elle et ses vipères dormaient d'un lourd sommeil, il lui avait séparé la tête du cou ; ensuite, du sang de leur mère⁶ étaient nés Pégase aux ailes rapides et son frère.

Il décrivit encore les périls réels de sa longue course, et les mers, et les terres que, d'en haut, il avait vues sous lui, et les astres qu'il avait atteints, à force de battre des ailes⁷. Il se tut pourtant plus tôt qu'on ne l'attendait. L'un des notables prit la parole, demandant pourquoi parmi les sœurs une seule portait des serpents mêlés à ses cheveux. L'hôte du roi dit : « Puisque tu poses une question intéressante, écoute la raison de ce qui t'intrigue. Très célèbre pour sa beauté, Méduse éveilla l'espoir jaloux de nombreux

² Désigne Persée.

³ Mont africain.

⁴ Ici Ovide fait référence aux Grées, qui sont deux autres sœurs de Méduse. Persée s'est fait indiquer par elles le chemin menant au repère de la Gorgone, grâce à un stratagème : il leur avait volé l'œil unique qu'elles se partageaient, pour les obliger à lui révéler le chemin à suivre.

⁵ Ovide évoque ici, rapidement, la ruse qui a permis à Persée d'éviter le regard pétrifiant du monstre : il réussit à s'approcher de Méduse sans en être vu, en se guidant uniquement sur le reflet que lui renvoie son bouclier brillant.

⁶ Le mot « mère » est utilisé car la mort de Méduse engendre la naissance du mythique cheval ailé Pégase et d'un jeune homme nommé Chrysaor. Ces deux êtres naissent du sang jaillissant du cou coupé de Méduse. La Gorgone incarne donc tous les fantasmes concernant la mère, et en particulier la puissance maternelle castratrice.

⁷ Persée a été aussi aidé par le dieu Hermès, qui lui a donné des sandales ailées, lui permettant ainsi de voler dans les airs.

prétendants et, de toute sa personne, rien n'était plus remarquable que sa chevelure, j'ai connu quelqu'un qui disait l'avoir vue. Le maître de la mer l'aurait outragée dans le temple de Minerve⁸ ; la fille de Jupiter se détourna, dissimula derrière son égide son chaste visage et, pour ne pas laisser cet acte impuni, transforma les cheveux de la Gorgone en hydres affreuses. Maintenant encore, pour effrayer ses ennemis épouvantés la déesse arbore sur sa poitrine⁹ les serpents qu'elle a fait naître.

Pouvoir pétrifiant de la tête de Méduse : Livre V vers 177-217

Persée doit faire face à une émeute soulevée par Phinée, ancien fiancé d'Andromède, furieux qu'elle lui ait été ravie. Il terrasse un certain nombre d'assaillants mais, seul face à une armée, il décide de recourir au pouvoir de la tête de Méduse :

Mais quand Persée vit sa valeur céder sous le nombre, il dit : « Puisque vous-même m'y contraignez, j'appellerai à l'aide un ennemi. S'il y a ici un ami, qu'il détourne ses regards ! », et il leva la tête de la Gorgone. « Cherche quelqu'un d'autre, qui serait sensible à tes artifices », dit Thescélus¹⁰ ; et comme sa main allait lancer un trait mortel, il resta figé, marbre statufié, en train de faire ce geste. Près de lui, Ampyx chercha à atteindre avec son glaive le cœur ardent du rejeton de Lyncée¹¹ ; et tandis qu'il le cherchait, sa main droite se raidit et ne bougea plus, ni en avant ni en arrière. Nilée pour sa part, se prétendait faussement issu du Nil aux sept bras et avait même fait ciseler sur son bouclier les sept fleuves, les uns en argent, les autres en or. Il lui dit : « Vois, Persée, les origines premières de ma race ; tu emporteras chez les ombres silencieuses la grande consolation d'être tombé sous les coups d'un si grand héros ». La fin de la phrase s'interrompit, inaudible, et l'on aurait pu croire que sa bouche s'ouvrait pour parler mais les mots ne passaient pas. Éryx leur dit avec des reproches : « C'est le manque de courage qui vous engourdit, et non les forces de la Gorgone. Courez et terrassez avec moi cet homme et ses armes magiques ! ». Il allait se mettre à courir ; la terre retint ses pas et, devenu pierre immobile, il ne fut plus qu'une statue en armes. Ces gens du moins

⁸ Méduse a été violée par Neptune dans le temple de Minerve et la déesse veut se venger de cet outrage. Ne pouvant le faire sur Neptune, elle choisit de transformer les cheveux de la gorgone en hydres au pouvoir pétrifiant, la condamnant ainsi à la solitude.

⁹ Au terme de ses exploits, Persée donne à Minerve la tête de Méduse. Celle-ci sera fixée par Minerve au centre de sa cuirasse et continuera à exercer son pouvoir terrifiant. Dans d'autres versions, c'est sur son bouclier qu'Athéna place le trophée.

¹⁰ Ce nom et tous ceux qui suivent désignent les ennemis de Persée.

¹¹ Désigne Persée.

subirent des peines méritées, mais un soldat de Persée, Acontée, se battant pour son maître, se durcit, transformé en pierre, après avoir vu la Gorgone. Astryage, qui le pensait encore vivant, le frappa d'un coup de sa longue épée ; l'épée produisit des sons aigus. Astryage resta stupéfait et s'attira une nature semblable : subsiste le visage d'un homme étonné sur une tête de marbre. Citer les noms des gens issus de la plèbe nous retarderait trop ; deux cents hommes survécurent au combat, deux cents hommes furent pétrifiés, après avoir vu la Gorgone.

En fin de compte, Phinée regrette cette guerre ; mais que faire ? Il voit des statues, se présentant sous des figures diverses, il reconnaît ses proches, les appelle chacun par leur nom, demande leur aide et, perplexe, touche les plus rapprochés : ils étaient de marbre ; il se détourne et, alors en suppliant, il tend de côté des mains et des bras qui avouent sa défaite : « Tu as gagné, Persée ! dit-il. Éloigne ton monstre, et écarte la tête pétrifiante de ta Méduse ; qui qu'elle soit, écarte-la, je t'en supplie¹² ! [...] »

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre IV, Livre V

¹² Méduse, tout comme le soleil est irregardable. Elle représente à la fois la femme, l'interdit, le sacré et la mort soit tout ce que l'on ne peut pas regarder en face.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Dante, *L'Enfer*, Chant IX Méduse infernale

L'Enfer est la première partie de la trilogie de Dante, *La Divine Comédie*, dont les deux autres parties sont *Le Purgatoire* et *Le Paradis*. L'ouvrage narre le voyage initiatique du poète Dante, guidé par Virgile, à travers les mondes supra-terrestres. Trente-quatre chants composent *L'Enfer*, au contraire des deux autres parties qui n'en ont que trente-trois. Tous les chants sont organisés en tercets et les rimes montrent le génie créatif de l'auteur, qui utilise une structure particulière tout au long de sa gigantesque œuvre. Le poète italien Dante, né en 1265 et mort en 1321, a joué un rôle actif dans la vie politique de Florence, ce qui lui a valu d'être banni de cette ville. C'est grâce à *La Divine Comédie* que la poésie italienne est née, jusqu'alors on n'écrivait de la poésie qu'en latin, ce qui montre l'aspect novateur de cette œuvre.

Dans *L'Enfer*, Dante et Virgile descendent jusqu'au plus profond de l'enfer, à travers neuf cercles concentriques. Le plus marquant dans cette œuvre est en effet la vision qu'elle nous propose de l'enfer soit une sorte d'entonnoir où se placent, selon la gravité de leur faute, tous les méchants mais aussi les ennemis de l'auteur. En effet, la rédaction de ces chants était un moyen pour Dante de se venger¹³, se servant de l'écriture comme arme.

Dans le texte qui suit, alors que les poètes que met en scène Dante parviennent au cinquième siècle de l'Enfer, on voit apparaître la figure de Méduse. En effet, alors que les deux héros sont en train de se faire menacer par des Furies¹⁴, ces dernières invoquent la terrifiante Méduse pour qu'elle vienne les pétrifier. Ainsi nous pouvons observer l'ampleur que le mythe de la Gorgone a pris. En effet, même des êtres aussi terrifiants que les Furies ont recours à la figure de Méduse pour qu'elle pétrifie leurs ennemis. Nous pouvons presque penser qu'elle incarne une menace suprême à la fois aux Enfers et sur terre. Même aux Enfers, Méduse incarne encore la mort.

Gwenaëlle GARCIA

Guidé par Virgile, Dante descend à travers les cercles concentriques de l'Enfer. Après avoir passé le Styx¹⁵, ils se retrouvent sur la rive opposée, où se dresse la cité dans laquelle sont punis les pécheurs conscients de leur péché. Devant la porte fermée de la ville, les deux amis sont bloqués par les Érinyes, qui menacent de faire appel à la terrible Méduse.

« En ce fond de la triste conque¹⁶, où la seule peine est le manque d'espérance, aucun descend-il jamais le premier degré ? » demandai-je. Et lui répondit : « Rarement arrive-t-il qu'un de nous parcoure le chemin par

¹³ Dante fut banni de Florence. Au lieu de tuer les trois hommes qui étaient responsables de son bannissement, il les a placés dans l'enfer qu'il dépeint dans *La Divine Comédie*, leur réservant un sort peu glorieux.

¹⁴ Les Furies, ou Erinyes, sont des divinités infernales qui tourmentent les méchants.

¹⁵ Fleuve qui coule aux Enfers. Les Dieux avaient coutume de faire des serments inviolables sur le Styx.

¹⁶ Désigne l'Enfer

où je vais. [...] Ce lieu est le plus bas et le plus sombre, et le plus loin du ciel qui entoure et meut tout, je connais bien la route ; ainsi tranquillise-toi. Ce marais¹⁷, d'où s'exhale une vapeur fétide, ceint la cité de douleur, où désormais nous ne pouvons entrer sans colère..... »

D'autre choses il dit ; mais je n'en ai pas le souvenir, parce que mes yeux m'avaient attiré tout entier vers la haute tour au sommet ardent, où tout d'un coup je vis debout trois furies infernales teintes de sang, qui avaient des membres et un port de femme, des ceintures d'hydres¹⁸ vertes, et pour cheveux des cérastrés¹⁹ et des serpents, dont leurs tempes affreuses étaient liées. Et lui qui bien reconnut les servantes de la reine de pleurs éternels²⁰ : « Regarde, me dit-il, les féroces Erinnyes ! Celle-ci à gauche est Mégère ; celle qui se lamente à droite est Alecto ; Tisiphone est au milieu. » Et cela dit, il se tut. Chacune d'elles se déchirait la poitrine avec les ongles ; elles se frappaient des mains, et jetaient de si hauts cris, que de crainte je me serrai contre le Poète. « Viens, Méduse ! nous le ferons de pierre, » criaient-elles toutes, regardant en bas ; « mal nous vengeâmes l'attaque de Thésée²¹. » « Tourne-toi en arrière, et ferme les yeux ; car si la Gorgone se montrait et que tu la visses, jamais d'ici tu ne remonterais. » Ainsi dit le Maître ; et lui-même me tourna, et ne se fiant à mes mains, des siennes encore il me couvrit les yeux.

Dante, *La Divine Comédie* (XIV^e siècle),
L'Enfer, Chant IX, Traduction Lamennais

¹⁷ Désigne le Styx.

¹⁸ Serpent à sept têtes. À chaque fois que l'on coupe la tête d'une hydre, deux autres repoussent.

¹⁹ Genre de serpents de la famille des Viperidae, qui comprend des espèces venimeuses.

²⁰ Proserpine, l'épouse du roi des Enfers, Pluton.

²¹ Les Érinyes font référence à Thésée qui descendit aux Enfers pour tenter d'enlever Proserpine. Néanmoins il fut retenu prisonnier par Pluton, à la suite de cet affront. Finalement, il réussit à en sortir grâce aux douze travaux d'Héraclès.

Ronsard, *Continuation des Amours*, sonnet 55

Méduse, incarnation de la femme fatale

Pierre de Ronsard (1524-1585) est considéré comme le chef de file de la Pléiade, mouvement poétique qui a joué, au XVI^e, un rôle prépondérant. Les auteurs de la Pléiade s'inspiraient des thèmes grecs, latins et italiens. *Les Amours*, recueil publié en 1555 par Ronsard, est un recueil de poésie galante, amoureuse. Le poète dédia ses écrits à trois inspiratrices : Cassandre, Marie et Hélène.

Dans le sonnet qui suit, la femme aimée est comparée à Méduse. En effet, à la Renaissance, la dimension maléfique de la Gorgone se transforme et est annexée à une thématique amoureuse. Ronsard fait de la pétrification une image conventionnelle du coup de foudre : les yeux de Cassandre, comme ceux de Méduse, glacent le cœur du poète transi d'amour. L'horrible image de gorgone s'efface dans cette confusion entre le monstre et les belles dames chantées par les poètes de la Renaissance. Méduse conserve néanmoins un pouvoir maléfique ambigu. A travers le regard de la femme aimée, le poète renouvelle une image mythologique traditionnelle afin de souligner la métamorphose complexe dont il est la victime.

Le poème souligne la métamorphose inéluctable de l'homme amoureux, tombé au pouvoir d'une féminité toute-puissante. Le pouvoir pétrifiant de la Gorgone est évoqué mais, ici, la femme aimée est encore plus puissante que Méduse : en effet elle ne se contente pas de changer en pierre celui qui la contemple amoureusement, mais peut aussi le changer en glace, en eau ou en feu. L'homme est pris dans le filet de ses regards et de ses cheveux : il subit une métamorphose qui le rend autre, objet inanimé, sans âme ; la fascination le fait sortir de lui-même, plie sa volonté et le mène à sa perte. On remarque l'omniprésence du lexique de la mort, qui témoigne d'une vengeance exercée dans une seule optique : celle d'anéantir l'homme.

La femme aimée est ainsi décrite comme une femme *fatale*, c'est-à-dire disposant de charmes mortels pour l'homme. Méduse s'éloigne du monstre pour se rapprocher de la femme, une femme d'autant plus dangereuse qu'elle est terriblement séduisante. Méduse semble donc incarner à merveille la fascination mêlée de répulsion provoquée sur l'homme par la féminité. Elle sert de comparaison à tout ce qui glace le cœur de l'homme, de la peur à l'amour. Toutefois, le personnage conserve quelque chose de monstrueux : elle aliène l'homme, elle le détruit ; son pouvoir mortel la contraint à la solitude ; elle reste fondamentalement étrangère à l'homme, parfois en tant que monstre et toujours en tant que femme. Cette figure de la Gorgone entraîne dès lors une réflexion sur l'altérité. La complexité du personnage est à son comble, il n'est plus tout à fait monstrueux mais pas encore tout à fait femme.

Gwenaëlle GARCIA

Si j'avais un hayneus²² qui me voulût la mort
 Pour me venger de lui je ne voudrais lui faire
 Que regarder les yeux de ma douce contraire²³,
 Qui si fiers²⁴ contre moi me font si dur effort²⁵.

²² Un ennemi plein de haine.

²³ Pour qualifier Méduse, il utilise cette expression antithétique qui montre une ambivalence dans ses sentiments à son égard. Ronsard nous fait comprendre qu'il parle de la femme qu'il aime mais qu'elle ne

Ceste punition, tant son regard est fort,
Lui serait peine extrême, et se voudrait défaire²⁶ :
Ne lit, ne pain, ne vin ne lui sauraient complaire,
Et sans plus au trépas serait son réconfort.

Tout cela que l'on dit d'une Méduse antique
Au prix d'elle n'est rien que fable poétique :
Méduse seulement tournait l'homme en rocher²⁷,

Mais cette-cy en-roche, en-glace, en-eau, en-feue²⁸
Ceux qui osent sans peur de ses yeux approcher :
Et si en les tuant vous diriez qu'el' se joue²⁹.

Ronsard, *Continuation des Amours* (1555)
Orthographe partiellement modernisée

l'aime pas en retour. Avec l'expression « contraire » on peut aussi discerner l'opposition des deux sexes (homme/femme) et donc une impossibilité de se comprendre.

²⁴ « Fiers » : farouches, féroces.

²⁵ Signifie que les yeux de Méduse lui infligent bien des tourments.

²⁶ Signifie « il voudrait s'en défaire, s'en délivrer ».

²⁷ Signifie : « Méduse ne transformait les hommes qu'en rochers ».

²⁸ Ici Ronsard confère à la femme la capacité de changer les hommes non seulement en pierre, mais aussi en glace, en eau et en feu, et invente des expressions pour renforcer la musicalité de son poème. La figure de la femme évoquée dans ce poème devient alors plus puissante même que celle de Méduse. Notons aussi que la pierre, la glace, le feu et l'eau sont autant de métaphores désignant des états affectifs violents et douloureux.

²⁹ Ces derniers mots suggèrent une femme indifférente au mal qu'elle fait et même qui s'en amuse.

Raymond Queneau, extrait de *Chêne et Chien* Méduse castratrice

Raymond Queneau écrit *Chêne et Chien* en 1937, s'appuyant sur une étymologie plus ou moins fantaisiste de son patronyme pour poser les bases de sa double identité : la racine *quen* (contenue dans son nom) renvoie à *quesne* ou *quenne* signifiant « chêne » ; mais aussi à *quenet* ou *quenot*, qui désigne le chien. Queneau serait donc, à la fois, chêne et chien³⁰, élaborant une véritable mythologie personnelle. Ce « roman en vers », (tel est le sous-titre de son œuvre), est, à travers une esthétique singulière, une forme d'autobiographie.

Dans le poème que nous présentons, Queneau aborde le thème de la crainte de la castration, en évoquant la figure terrifiante du Gorgoneion, la tête coupée de Méduse. Seule la tête du monstre est mentionnée (« noble tête de Méduse »), focalisant alors l'attention du lecteur – au moyen d'un champ lexical du visage : « vu », « visage », « regard », « tête » – sur le pouvoir redoutable de son regard. Au travers d'une certaine intertextualité, Queneau fait appel à la culture de son lecteur, par le biais d'une référence claire au mythe grec : Persée vainqueur du combat, arbore fièrement son trophée, qui n'est autre que la tête de la Gorgone. Selon certaines interprétations du mythe, celui-ci serait né d'une réécriture du conflit archaïque opposant hommes et femmes. A ce titre, la victoire de Persée représenterait la fin de l'ascendant féminin et le début de la domination masculine.

Or, Queneau inspiré par les écrits freudiens concernant la Gorgone dans « *Das Medusenhaupt* », (*La tête de Méduse*, 1922), voit cette dernière comme source de crainte et d'angoisse pour les hommes, car étant une figure de castratrice. En effet, la décapitation fait strictement écho, selon Freud, à la castration ; ainsi l'effroi devant la tête coupée de Méduse, signifie l'effroi de la castration. Queneau évoque en effet le sexe féminin comme une blessure répugnante : « affreux soleil féminin qui se putrêfie », « source infectée » « roue souillée ».

Ainsi, les résonances avec le mythe de la Méduse d'Ovide sont omniprésentes dans ce poème, qui en effectue une réécriture. Ce monstre aux défenses de sanglier, dont Persée a coupé la tête, personnifie la crainte du féminin, évoquée dans le cadre autobiographique. Figure castratrice, divinité primitive, force guerrière..., quelle que soit la légende et l'interprétation qu'on lui donne, Méduse reste une créature puissante, incarnation de la force et du pouvoir féminin. Sans doute est-ce la raison pour laquelle elle n'a cessé depuis des siècles, de fasciner les artistes : les plus grands peintres, sculpteurs, écrivains et poètes ont ressenti le besoin de se confronter au mythe, d'en offrir leur propre vision. La Gorgone, monstre ou victime, menace ou tragique fascine, puisque chacun y plaque son propre vécu, ses propres désirs, ses propres fantasmes.

Julie DESCOLLONGES

³⁰ À une identité « canine » violente et dominée par les bas instincts, qu'il convient de combattre, s'opposerait et se combinerait en Queneau une autre identité, figurée par la noblesse du chêne - la part sublimée, celle qui rend possible la parole poétique. Semblable à Méduse, il est une entité double, ambigüe.

Où se joignent les trois jambes
du symbole de Lycie³¹
j'ai vu, source de ma vie !
la roue solaire qui flambe
et j'ai vu le Gorgoneion³²
la noble tête de Méduse
ce visage ah ! je le reconnais,
je reconnais l'affreux visage
et le regard qui pétrifie
je reconnais l'affreuse odeur
de la haine qui terrifie³³,
je reconnais l'affreux soleil
féminin qui se putréfie
je reconnais là mon enfance,
mon enfance encore et toujours,
source infectée, roue souillée
tête coupée, femme méchante,
Méduse qui tire la langue,
c'est donc toi qui m'aurais châtré³⁴ ?

Raymond Queneau, *Chêne et Chien* (1937).



³¹ Voir ci-dessus l'image du symbole en question. La Lycie est une contrée située dans l'actuelle Turquie). Le "symbole de Lycie" est un triskèle représentant trois jambes courant l'une après l'autre, et formant une sorte de roue ou d'hélice. Ce symbole était présent sur des pièces de monnaie en Asie mineure, et fait l'objet de diverses interprétations dont celle, prédominante, de la « roue solaire » mentionnée par Queneau. Il faut noter que le poème met l'accent sur le point « où se joignent les trois jambes », point qui semble désigner le sexe.

³² La représentation de la tête d'une Gorgone, sculptée, gravée dans la pierre ou encore dessinée, fut souvent placée sur les portes, les murailles, les pièces de monnaie, les boucliers, les armures et les pierres tombales pour éloigner la malchance et les mauvais esprits ou terrifier les ennemis.

³³ La figure évoquée est-elle celle de la mère castratrice ? Signalons que Méduse est une figure assimilable à la Déesse-Mère, dont le culte était répandu en Lycie

³⁴ Le poème se termine sur l'évocation de la castration.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Gorgoneion d'époque archaïque **Méduse : un monstre primitif**

Dans les premiers états du mythe, la Méduse est considérée comme un monstre, une divinité primordiale dotée d'ailes d'or, de mains de bronze et de défenses de sanglier. C'est une divinité purement monstrueuse et hideuse.

Sa tête coupée garde le pouvoir magique d'un talisman. Le personnage ayant sectionné cette tête est Persée, qui s'en servira comme arme avant de la donner à Athéna. La déesse en ornera sa cuirasse comme trophée. Par la suite, cette image de tête coupée de Méduse est souvent utilisée pour se protéger du mauvais œil. La tête du monstre est utilisée comme protection contre les ennemis, pour orner les boucliers : elle est supposée terrifier et faire fuir les assaillants.

Sur ce dessin en terre cuite datant de l'époque archaïque et trouvé en 1863 sous le Parthénon, elle est figurée avec le regard rouge et des traits grossiers. Comme sur beaucoup d'autres représentations à cette époque Méduse tire la langue, comme pour rappeler les serpents sur ses cheveux. Elle est également très colorée avec des rides d'expressions et des sourcils froncés, qui mettent en avant son regard puissant.

Dans toutes les représentations anciennes Méduse est caractérisée par sa laideur. Elle est l'opposé de l'image de femme fatale vers laquelle elle a plus tard évolué. Il est même possible de la trouver représentée avec une barbe, en contraste évident avec la beauté féminine fatale à laquelle elle est souvent associée aujourd'hui.

Anaëlle PERILHON et Andréa JOURDAN



Gorgoneion, Dessin d'une terre cuite trouvée en 1836 sous le Parthénon.

Caravage, *Méduse* Une représentation terrifiante sur le bouclier d'Athéna

L'artiste italien Caravage, de son vrai nom Michelangelo Merisi de Caravaggio, a vécu à la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e. Son style, très réaliste, utilise souvent la technique du clair-obscur. C'est dans cette lignée réaliste qu'il peindra le célèbre tableau de *Méduse* sur un bouclier.

Cette œuvre fut tout d'abord commandée par le cardinal Francesco Maria del Monte pour compléter une armure de parade, initialement prévue pour être offerte au grand-duc de Toscane Ferdinand Ier de Médicis. Il y eut deux réalisations de la fameuse *Méduse* s'étendant entre 1595 et 1598. Cependant, celle qui a la plus grande renommée est la seconde version.

Cette œuvre est particulière car elle est montée sur un bouclier³⁵, ce qui a rendu sa réalisation très difficile. Sa forme circulaire nous donne l'impression de voir un tableau qui n'a pas son aspect traditionnel. Nous pouvons y voir la tête de la Gorgone, au moment même de la décapitation. Le visage est d'autant plus mis en valeur qu'il se détache sur un fond vert simple. Le plus marquant reste l'expression de terreur que l'on peut lire sur le visage de Méduse, qui est en contradiction avec l'image de femme fatale monstrueuse gravée dans l'imaginaire collectif. Ici, nous pouvons donc voir un basculement : ce personnage qui provoquait la peur – même chez les dieux – est à son tour en proie à l'effroi. Cette tête est détachée de son corps, laissant apparaître des giclées de sang s'échappant de son cou. Malgré cela, les serpents qui lui servent de chevelure semblent toujours en mouvement, ce qui rend la vue du tableau d'autant plus impressionnante pour le spectateur.

Caravage a voulu représenter le moment où Persée coupe la tête de Méduse. Ceci est frappant par l'expression de son visage, avec cette bouche ouverte et ce plissement de front. Sachant que le héros, pour combattre Méduse, regardait son reflet à travers son bouclier, il est ici évident que c'est l'image qu'il a eue de la Gorgone au moment de la décapiter. À travers ce tableau Caravage confronte de la même manière le spectateur à cette image et à ce regard... Il nous oblige à regarder Méduse.

Le réalisme de cette œuvre est frappant, autant dans l'expression du visage que dans l'impressionnante technique qu'a dû mettre en place l'artiste lors de la réalisation, du fait de la forme bombée du bouclier. Malgré le fait que Méduse soit censée être morte sur ce tableau, nous sommes toujours effrayés et mal à l'aise à sa vue, ce qui montre que le monstre est rentré dans l'imaginaire de façon très violente car, même en position de faiblesse, il ne laisse personne indifférent.

GARCIA Gwenaëlle

³⁵ Rappelons que la tête coupée de Méduse est censée avoir été fixée par Athéna sur son propre bouclier (ou sur sa cuirasse selon d'autres versions).



Méduse, Caravage 1595 – 1598

Huile sur cuir marouflée sur bouclier en peuplier,
55 cm de diamètre, Galerie des Offices à Florence.

Jean Delville *La Méduse*

Une représentation symbolique, alliant terreur et beauté

La Méduse est une œuvre réalisée en 1893 par Jean Delville qui est un dessinateur belge appartenant au mouvement du symbolisme. Ce tableau a été réalisé sur feuille, à l'aide de divers crayons et stylos, d'encre bleue et de peinture dorée.

On retrouve ici une représentation de Méduse propre au XIX^e, ancrée dans une image de femme fatale décadente, belle et démoniaque, aux charmes mortels. Les symbolistes veulent en général évoquer dans leurs œuvres une réalité supérieure, inviter à un déchiffrement. Cela se ressent dans cette représentation : il se dégage quelque chose de spirituel, presque occultiste, avec notamment toutes les fumées bleuâtres encadrant le visage et le voile qui tombe sur le regard. Le tableau laisse transparaître un goût pour l'étrange beauté, une attirance pour l'horreur et le macabre.

La Méduse elle-même et les vapeurs qui l'entourent sont bleues, une couleur froide qui crée une ambiance onirique et effrayante. Le bleu contraste fortement avec le fond orangé (couleurs complémentaires), qui rappelle peut-être le sang de la décapitation, comme un signe fataliste de ce qui attend la Méduse. La tête est d'ailleurs énorme et prend toute la largeur du tableau avec les serpents qui s'étendent de part et d'autre. La Méduse a une expression très neutre et mystérieuse, elle n'a pas de pupilles et ses yeux clairs et vides donnent la sensation qu'elle est en transe. Ce sont les serpents de sa chevelure qui sont le plus expressifs : ils ont l'air, avec leurs gueules ouvertes, d'être en colère, et surtout avides de boire le fluide que la Méduse tient de part et d'autre de son visage. Les serpents sont du même bleu pâle que les yeux : ce sont les éléments les plus clairs de tout le tableau, ceux qui ressortent le mieux et qui attirent l'attention et ce n'est pas anodin puisque ce sont les deux caractéristiques hideuses de la jeune femme, qui sont sa punition et font qu'elle est un monstre.

Un autre élément d'importance que l'on peut noter dans ce tableau est la présence de pavots. Or ce sont les plantes avec lesquelles on fabrique l'opium, qui est synonyme d'échappatoire hors du réel, pour atteindre une certaine transe ou un certain état de voyance. Il y a une forte symbolique : les pavots contiennent des substances toxiques, pouvant avoir des propriétés somnifères, sédatives ou pouvant encore être utilisées comme stupéfiants. On a l'impression d'être face à un rituel maléfique, occulte, qui a trait à la magie noire et possède un fort caractère hypnotisant. Les vasques de fluide notamment sont assez horribles et font penser à un rite sacrificiel. On peut supposer que le liquide des vasques représente le sang, toujours dans une annonce fataliste du sang qui va être versé. Mais Méduse abreuve ses serpents, comme si elle avait besoin de les nourrir.

Ce tableau marque, dans sa juxtaposition aux œuvres précédentes, l'importance de l'évolution du mythe. Méduse garde cet aspect monstrueux et effrayant qui lui était propre dans des œuvres antiques mais allié à une grande beauté. Ici elle semble se faire magicienne et prend une dimension plus raffinée, plus complexe que celle de simple monstre abattu ou victime. C'est une représentation que s'approprient les symbolistes : en lien avec leur époque et leurs influences.

Anaëlle PERILHON et Andréa JOURDAN



La Méduse, Jean Delville, 1863

Peinture, 152 x 356 mm, Patrick Derom Gallery, vendu à un particulier.

Joseph von Sternberg, *Der Blaue Engel (L'Ange Bleu)* Méduse et la femme fatale

Sorti en 1930, ce film est un des premiers films parlants et on y retrouve une vedette de l'époque, Emil Jannings, ainsi qu'une jeune actrice alors peu connue encore : Marlene Dietrich. Un des thèmes principaux de ce film est la femme fatale, thème qui s'apparente à celui de Méduse. De plus, on constate que le réalisateur insiste sur des plans très longs durant le film, et notamment lorsque ce plan comprend un regard, ce qui est nous ramène aussi à la Gorgone.

Le scénario est le suivant : En Allemagne, pendant les années 1920, un professeur (E. Jannings) essaye de remettre sur le bon chemin ses étudiants qui fréquentent chaque soir un cabaret : *L'Ange Bleu*. Lors de sa première visite, il tombe sous le charme de Lola-Lola (Marlene Dietrich). Séduit par celle-ci, il quitte tout pour elle. Ils se marient et bientôt tout son argent est dilapidé par sa nouvelle femme, qui le conduit d'humiliation en humiliation. Rendu fou, il essaye de la tuer mais il est maîtrisé. Vaincu, il se rend dans son ancienne classe. Il y meurt, agrippé à son bureau. Alors que le concierge essaye de l'en détacher, il est totalement impuissant. Le professeur est comme pétrifié dans cette position.

Le jeu du regard est central : la première fois que le professeur voit Lola-Lola, il reste immobile (image n°1) : son regard est très expressif, il est comme subjugué et stupéfait ; on peut aussi y lire un semblant de crainte, car voir cette femme le pétrifie et il en oublie quelques instants la raison de sa venue (il s'agit de trouver ses élèves). Tout au long du film, ce jeu du regard va se décliner.

On voit dans la deuxième image le regard méprisant et coléreux de Lola-Lola, qui se fixe sur le professeur : elle était en train d'embrasser un autre homme que lui. Le professeur quitte les lieux, sur lesquels il avait dû affronter un autre regard : celui des gens de sa ville natale pendant qu'il essayait une énième humiliation, déguisé en clown. Déjà rendu fou par le regard méprisant de Lola-Lola, la vision de sa femme embrassant un autre et le regard cruel de ses congénères achèvent de lui faire perdre la tête.

Enfin, le dernier regard lancé par Lola-Lola nous montre bien toute la cruauté et le dédain qui l'animent. C'est la dernière fois qu'elle regarde le professeur, et elle semble terrifiante (image n° 3). Ainsi, Lola-Lola annonce la dernière scène du film, comme si elle lui jetait un sort. En effet, le professeur se retire dans son ancienne classe et meurt les mains agrippées au bureau, dont le concierge essaye en vain à plusieurs reprises de le décrocher (image n°4). Il est bien mort puisqu'il n'oppose aucune résistance mais il est impossible de le bouger. Il est devenu semblable à une statue, et on peut imaginer que c'est ce regard effrayant qui l'a ainsi paralysé.

Aurore GONZALES



Image n°1



Image n°2



Image n°3



Image n°4

Der Blaue Engel (L'Ange Bleu), Joseph von Sternberg, 1930

Film, avec Marlene Dietrich, Emil Jannings, Kurt Gerron,
Allemagne, Drame/Comédie Musicale, 124min.

Logo de la marque Versace Méduse en emblème publicitaire

Versace est une marque italienne de vêtements et d'accessoires de luxe fondée par Gianni Versace. Ce dernier est né et a grandi en Italie du Sud, région qui faisait partie de la "Grande Grèce" dans l'Antiquité. Le fondateur de la marque a donc été quotidiennement bercé, très tôt, par les mythes grecs. De plus, le drapeau de la Sicile, région voisine de l'Italie du Sud, a intégré le visage de Méduse. Gianni Versace a donc été régulièrement en contact avec la figure de Méduse et son mythe de femme fatale. C'est cette image de Méduse que Versace a souhaitée pour incarner sa marque.

La Méduse de Versace est représentée à l'intérieur d'une forme circulaire, qui rappelle le bouclier d'Athéna (sur lequel la déesse avait placé le Gorgoneion). Elle apparaît comme une belle femme avec une aura divine, elle a les lèvres pulpeuses et les sourcils finement dessinés. Cependant, ses cheveux paraissent étranges : ils semblent apparaître par paquets et non comme des cheveux normaux, mais ils ne ressemblent pas encore à des serpents comme après la transformation. Cette manière de représenter la chevelure de Méduse comme étant à mi-chemin entre une chevelure humaine et des serpents montre la volonté de Versace de respecter le mythe tout en soulignant intensément le côté attirant de la femme fatale.

Gianni Versace a choisi la tête de Méduse pour orner un bon nombre de ses produits, pour montrer l'attachement de la marque au classique et aux traditions. D'ailleurs certaines pièces de la marque semblent inspirées de l'Antiquité. En choisissant Méduse comme logo, Versace a voulu associer à sa marque l'image de la femme fatale, à la fois belle et dangereusement fascinante, celle qui attire tous les regards sur elle et qui pétrifie tous ceux qui la regardent. C'est la femme qui a le pouvoir entre ses mains et dispose d'une emprise sur la vie de chacun. La marque Versace s'est approprié ces codes afin de se créer une véritable identité sur le marché des vêtements de luxe, et offrir la possibilité aux femmes de se sentir femme fatale en utilisant l'image de Méduse.

Lucie LUCAS



La Méduse, Logo, Versace, 1978

MYTHES DE MÉDÉE ET DE CIRCÉ

BELLES MAGICIENNES ET SORCIÈRES

LES MYTHES DE MÉDÉE ET DE CIRCÉ DANS *LES MÉTAMORPHOSES*

Les mythes de Médée et Circé, les deux magiciennes les plus célèbres de l'Antiquité, ont inspiré de nombreux auteurs à l'instar de Homère et Sénèque. Dans les *Métamorphoses*, Ovide a réalisé une réécriture mettant en valeur la rencontre et la relation de ces deux magiciennes avec des héros connus comme étant empreints de sagesse et de bravoure.

Au livre VII des *Métamorphoses* nous voyons Médée, la prêtresse d'Hécate et la fille du roi de Colchide (Aétès), aider Jason, le prince de Thessalie, à conquérir la Toison d'or. La magicienne soutient celui dont elle est éprise, allant même pour cela jusqu'à trahir son père. Après avoir conquis la Toison d'or, Jason rentre en Thessalie, accompagné de Médée, et le héros demande de nouveau l'aide de la belle magicienne. Néanmoins, cette fois-ci, son souhait concerne le rajeunissement de son père, roi de Thessalie, nommé Éson et qui, marqué par les années, ne peut participer pleinement aux réjouissances des habitants célébrant le succès de la mission de Jason.

Le mythe de Circé est, quant à lui, conté au livre XIV, par Macaré, l'un des marins d'Ulysse. Ovide reprend le récit d'Homère dans *L'Odyssee*. Il s'agit de l'une des métamorphoses les plus effroyables ayant traversé les siècles : la transformation d'hommes en pourceaux. Après des aventures périlleuses, les compagnons d'Ulysse décident d'accoster sur l'île où réside la magicienne Circé. En s'approchant de sa luxueuse demeure, ils y sont chaleureusement accueillis par la magicienne qui, en leur donnant de quoi étancher leur soif, leur fait ingurgiter un poison réalisé à travers le mélange de différentes herbes. La magie se concrétise lorsqu'elle effleure leurs têtes de sa baguette, les transforme alors en pourceaux et les enferme dans une étable à porcs. Seul un compagnon, nommé Euryloque, homme rusé et sage, arrive à échapper à ce sort, en refusant cette coupe, et court informer Ulysse de l'infortune dont ses compagnons ont été victimes. Notre héros, muni d'une fleur qu'Hermès lui a donnée pour contrer le maléfice de Circé, se rend chez la magicienne, refuse la boisson maudite, repousse Circé à l'aide de son épée, la séduit et l'oblige à rendre leur apparence humaine à ses compagnons.

Ces deux mythes mettent en relief les transformations pensées et réalisées par le pouvoir magique de ces femmes, qui seront toutes deux à l'origine de la figure des fées et des sorcières. Elles sont dépeintes comme possédant le pouvoir de faire le mal, à l'instar des sorcières, mais elles sont aussi décrites comme toujours munies de leurs baguettes magiques, à l'instar des fées. Ces deux mythes sont empreints de multiples similitudes. En premier lieu, il est notable que les personnages principaux sont des magiciennes, issues de la même lignée, Circé étant la tante de Médée. Notons par ailleurs que les pratiques magiques des deux protagonistes sont associées à l'amour et à la séduction. Il s'agit donc de deux femmes séduisantes qui répandent leur beauté, leurs richesses, leur sensualité et leur puissance. Ce sont là deux mythes qui nous touchent encore aujourd'hui, puisqu'ils reflètent la puissance de l'amour et le mélange de crainte et de fascination souvent suscité par la femme. Du reste, l'ambiguïté est attachée à ces deux magiciennes, puisqu'elles sont capables de faire à la fois le bien et le mal.

Les mythes de Médée et de Circé revêtent un caractère important dans notre culture puisqu'ils ont servi de références pour nombre de récits, poèmes, tableaux et sculptures.

Guy DALAIS et Joana THANASI

Jason¹ demande l'aide de Médée² :

Livre VII, vers 74-99

Jason et ses compagnons sont parvenus en Colchide³, où ils doivent conquérir la Toison d'or. La fille du roi de Colchide, Médée, tente de combattre la passion qu'elle éprouve pour Jason et qui pourrait la pousser à trahir son père.

Médée se rendait aux antiques autels d'Hécate⁴, fille de Persè, autels que protégeaient un bois ombragé et une forêt écartée. Désormais elle était forte, et son ardeur s'était apaisée. Mais quand elle aperçoit le fils d'Éson⁵, sa flamme éteinte se ralluma. Ses joues s'empourprèrent, tout son visage devient brûlant. Tout comme d'habitude se nourrit, du souffle du vent, une petite étincelle restée cachée sous la cendre, puis grandit et, ainsi excitée, rejaillit avec sa force d'antan, ainsi son amour engourdi, que l'on eût cru éteint désormais, dès qu'elle aperçoit le jeune homme, s'embrase à sa vue. Le hasard voulut que le fils d'Éson fût ce jour-là plus beau que de coutume ; l'amoureuse était excusable. Elle l'admire, tient les yeux fixés sur son visage comme si elle le voyait alors pour la première fois ; égarée, elle pense que ce qu'elle voit n'est pas le visage d'un mortel et ne détache plus de lui ses regards.

Mais, dès que l'étranger se mit à parler, lui saisit la main, et lui demanda son aide d'une voix pleine de douceur, lui promettant de partager son lit, elle dit, fondant en larmes : « Je vois ce que je dois faire ; ce qui m'abusera, ce ne sera pas l'ignorance de la voie de la vérité, mais l'amour. Tu seras sauvé grâce à mon aide ; mais une fois sauf, tiens ta promesse ! » Et lui, par le culte sacré de la triple déesse, par la divinité présente en ce bois sacré, par celui qui voit tout, le père de son futur beau-

¹ D'après la mythologie grecque, Jason est le fils d'Éson, roi d'Iolcos en Thessalie. Sa quête de la Toison d'or avec les Argonautes, l'a notamment rendu célèbre. Son père ayant été détrôné par son oncle, Jason tente, une fois parvenu à l'âge adulte, de récupérer le trône mais l'usurpateur lui soumettra comme condition, de ramener la Toison d'or. Il entamera donc un long voyage à bord de l'Argo jusqu'à Colchide pour essayer de la conquérir. Le roi Aétès, le soumettra à de nombreuses épreuves qu'il réussira grâce à l'aide de la fille de ce dernier, qui s'est éprise de lui.

² Médée est la fille d'Aétès, et d'Idyie. Son prénom a pour étymologie le verbe « méditer » provenant de la racine *med* signifiant « comprendre » ou « concevoir », ce qui traduirait son savoir légendaire. Tout comme sa tante Circé, elle est une magicienne célèbre. Connue pour ses nombreux meurtres et ses multiples fuites, elle revêt un caractère sombre. Par ailleurs, elle est aussi célèbre pour sa vengeance meurtrière, exercée sur ses enfants.

³ La Colchide : région qui était bordée par la région du Pont, la mer Noire et la rivière Corax, se situant aujourd'hui en Géorgie.

⁴ Il s'agit d'une terrifiante déesse primitive, rattachée au groupe des déesses de la lune, et possédant trois visages. Hécate représente sans nul doute l'une des traces de la très ancienne Déesse mère. Elle est associée à la lune noire et, tout comme Méduse, incarne un certain nombre de peurs et symbolise la mort. Par ailleurs, elle est connue pour errer la nuit avec une meute de chiens et est traditionnellement invoquée par les magiciens. Elle est donc liée à la lignée des magiciennes Médée et Circé.

⁵ Jason.

père⁶, par les événements et les grands périls à venir, il s'engage par serment. Elle le crut, et aussitôt, il reçut des herbes magiques, en apprit l'usage et, tout heureux, se retira en sa demeure.

Médée rajeunit magiquement Éson : Livre VII, vers 159-293

Grace à Médée, Jason a pu conquérir la Toison. Emmenant Médée avec lui, il rentre en Thessalie, où il est accueilli triomphalement.

Les mères d'Hémonie, et les pères chargés d'ans, heureux du retour de leurs fils, apportent des présents et brûlent l'encens posé sur les flammes. Ils s'acquittent de leurs vœux avec une victime aux cornes couvertes d'or. Mais Éson, déjà proche du trépas et épuisé par les ans, n'est pas parmi ceux qui rendent grâces. Alors Jason, son fils, parla ainsi : « Ô mon épouse, c'est à toi, je le reconnais, que je dois mon salut, tu m'as déjà tout donné et la somme de tes bienfaits dépasse tout ce que l'on peut croire. Pourtant, si tes charmes le peuvent – car quel n'est pas leur pouvoir ? – retire des années de ma vie, et ajoute-les à celles de mon père ! » Il ne contenait pas ses larmes. La piété de ce fils qui la prie la touche, et Aétès, qu'elle a abandonné, hante son esprit autrement disposé⁷. Pourtant, sans manifester son émotion, elle dit : « Mon époux, quelle parole criminelle sort de ta bouche ? Crois-tu vraiment que moi, je pourrais transmettre à qui que ce soit une portion de ta vie ? Qu'Hécate m'en préserve ! Du reste, ta demande est injuste. Cependant, Jason, je tenterai de te donner un présent qui dépasse ta demande. Par mon art, j'essaierai de rajeunir la longue vie de mon beau-père, mais non aux dépens de tes années à toi, pourvu que m'aide la triple déesse et que, par sa présence, elle approuve mon immense audace. »

Il fallait encore trois nuits pour que les cornes de la lune se rejoignent complètement et forment son disque. Quand, devenue tout à fait pleine, elle se mit à briller et quand, sous sa forme entière, elle regarda la terre, Médée sort de sa demeure, vêtue d'une robe sans ceinture, pieds nus, cheveux dénoués épars sur les épaules⁸. Elle s'avance d'un pas indécis, sans être accompagnée, dans le pesant silence de minuit. [...] Nul murmure ne

⁶ Il s'agit d'Hélios, personnification du soleil. Celui-ci est en effet le père d'Aétès, lui-même père de Médée.

⁷ Eprise de Jason, Médée a abandonné son père Aétès, en l'ayant par ailleurs trahi. En effet, c'est grâce à ses talents de magiciennes que Jason parvint à dérober la Toison d'or.

⁸ Médée nous apparaît ainsi comme pour se défaire de tous les liens qui la rattachent à la vie, au monde commun. Elle se soumet à Hécate. Par ailleurs, à cette époque, les femmes n'apparaissaient pas les cheveux dénoués et cela peut s'assimiler à une proximité à la nature, chose d'autant plus accentuée par les pieds nus qui la rapprochent de la terre.

monte des haies, silencieux sont les feuillages immobiles, silencieux l'air humide ; seules les étoiles scintillent. Tendant les bras vers elles, trois fois⁹, elle tourne sur elle-même, trois fois, elle se mouille les cheveux avec de l'eau puisée dans un fleuve, et trois fois sa bouche émet un hurlement. Puis, genou fléchi sur la terre dure, elle dit :

« Nuit, très fidèle amie des secrets, et vous, astres d'or, qui avec la lune succédez aux feux du jour, et toi, Hécate aux trois têtes, confidente de mes desseins, qui viens en aide aux incantations et à l'art des magiciens, et toi, Terre, qui fournis aux magiciens tes herbes puissantes, et vous, brises et vents et monts et fleuves et lacs, et vous, tous les dieux des bois, et tous les dieux de la nuit, assistez-moi. Avec votre aide, quand je l'ai voulu, les fleuves ont étonné leurs rives et sont remontés à leur source. Par mes incantations, j'apaise les mers agitées, et j'agite les flots apaisés, je chasse et j'amasse les nuages, j'éloigne et j'appelle les vents [...]. C'est vous qui avez affaibli pour moi les flammes des taureaux et soumis leurs cous indociles au joug de la charrue recourbée ; vous qui avez livré les fils du serpent à de sauvages luttes fratricides, c'est vous qui avez endormi son gardien résistant au sommeil et envoyé dans les villes de Grèce le trophée d'or, en trompant son défenseur¹⁰. Maintenant, j'ai besoin de sucs qui rajeuniraient un vieillard et lui feraient retrouver la fleur de ses premières années. Et vous me les donnerez ; car les astres n'ont pas brillé pour rien et ce n'est pas en vain qu'un char tiré par le cou de dragons ailés¹¹ est ici. »

Un char en effet était là, descendu de l'éther. Dès que Médée fut montée sur le char, qu'elle eut caressé le cou des dragons bridés et secoué les rênes légères qu'elle tenait en mains, elle est enlevée dans les airs. Elle regarde d'en haut la thessalienne Tempé¹², étendue sous ses yeux, et dirige ses serpents vers des lieux précis. Elle examine les herbes poussant sur l'Ossa et sur le haut Pélion, sur l'Othrys et le Pinde et l'Olympe¹³, plus majestueux que le Pinde ; elle arrache avec leur racine les herbes qui lui conviennent, en coupe d'autres avec une faucille de bronze à la lame recourbée. [...] À son retour, elle s'arrête en deçà du seuil de la porte d'entrée, n'ayant comme toit que le ciel ; elle évite tout contact avec les hommes ; puis elle dresse deux autels de gazon, du côté droit, celui

⁹ Il s'agit là du premier rituel avant qu'elle se mette à invoquer Hécate et les divinités funèbres. La répétition du chiffre trois est récurrente dans les rituels sacrés.

¹⁰ La magicienne fait ici allusion aux épreuves dont Jason a triomphé grâce à l'aide qu'elle lui a apportée.

¹¹ Cette image provoque un effet magique, surtout dû aux dragons auxquels est conférée la possibilité de voler et qui permettront à Médée d'avoir une meilleure vue du haut des sommets, afin de choisir ses plantes d'où, elle extraira les sucs. Enfin, ce char peut être mis en relation avec celui du Soleil, dont elle est la petite-fille.

¹² Vallée de Thessalie.

¹³ Médée énumère ici les noms de diverses montagnes.

d'Hécate, à gauche, celui de Juuenta¹⁴. Lorsqu'elle les a entourés de rameaux et de feuilles sauvages, elle creuse, non loin de là, deux trous dans la terre, et fait un sacrifice : elle égorge d'un coup de couteau une victime à toison noire, dont elle verse le sang dans les larges tranchées. Alors par-dessus ce sang elle vide des coupes d'un vin clair, puis d'autres coupes de lait tiède. En même temps elle prononce des formules pour apaiser les divinités de la terre, et demande au roi des ombres et à l'épouse qu'il a enlevée¹⁵ de ne pas priver trop vite du souffle vital les membres du vieillard.

Lorsqu'elle les eut apaisés par des prières longuement murmurées, elle ordonna de transporter à l'air libre le corps épuisé d'Éson, et après qu'une incantation l'eut plongé dans un profond sommeil, elle le fit étendre sur une couche d'herbes, comme un être sans vie. Elle ordonne au fils d'Éson et à ses serviteurs de s'écarter de l'endroit, et les avertit de détourner de ses secrets leurs yeux profanes¹⁶. Dociles à son ordre, ils se dispersent. Médée, cheveux épars, à la manière des Bacchantes, fait le tour des autels brûlants et, dans les trous noirs de sang, trempe des torches faites de brindilles qu'elle allume, tout imbibées, sur les deux autels. Elle purifie le vieillard chaque fois à trois reprises, avec du feu, de l'eau, du soufre. Entre-temps, dans un chaudron de bronze placé sur la flamme, bout un philtre puissant, qui bouillonne, gonflé de blanche écume. Là, avec les racines cueillies dans la vallée d'Hémonie, Médée fait cuire graines, fleurs et suc noirâtres. Elle y jette des pierres ramenées de l'Orient lointain et du sable de l'Océan, lavé par la mer quand elle reflue ; elle y ajoute encore de la rosée recueillie par une nuit de pleine lune, les ailes maudites d'une strige¹⁷, garnies de leurs chairs, et les entrailles d'un être habitué à transformer en homme son aspect sauvage, le loup-garou. Elle n'a pas oublié la peau écaillée d'un petit chélydre du Cinyps¹⁸ et le foie d'un cerf très âgé, ingrédients qu'elle complète avec des œufs et la tête d'une corneille qui a vécu neuf siècles. Lorsque, avec ces ingrédients et mille autres impossibles à nommer, la barbare eut mis au point un projet dépassant les pouvoirs d'un mortel, à l'aide d'une branche de tendre olivier séchée depuis longtemps, elle mélangea le tout, mêlant les parties du fond à celles du dessus. Et voilà que la branche morte, ayant tourné

¹⁴ Juuenta est considérée comme la fille de Jupiter et de Junon. Dans la vieille religion romaine, elle est vue comme une divinité protectrice de la jeunesse mâle, très probablement de la classe des juniores (âgés de dix-sept à quarante-six ans) qui fournissaient aux armées de la République les attributs de la vigueur et du courage qui, ici reviendraient à Éson.

¹⁵ Il s'agit d'Hadès et de Perséphone, fille de Déméter, qu'il a enlevée et emmenée aux Enfers. L'invocation de Médée a ici pour but de les convaincre de ne pas faire mourir le vieillard rapidement.

¹⁶ Cela traduit le caractère sacré de ses actes qui ne doivent pas être vus par des sujets non initiés.

¹⁷ Il s'agit de démons femelles ailés, mi-femmes, mi-oiseaux connus pour émettre des cris perçants.

¹⁸ Il s'agit d'un serpent ayant un pouvoir de pétrification.

dans le chaudron brûlant, commence à verdier puis, après un court moment, à se couvrir de feuilles, avant de se trouver tout à coup chargée de lourdes olives. Partout où le feu a fait sortir de l'écume hors du chaudron, partout où des gouttes bouillantes sont tombées sur le sol, la terre reverdit, des fleurs et un tendre gazon se mettent à pousser.

À cette vue, Médée tire immédiatement une épée de son fourreau, ouvre la gorge du vicillard et, après avoir laissé s'écouler le vieux sang, elle lui emplit les veines de ses suc¹⁹. Lorsqu'Éson les eut absorbés par la bouche ou par sa blessure, sa barbe et ses cheveux cessèrent d'être blancs et prirent une teinte noire ; chassée, sa maigreur disparaît, pâleur et traces de l'âge s'effacent, une chair nouvelle vient combler le creux de ses rides, et ses membres retrouvent leur vigueur. Éson est émerveillé, il se retrouve tel qu'il était autrefois, quatre décennies auparavant.

Circé métamorphosant les compagnons d'Ulysse en porceaux : livre XIV, vers 254-307

Macaré, ancien matelot d'Ulysse, raconte ce qui lui est arrivé lorsque ses compagnons et lui-même ont débarqué sur l'île de la magicienne Circé.

À notre arrivée, comme nous restions debout au seuil de la demeure, mille loups apparent, mêlés à des ourses et à des lionnes. Nous avons peur, mais ces bêtes n'étaient pas redoutables, et aucune ne devait nous causer la moindre blessure. Bien plus, agitant doucement leurs queues dans l'air, elles accompagnaient nos pas et nous flattaient. Enfin des servantes nous accueillent et nous mènent à leur maîtresse par des atriums couverts de marbre. Au fond d'une salle magnifique, elle est assise sur un trône majestueux, revêtue d'une robe brillante sur laquelle est posé comme un voile un manteau brodé d'or²⁰. Des Néréides²¹ et des Nymphes n'occupent pas leurs doigts à étirer les flocons de laine et à les transformer ensuite en fils, mais elles arrangent des plantes et trient dans des corbeilles des fleurs dispersées sans ordre et des herbes de divers coloris. Circé²² veille en personne à l'exécution de leur travail ; elle connaît la vertu de

¹⁹ Le rajeunissement magique de la végétation préfigure celui d'Éson. La description faite par Sénèque va du naturel au charnel.

²⁰ La beauté et la majesté traditionnellement associée à la magicienne sont ici présentes avec la multiplicité des symboles de la royauté.

²¹ Il s'agit de nymphes marines, filles du dieu marin Nérée. Elles sont représentées comme de belles jeunes filles à la chevelure entrelacée de perles, ce qui les rapproche ici, de Circé.

²² Circé est une belle jeune femme, magicienne dotée de pouvoirs extraordinaires, qu'Homère qualifie de « particulièrement experte en de multiples drogues ou poisons, propres à opérer des métamorphoses ». Elle est la fille d'Hélios et la tante de Médée. Circé étant une femme sans époux, elle est d'emblée perçue comme potentiellement dangereuse.

chaque feuille, leur compatibilité quand on les mélange et avec grande attention elle pèse et examine ces herbes.

Dès qu'elle nous vit, et après un échange de saluts, son visage s'épanouit et elle répondit par des paroles de bon augure. Tout de suite après, elle fait mêler des grains d'orge grillés, du miel et du vin fort à du lait additionné de présure, et ajoute furtivement des sucres que la douceur du breuvage dissimule. Nous acceptons les coupes que nous tend sa main sacrée. Assoiffés, la gorge sèche, nous les avons vidées d'un trait et de sa baguette²³, la cruelle déesse a touché le sommet de nos cheveux. Je commençai alors (j'ai encore honte d'en parler) à me hérissier de poils, je ne pouvais plus parler ; un rauque grognement tenait lieu de paroles et j'avais la face complètement couchée vers le sol. J'ai senti ma bouche durcir et se transformer en un groin retroussé, les muscles de mon cou se sont gonflés et avec cette partie de mon corps qui venait de tenir la coupe, j'ai imprimé des pas sur le sol, et avec mes compagnons d'infortune – ces drogues ont un tel pouvoir ! – je suis enfermé dans une porcherie.

Nous avons vu que seul Euryloque avait évité cette apparence porcine ; seul il avait refusé la coupe. S'il n'y avait pas échappé, maintenant encore je ferais partie du troupeau porteur de soies, Ulysse n'aurait pas été informé de ce grand malheur et il ne serait pas venu chez Circé en vengeur. Le dieu du Cyllène²⁴, messenger de paix, lui avait donné une fleur blanche, qui possède une racine noire et que les dieux du ciel appellent « moly ». Ulysse, rassuré par ce talisman et aussi par les conseils du dieu, entre dans la demeure de Circé. Invité à prendre la coupe perfide, tandis qu'elle tente de lui caresser la tête de sa baguette, il la repousse. Brandissant son épée, il l'effraie et la contraint à se détourner. Puis ils échangent leur foi et joignent leurs mains²⁵. Reçu dans son lit, il réclame pour prix de leur union qu'elle rende leurs corps à ses hommes. Elle nous asperge des sucres très efficaces d'une herbe inconnue, nous frappe la tête d'un coup de sa baguette qu'elle a retournée, et prononce des formules contraires aux formules qu'elle avait utilisées. Au fil de ses incantations, nous nous relevons du sol et nous dressons, nos soies tombent, la fente qui séparait en deux nos pieds disparaît, nous retrouvons nos épaules, et sous nos coudes, nos avant-bras. En pleurs, nous embrassons notre chef

²³ C'est ce de cette baguette que vont hériter les fées. Il est à noter qu'à l'origine, la magicienne antique, ici représentée par Circé, rendait service mais parfois, faisait du mal. Au fil de l'évolution, la magie se divisera en deux branches : d'un côté la fée, symbole de la beauté et du bien, de l'autre la sorcière, associée à la laideur et au mal. La baguette magique est le prolongement naturel du bras et constitue le symbole du commandement et du pouvoir. Elle a pour fonction de canaliser l'énergie provenant de la magicienne et illustre sa puissance de commandement sur l'environnement.

²⁴ Hermès.

²⁵ L'affrontement entre ennemis se métamorphose, lui aussi, et devient une relation érotique.

qui pleure lui aussi, nous nous pendons à son cou, et nos premières paroles furent pour lui témoigner notre reconnaissance.

Ovide, *Les Métamorphoses*,
Livre VII 74-99 et 159-293 ; Livre XIV, 254-307

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Sénèque, *Médée*, Médée icône de la passion vindicative

Médée est une tragédie philosophique romaine de Sénèque, écrite dans les années 60 à 65 après J. C. Le personnage de Médée est déjà connu par la société riche et cultivée de Rome, le mythe ayant déjà été repris par de nombreux auteurs grecs et par Ovide qui l'avait inscrit dans son œuvre, *Les Métamorphoses*. Sénèque se sert du mythe, ainsi que de la pièce d'Euripide (également intitulée *Médée*) mais apporte des modifications considérables en supprimant le personnage d'Egée tout en renforçant la crainte inspirée par celui de Médée.

C'est dans le contexte d'une Rome où la philosophie peine à s'imposer auprès de toutes les composantes de la société que Sénèque publie son œuvre, qui nous dépeint la vengeance de Médée après qu'elle a été délaissée par Jason, au profit d'une autre femme. Médée conçoit d'abord de présenter à sa rivale une tunique empoisonnée qui la conduira à la mort. Notre extrait qui, se situe à la deuxième scène de l'acte quatre, montre Médée invoquant les forces divines et s'attelant à la préparation du sortilège qui imprègnera la robe destinée à Créüse.

Tout comme le texte d'Ovide, *Médée* de Sénèque est représentatif du mythe. Un cadre spatio-temporel similaire à celui que décrit Ovide est repris par Sénèque, avec la pleine lune et l'appel aux astres, ce qui nous plonge dans un univers magique. L'invocation divine est semblable à celle des *Métamorphoses*, avec l'appel à la déesse primitive Hécate, mettant le leitmotiv de la terreur et de la mort en avant. La figure de Médée apparaît vêtue simplement, toujours solitaire, ne faisant qu'un avec la nature, ses cheveux lâchés, montrant son détachement aux liens la rattachant à la vie ordinaire et sa soumission à la déesse. La mort intervient aussitôt, avec la mention de la terre qui se remplit de sang lors du sacrifice, puisque tout rituel à la déesse débute par une offrande. Comme chez Ovide, une potion semble être concoctée et la source du conflit a toujours pour origine, Jason. En effet, Médée est amenée à tuer Créüse parce que le héros ne respecte nullement l'un des fondements des « mœurs des anciens » à Rome : le respect de la parole donnée (Jason avait promis à Médée de l'épouser si elle l'aidait dans sa quête de la Toison d'or). L'intertextualité prévaut entre nos deux textes, et dans les deux cas les pouvoirs maîtrisés par Médée sort d'ordre divin. Toutefois, des différences subsistent puisque chez Sénèque, il y a une composante mortuaire plus appuyée, avec un aspect maléfique largement souligné (nuit sombre, torches, lune sombre et effrayante, gazon sanglant...). Créüse, qui recevra ce présent des enfants de Médée, sera détruite par le feu, ce qui reflète la cruauté et l'inhumanité dont fait preuve notre protagoniste. L'un des intérêts principaux de ce texte est de nous dépendre les passions aveugles de la vengeance. L'image de Médée qui est mise en exergue par Sénèque, figure majeure du stoïcisme, est celle d'un être hors de contrôle, désespéré, et qui illustre l'effet destructeur de la passion vindicative, cela dans un objectif moral qui pousserait l'homme à la maîtrise de ses passions afin de faire prédominer la raison.

Guy DALAIS et Joana THANASI

Délaissée par Jason, Médée projette d'offrir à sa rivale une tunique empoisonnée qui la consumera.

MÉDÉE

Je vous invoque, ombres silencieuses, divinités funèbres, aveugle Chaos, ténébreux palais du roi des enfers, cavernes de la mort défendues par les fleuves de Tartare²⁶ ! [...] Et toi, qu'appellent mes enchantements, astre des nuits, descends sur la terre sous la forme la plus sinistre, et avec toutes les terreurs qu'inspirent tes trois visages !

C'est pour toi que, suivant l'usage de mon pays, brisant les nœuds qui retiennent ma chevelure, j'ai erré pieds nus dans les forêts solitaires, fait tomber la pluie par un ciel sans nuages, abaissé les mers, et contraint l'Océan de refouler ses vagues impuissantes jusque dans ses plus profonds abîmes. J'ai, par ma puissance, troublé l'harmonie des mondes, fait luire en même temps le flambeau du jour et les astres de la nuit [...]

Mais l'autel retentit : je reconnais ses trépieds qu'agite une déesse favorable. Je vois le char rapide d'Hécate, non celui qu'elle guide à travers les nuits quand son visage forme un cercle parfait de lumière argentée, mais celui qu'elle monte quand, vaincue par les enchantements des magiciennes de Thessalie²⁷, elle prend une figure sombre et effrayante, et resserre la courbe qu'elle doit décrire dans le ciel²⁸. J'aime cette lumière pâle et blafarde que tu verses dans les airs, ô déesse ; [...] je t'offre un sacrifice solennel sur des gazons sanglants, et j'en allume le feu nocturne avec cette torche retirée du milieu des tombeaux. C'est pour toi qu'en tournant ainsi ma tête, je prononce les paroles sacrées ; c'est pour toi que mes cheveux épars sont à peine retenus par une bandelette flottante, comme dans la cérémonie des funérailles ; c'est pour toi que je secoue ce rameau de cyprès trempé dans les eaux du Styx²⁹ ; c'est pour toi que, découvrant mon sein jusqu'à la ceinture, je vais me percer les bras avec ce couteau sacré, et répandre mon sang sur l'autel. [...]

Aujourd'hui, comme toujours, c'est Jason qui me force d'implorer ton assistance. Pénètre d'un venin puissant cette robe que je destine à Creuse³⁰ ; et qu'aussitôt qu'elle l'aura revêtue, il en sorte une flamme active qui dévore jusqu'à la moelle de ses os³¹. [...]

²⁶ Un lieu situé dans les profondeurs de la Terre et qui est vu comme l'endroit le plus profond des Enfers.

²⁷ Il s'agit d'une région historique de Grèce se trouvant au centre du pays, entourée de reliefs dont le Mont Olympe. Dans l'Antiquité, la Thessalie est le pays de la magie par excellence.

²⁸ Il est ici fait référence aux phases de la lune. En premier lieu, l'auteur projette l'image de la pleine lune, s'attendant par la suite à la description du croissant de lune qui se forme graduellement.

²⁹ Dans la mythologie grecque, le Cyprès est dédié à Hadès, le dieu des morts et cette connotation funèbre est accentuée par la mention du Styx, l'un des fleuves des Enfers.

³⁰ Creuse, aussi appelée Glaucé, était la fille de Créon, roi de Corinthe et elle est ici la rivale de Médée.

³¹ L'intertextualité prévaut entre nos deux textes, les pouvoirs que tente de maîtriser Médée sont d'ordre divin ; dans l'un, l'incantation sert à rajeunir alors que dans l'œuvre de Sénèque, elle est utilisée pour tuer. De plus, dans notre extrait la demande de Médée est d'augmenter l'énergie du poison appliquée à la

Augmente l'énergie de ces poisons, divine Hécate ! Nourris les semences de feu que recèlent ces présents que je veux offrir ; fais qu'elles échappent à la vue et résistent au toucher ; que la chaleur entre dans le sein et dans les veines de ma rivale ; que ses membres se décomposent, que ses os se dissipent en fumée, et que la chevelure embrasée de cette nouvelle épouse jette plus de flammes que les torches de son hymen !

Mes vœux sont exaucés : l'audacieuse Hécate a fait entendre un triple aboiement³² ; les feux de sa torche funèbre ont donné le signal.

Le charme est accompli : il faut appeler mes enfants, qui porteront de ma part ces dons précieux à ma rivale. Allez, allez, tristes enfants d'une mère infortunée.

Sénèque, *Médée* (1^{er} siècle ap. JC), Acte IV, scène II
Traduit par C. L. F Panckoucke.

tunique, alors que dans le texte d'Ovide, il s'agit d'accroître la longévité de la vie d'Éson. La transformation physique ressurgit ; alors que le souffle vital revient chez l'un, chez Sénèque, ce souffle va quitter Créüse.

³² La déesse Hécate, connue pour errer la nuit avec sa meute de chiens. affiche sa présence et son accord.

Christa Wolf, *Médée*

Un renversement moderne du mythe : Médée innocente

Christa Wolf a écrit *Médée* en 1996, soit cinq ans après la fin de la Guerre Froide. Cette auteure s'inscrit dans la littérature européenne d'après-guerre et apparaît comme l'une des plus grandes écrivaines allemandes.

Le mythe de Médée est repris par Christa Wolf qui en fait une réécriture tout à fait neuve. Effectivement, l'écrivaine reprend tous les éléments du mythe traditionnel de Médée dont la trahison envers son père, le meurtre du frère de Médée, la vengeance de cette dernière contre Jason par le biais de la fille du roi Créon et de l'assassinat des enfants de Jason et de Médée. Cependant, Christa Wolf renoue avec une version du mythe de Médée généralement méconnue. En effet, dans cette version du mythe, Médée procède à une pratique d'immortalisation de ses enfants mais échoue, provoquant alors la mort de ses fils. Cet acte involontaire se serait peu à peu transformé en un acte barbare qui a depuis l'Antiquité entaché le nom de Médée. Christa Wolf réhabilite donc la magicienne, la lavant, dans son roman, de tous les prétendus crimes qu'elle aurait commis. Nous avons une véritable plaidoirie qui présente Médée non comme une coupable mais comme une victime de la peur et de la jalousie des Corinthiens, voire des Colchidiens. Et, par ces fausses accusations, Médée devient alors victime de son propre mythe. Une citation du roman illustre bien cette victimisation de Médée et le caractère bienveillant du personnage :

J'étais assez forte pour une réconciliation. Une main tendue, pensais-je, pourquoi devraient-ils la rejeter. Aujourd'hui je sais pourquoi. Parce que seule la rage contre autrui leur permet d'atténuer leur peur. (p. 225)

L'originalité de cette réécriture est que Christa Wolf, auteure du XX^e siècle, fait du mythe antique de Médée, un mythe contemporain, c'est-à-dire, qu'à travers l'histoire de cette célèbre magicienne, Christa Wolf décrit son époque³³ et sa propre vie pendant la Guerre Froide. De même, la Médée de Christa Wolf se distingue des autres réécritures du mythe comme celles d'Euripide ou de Corneille qui font de cette femme un personnage d'une grande noirceur d'âme alors que chez Christa Wolf, Médée est plutôt la lumière innocente au milieu d'une cité rongée par le mensonge, la peur et la jalousie.

Perrine HELOU

Jason est arrivé en Colchide afin de récupérer la Toison d'or. Il rencontre sur cette terre la princesse Médée, fille du roi Aïètès, qui lui apportera son aide, comme il le raconte ici :

Alors cette femme, venant à notre rencontre dans la cour du roi Aïètès toute recouverte de vigne, était l'image opposée de ces horribles fruits macabres³⁴, peut-être est-ce pour cela qu'elle nous fit une aussi forte

³³ Dans le roman de Christa Wolf, nous avons la présence de deux peuples : les Corinthiens et les Colchidiens auxquels appartient Médée. Ces deux peuples peuvent représenter une situation antérieure à la Guerre Froide : le régime d'Hitler. Effectivement, les Corinthiens sont imbus de leur personne tout comme les Allemands qui prétendaient appartenir à une race supérieure, la race aryenne. Quant aux Colchidiens, ils représenteraient les Juifs, sachant que Médée, Colchidienne, devient le bouc émissaire des Corinthiens tout comme les Juifs qui deviennent les victimes du régime nazi.

³⁴ Lorsque Jason et Télamon sont arrivés en Colchide, ils ont vu se balancer, aux branches des arbres, des sacs en peaux d'animaux, contenant des ossements humains. Médée explique plus tard à Jason que c'est la

impression. Elle était là, dans sa jupe rouge et blanche à volants comme elles portent toutes, et le buste moulé dans ce corsage noir, inclinée, recueillant dans ses mains l'eau de la fontaine et la buvant. Cette façon qu'elle eut de se redresser en nous apercevant, de secouer les mains et de venir calmement à notre rencontre d'une démarche rapide et rigoureuse, svelte mais la silhouette bien dessinée, mettant en valeur tous ses avantages, de sorte que Télamon, qui ne peut jamais se maîtriser, émit un sifflement et me chuchota : Voilà quelque chose pour toi. L'attirance que j'éprouve pour les filles brunes à la peau foncée ne lui avait pas échappé. Mais là, et le pauvre Télamon était incapable de le comprendre, il s'agissait de tout autre chose. Un tiraillement encore inconnu dans tous mes membres, une sensation tout à fait magique, elle m'a ensorcelé³⁵, me suis-je dit, et c'est bien ce qui s'est passé. (p. 56-57)

[...]

À mon réveil³⁶ j'étais dans un état misérable, malade à en mourir. Médée était accroupie près de moi, il faisait nuit, la forêt nous entourait elle remuait un liquide dans un chaudron à trois pieds³⁷ posé au-dessus d'un feu, les reflets des flammes lui donnaient l'apparence d'une très vieille femme. Je ne pouvais parler. J'avais été dans la gueule de la mort, son haleine m'avait effleuré, une part de moi était encore dans cet autre monde que nous redoutons non sans raison. Sans elle, sans Médée, j'aurais péri. J'ai dû balbutier quelque chose comme : Sors-moi de là, Médée, et elle se contenta de dire : Oui, oui. Elle puisa une louche de cette décoction qu'elle avait préparée et m'en fit boire. Cela avait un goût répugnant et me brûla les veines³⁸. Médée posa longuement sa main sur ma poitrine provoquant ainsi en moi un tourbillon qui me redonna la vie. Jamais je n'avais éprouvé quelque chose d'aussi miraculeux, cela ne devrait jamais prendre fin. À un moment j'ai murmuré : Tu es une magicienne, Médée, et elle, sans s'étonner, me répondit simplement : Oui. Je me suis

manière de prendre soin des morts dans cette région : on expose les morts afin que les oiseaux nettoient les os en mangeant les chairs.

³⁵ Les deux sens du terme ensorceler sont valables ici car ce verbe signifie « mettre sous le pouvoir d'un sortilège » et aussi « séduire quelqu'un comme par un sortilège » ce qui correspond aux deux natures de Médée : elle est une belle jeune femme ainsi qu'une magicienne. Contrairement à la version d'Ovide, c'est ici Jason qui s'éprend de Médée. Les rôles s'inversent donc entre le texte fondateur et la réécriture qui montre une plus grande liberté de son protagoniste féminin.

³⁶ Jason a participé à un sacrifice de taureaux officié par Médée. Ce sacrifice lui permettra de passer les épreuves du lendemain afin de récupérer la Toison d'or.

³⁷ On retrouve la préparation des décoctions comme chez Ovide. De même, le chiffre trois est présent dans cette description : cela montre son importance et sa symbolique, dont celle de la déesse aux trois visages.

³⁸ Ici, nous avons un nouveau parallèle avec les textes d'Ovide puisqu'il y a l'évocation des veines, moyen par lequel Médée dans *Les Métamorphoses* fait passer sa potion rajeunissante. Encore une fois, nous avons une transformation des rôles par rapport au texte fondateur : cette fois-ci ce n'est pas le père de Jason qui est soigné mais Jason lui-même.

levé rajeuni et vigoureux. Je n'avais pas le sentiment du temps qui s'était écoulé. Je compris alors pourquoi Médée jouissait de tant de respect et de prestige parmi les Colchidiens.

Et je comprends aussi Akamas³⁹ et les Corinthiens qui veulent se débarrasser d'elle. Se débarrasser ? D'où me vient ce mot funeste, c'est absurde, je dois l'oublier. (p. 80-81)

[...]

Médée quitte finalement la Colchide avec Jason et les Argonautes. Ils finiront par débarquer à Corinthe, cité où Médée devient un bouc émissaire malgré elle alors qu'elle exerce avec succès la profession de guérisseuse.

Mais il est une chose qu'elle a continué de faire, c'est de parcourir la ville avec son petit coffret en bois et le front ceint d'un ruban blanc pour montrer qu'elle était appelée quelque part comme guérisseuse et qu'il ne fallait pas troubler sa concentration, et chacun la respectait et les familles dont un malade avait été secouru par elle se répandaient en louanges. Ce devint une mode à Corinthe de s'adresser à elle plutôt qu'aux astrologues ou aux médecins de l'école d'Akamas. Cette malheureuse en devint si arrogante qu'en présence d'un dignitaire du roi dont elle avait délivré le fils d'insupportables maux de tête elle parla tout bonnement d'« esbroufe »⁴⁰ pour évoquer la médecine de ces personnes vénérables – parole que cet homme se crut tenu de rapporter dans tout le palais. C'est ce qui provoqua notre première dispute. Fais attention à ce que tu dis ! lui criai-je, et elle, avec ce calme qui me mettait en rage, me répliqua que c'était justement le conseil qu'elle voulait me donner ; j'ajoutai : Ils sont plus puissants que toi⁴¹, [...]. (p. 83)

[...]

Dans ce chapitre-ci, nous avons la voix intérieure de Glaucé, fille de Créon, qui nous parle de l'aide morale que lui apporte Médée, en lui confectionnant des vêtements :

³⁹ Premier astronome du roi Créon.

⁴⁰ L'expression « à l'esbroufe » signifie « y aller au bluff », signification reprise par Médée lorsqu'elle qualifie les médecines des savants Corinthiens de « tours de passe-passe ».

⁴¹ Jason prévient Médée qu'il vaut mieux pour elle qu'elle garde ce qu'elle pense pour elle. Son caractère franc, ressenti par les Corinthiens comme hautain, lui vaut d'être mal considérée, sachant qu'en plus elle ose railler des hommes considérés comme les grands savants de la Cité alors qu'elle n'est qu'une femme et de surplus, une étrangère. Cette remarque permet de faire un parallèle avec la vie de Christa Wolf car elle aussi exprimait sans retenue ce qu'elle pensait. Par exemple, elle s'opposait au fait que l'art et la culture soient soumis au pouvoir politique. Elle se fit alors exclure du comité central du Parti socialiste unifié de RDA et fut surveillée par la sécurité d'État (tout comme Médée chassée du palais de Créon et dont les moindres faits et gestes sont surveillés, pour pouvoir lui nuire).

Elle⁴² a cousu les vêtements, toutes deux ont dû beaucoup argumenter pour que je finisse par accepter de les porter, les yeux baissés j'ai couru à travers les couloirs, l'un des jeunes cuisiniers ne m'a pas reconnue et m'a sifflée, inouï, inouï et merveilleux, ah comme c'était merveilleux, c'était de la magie noire, elle me faisait ressentir quelque chose qui n'existait pas, qui n'existe pas, d'un seul coup c'était comme si mes bras et mes jambes avaient de la grâce, en tout cas c'est l'impression que j'avais, mais tout ça n'était qu'illusion, pour se moquer, dit Turon en posant sur ma tête sa main compatissante, il veut dire bien sûr se moquer d'une pauvre et malheureuse créature désavantagée par les dieux, et la preuve : maintenant que l'on m'a soustraite à sa pernicieuse influence, que l'on m'a redonné les vêtements sombres qui me conviennent, que mes bras et mes jambes ont à nouveau perdu leur trompeuse grâce, il ne viendrait pas à l'esprit du plus stupide des garçons de cuisine de siffler sur mon passage ce qui serait de la dernière inconvenance vis-à-vis de la fille du roi, s'écria Créon [...]. (p. 170-171)

Christa Wolf, *Médée* (1996)

⁴² Le pronom désigne Médée et ce monologue intérieur est celui de Glaucé, la fille du roi Créon. À travers cette voix, nous pouvons voir la manipulation qu'exerce l'entourage du roi Créon sur sa fille afin d'isoler Médée et qu'elle n'ait plus aucun soutien à l'intérieur du palais. Christa Wolf utilise un système original de voix/chapitres qui correspondent à des monologues intérieurs. Cette particularité illustre la pluralité de la vérité dont l'auteure parle ainsi dans son essai *Lesen und Schreiben* (1972) : « Inventer en toute vérité sur la base de sa propre expérience ». Nous pouvons donc voir que d'une personne à une autre, on ne ressent pas les choses de la même manière et on en n'a pas la même perception.

Marie Darrieusecq, *Truismes* La lente métamorphose d'une femme en truie

La psychanalyste et écrivaine Marie Darrieusecq a publié en 1996 son premier roman, *Truismes*, qui a connu un très grand succès⁴³.

Le roman *Truismes* débute avec la recherche d'emploi de la narratrice, qui finit par se faire embaucher dans une parfumerie, qui, en vérité, est plutôt une maison close. Cependant, sa vie se voit perturber par des symptômes étranges qui modifient le fonctionnement de son corps, comme la prise de poids, l'apparition de mamelles, des courbatures dans les reins lorsqu'elle se tient debout. Ses symptômes annoncent une métamorphose très lente qui s'étend tout au long du roman. Elle finira alors par se transformer totalement en truie, en revanche elle pourra revenir à sa forme originelle grâce à des activités typiquement humaines telles que la lecture ou le souvenir amoureux envers un homme.

Que Marie Darrieusecq se soit inspirée ou non d'Ovide, nous retrouvons plusieurs parallèles entre *Truismes* et le mythe de Circé dans *Les Métamorphoses*. Tout d'abord, la métamorphose elle-même : dans les deux textes, les personnages se transforment en cochons, mais le roman *Truismes* inverse le thème de la métamorphose en porceaux, puisque c'est la femme qui devient truie. Comme Circé qui transforme les hommes en cochons et ainsi révèle leur instinct animal, Marie Darrieusecq dévoile également la bestialité refoulée des hommes, dictée par les conventions de la société. C'est sans doute cette bestialité qui provoque la métamorphose de l'héroïne. Un autre parallèle est que Circé fait retrouver ensuite aux hommes leur forme originelle et que dans *Truismes* la narratrice arrive à se retransformer en humaine lorsqu'elle y met une importante volonté, qu'elle ne se laisse pas assujettir par ses émotions. Nous avons donc dans les deux textes le combat entre la bestialité et la raison humaine. Cependant, une importante différence est que l'héroïne de Marie Darrieusecq se sent elle-même comme libérée lorsqu'elle se laisse aller à ses instincts animaux, contrairement à Ovide dont les personnages se sentent perdus et prisonniers de cette métamorphose.

Perrine HELOU

Le premier extrait est la présentation du contexte à partir duquel la vie de la narratrice va changer :

Je cherchais donc du travail. Je passais des entretiens et ça ne donnait rien. Jusqu'à ce que j'envoie une *candidature spontanée*, les mots me reviennent, à une grande chaîne de parfumerie. Le directeur de la chaîne m'avait prise sur ses genoux et me tripotait le sein droit, et le trouvait visiblement d'une élasticité merveilleuse⁴⁴. À cette époque-là de ma vie les hommes s'étaient tous mis à me trouver d'une élasticité merveilleuse. J'avais pris un peu de poids, peut-être deux kilos, car je m'étais mise à avoir constamment faim [...]. Je vois bien aujourd'hui que cette prise de poids et cette formidable qualité de ma chair ont sans doute été les tout

⁴³ Bien que ce roman s'inscrive dans la longue série des métamorphoses, l'auteure dit ne pas avoir pensé à Ovide ni Kafka en l'écrivant.

⁴⁴ Dans ce roman, Marie Darrieusecq évoque la domination sexuelle et économique de l'homme sur la femme.

premiers symptômes⁴⁵. [...] Le directeur de la chaîne me disait que dans la parfumerie l'essentiel est d'être toujours belle et soignée, et que j'apprécierais sans doute la coupe très étroite des blouses de travail, que cela m'irait bien. (p. 10-11)

Dans ce deuxième extrait, la métamorphose a largement commencé, et embarrasse fortement la jeune fille :

De plus en plus, je me réfugiais dans un petit square entre deux clients, je les faisais patienter un peu. Je prenais des risques avec le directeur, mais je n'en pouvais plus. Je subtilisais les crèmes conseillées par les magazines et je les étais soigneusement sur ma peau, mais rien n'y faisait. J'étais toujours aussi fatiguée, ma tête était toujours aussi embrouillée, et le gel micro-cellulaire spécial épiderme sensible contre les capotons disgracieux de chez Yerling ne semblait même pas vouloir pénétrer⁴⁶. Honoré disait qu'il était bien le seul. Honoré devenait vulgaire⁴⁷, il se doutait vraiment de quelque chose. En plus de développer une profonde graisse sous-cutanée ma peau devenait allergique à tout, même aux produits les plus chers. Elle épaississait fort disgracieusement et se révélait hypersensible, ce qui était un bonheur quand j'avais, pour parler crûment, mes chaleurs, mais un vrai handicap pour tout ce qui concernait les maquillages, les parfums et les produits ménagers. Or dans mon métier ou pour tenir la maison d'Honoré, j'étais pourtant bien obligée d'en faire usage. Alors ça ne ratait pas : je me couvrais de plaques rouges, et après la crise ma peau devenait encore plus rose qu'avant. Et j'avais beau passer toutes les crèmes du monde sur mon troisième téton⁴⁸, rien n'y faisait, il ne voulait pas disparaître. Quand j'ai commencé à voir enfler comme un vrai sein par-dessous, j'ai cru que j'allais m'évanouir. (p. 47-48)

Troisième extrait. La métamorphose devient incompatible avec les fonctions professionnelles de la narratrice :

Le directeur n'était plus du tout content de moi. Il a exigé que je perde du poids et que je me maquille, il m'a même acheté une nouvelle

⁴⁵ Lorsque la narratrice parle de ses symptômes, cela concerne sa métamorphose en truie. Elle ne sait évidemment pas encore ce qui lui arrive, c'est pour cela que les changements physiologiques sont évoqués dans un discours scientifique comme si c'était une maladie.

⁴⁶ Il s'agit de la transformation de la peau en couenne.

⁴⁷ Honoré est le premier compagnon de la narratrice. Elle l'a rencontré à Aqualand, un repaire de la prostitution. En parallèle de la métamorphose en truie de la narratrice, on assiste à une métamorphose de la société : cela commence avec le compagnon de la jeune femme qui se révèle tel qu'il est, alcoolique et malsain : de même qu'on voit la décadence du pouvoir politique, décrit de manière satirique.

⁴⁸ Début de l'apparition des mamelles qu'ont les truies. Quatre mamelles apparaissent au total.

blouse. « C'est ta dernière chance », il m'a dit. Mais avec la meilleure volonté du monde je n'ai pas pu redevenir celle que j'étais. La boutique a encore perdu en standing. J'étais presque passée par la dernière catégorie. Je recevais des clients pouilleux et sans aucune éducation. Ça sentait le fauve dans la parfumerie⁴⁹, mais ce n'était pas ça qui me gênait. Non, ce qui m'était pénible, avec toute cette brutalité, c'est que je ne recevais plus jamais de fleurs. Alors vous comprenez que j'aimais à me réfugier souvent dans le square, même s'il ne fait pas de doute que je manquais là aux règles les plus élémentaires du travail. Dans le square je trouvais toujours des boutons d'or, c'était le printemps de nouveau, et je les mâchais lentement en cachette, je leur trouvais un goût de beurre et de pré gras. (p. 51)

Quatrième extrait. La narratrice, devenue presque complètement truie, se rend chez sa mère :

Je suis arrivée aux dernières rues des faubourgs et j'ai vu des arbres nus qui se balançaient lentement dans le vent. Je me suis dit que j'aillais attendre un peu avant de sonner chez ma mère. J'avais le trac. Je me suis approchée des arbres. C'était la première fois que je voyais des arbres aussi hauts, et qui sentaient si bon. Ils sentaient l'écorce, la sève sauvage ramassée à ras de tronc, ils sentaient toute la puissance endormie de l'hiver. Entre les grosses racines des arbres la terre était éclatée, meuble, comme si les racines la labouraient de l'intérieur en s'enfonçant profondément dedans. J'y ai fourré mon nez. Ça sentait bon la feuille morte de l'automne passé, ça cédait en toutes petites mottes friables parfumées à la mousse, au gland, au champignon. J'ai fouillé, j'ai creusé, cette odeur c'était comme si la planète entraînait tout entière dans mon corps, ça faisait des saisons en moi, des envois d'ois sauvages, des perce-neiges, des fruits, du vent du sud⁵⁰. Il y avait toutes les strates de toutes les saisons dans les couches d'humus, ça se précisait, ça remontait vers quelque chose. J'ai trouvé une grosse truffe noire [...], j'ai croqué dans la truffe, du nez le parfum m'est entré dans la gorge et ça a fait comme si je mangeais un morceau de la Terre. Tout l'hiver de la Terre a éclaté dans ma bouche [...]. Et dans mon ventre il y avait le poids de l'hiver, l'envie de trouver une bauge et de m'assoupir et d'attendre. [...] J'ai creusé des quatre pattes, [...] je me suis allongée, j'ai posé mon museau sur mes pattes.

⁴⁹ La parfumerie s'apparente de plus en plus à une porcherie. On retrouve le parallèle entre la métamorphose du monde dans lequel vit la narratrice et la métamorphose de la narratrice elle-même.

⁵⁰ Dans ce passage-ci, le personnage est sous la forme de truie et donc retrouve son instinct animal. Ainsi, le personnage est en harmonie avec « mère-nature » et s'éloigne alors de la société corrompue et malsaine.

[...] J'ai eu peur de me perdre tout à fait⁵¹ comme j'avais perdu Yvan⁵² et j'ai fait un gros effort pour me mettre debout. Ça me faisait mal. C'était très difficile de continuer sans Yvan. [...] Je suis retombée dans le trou. Dans tout mon corps j'ai viré à nouveau avec le tournoiement de la planète, j'ai respiré avec le croisement des vents, mon cœur a battu avec la masse des marées contre les rivages, et mon sang a coulé avec le poids des neiges. Dans mes artères j'ai senti battre l'appel des autres animaux, l'affrontement et l'accouplement, le parfum désirable de ma race en rut. L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau, ça me venait du fond du vent, du plus ancien des races continuées. Je sentais jusqu'au profond de mes veines la détresse des dinosaures, l'acharnement des coelacanthes⁵³ [...]. (p. 147-150)

Marie Darrieusecq, *Truismes* (1996)

⁵¹ La narratrice a ici peur de rester pour toujours une truie car, dès qu'elle cesse toute activité mentale et qu'elle se laisse bercer par la nature, elle a du mal à se retransformer en humain.

⁵² Yvan est le deuxième compagnon de la narratrice. Cet homme se transformait en loup les nuits de pleine lune, seulement un jour la SPA est arrivée dans l'appartement et a voulu enlever la narratrice, qui était sous sa forme porcine. Yvan, sous sa forme de loup, voulut la défendre mais se fit tuer.

⁵³ Espèce de poisson disparue dont des fossiles ont été datés de 300 millions d'années. La narratrice retourne aux origines de la vie.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Jan Van der Straet, *Ulysse, Mercure et Circé* Une mise en perspective des éléments du mythe

Jan Van der Straet est un peintre flamand de la Renaissance, il s'inspire notamment de Michel Ange. Ses peintures sont principalement exposées au *Palazzo Vecchio* à Florence, dans le *Studiolo* de François Ier de Médicis. Ce qui fait l'originalité du tableau *Ulysse, Mercure et Circé*, c'est la perspective et la profondeur qui permettent d'insérer les différentes étapes de la métamorphose des compagnons d'Ulysse en porcs.

Au premier plan Mercure donne à Ulysse le « moly », la plante qui le protégera des sortilèges de Circé. Ulysse est reconnaissable par son armure typiquement romaine tout comme Mercure qui brandit le caducée. Au second plan on remarque Circé avec sa robe « brillante », mentionnée dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que sa baguette qu'elle pose au-dessus de la tête d'un porceau. Près de la magicienne on peut voir un homme se pencher pour boire le breuvage qui provoque la métamorphose. Le peintre a également représenté un homme en pleine transformation : son visage est humain mais il a l'apparence d'un porc. En dessous d'eux on peut observer la métamorphose en porceau une fois achevée.

Le peintre a peint la porcherie à laquelle Ovide fait brièvement référence. De plus, un effet de profondeur est créé par les colonnes qui longent les murs et mènent à la chambre de Circé. On devine à droite un métier à tisser qui est l'un de ses attributs. Le choix de représenter une chambre n'est pas anodin, puisque pour délivrer ses compagnons du sortilège de Circé, Ulysse et la magicienne « célèbrent leur union ».

Ce tableau est donc représentatif du mythe d'Ulysse et Circé ; ce qui est intéressant c'est la manière dont le peintre a disposé les éléments. Il est parvenu à intégrer toutes les étapes de la métamorphose des hommes d'Ulysse, tout en restant fidèle aux textes d'Ovide et d'Homère.

Stéphanie ALVES BEITO et Glawdys BOURGET



Ulysse, Mercure et Circé, Jan Van der Straet, 1570-1572

Huile sur toile, 116 × 68 cm, Bridgeman Images - Image No. 405216 ©

Frederick Sandys, *Médée* : Médée tourmentée par la passion

Médée est une œuvre de Frederick Sandys datant de 1868. Le peintre appartient au mouvement du préraphaélisme, un mouvement artistique pictural qui tient pour grands maîtres les peintres de la Renaissance prédécesseurs de Raphaël. Dans leurs peintures, on retrouve souvent des figures féminines d'enchanteresses telles que Circé, la fée Morgane ou Médée.

Sur ce tableau, Médée prend la plus grande partie de l'espace. En fond, on retrouve, à gauche, l'Argo, bateau de Jason, et à droite l'arbre sur lequel nous pouvons voir la Toison d'or. Cette dernière représente la patrie de Médée : la Colchide. Nous avons donc ici les deux termes du dilemme qui tiraille l'enchanteresse : sa passion pour Jason d'une part, et son amour filial pour son père, le roi, d'autre part.

La magicienne porte un vêtement blanc, signe de l'innocence et de la pureté, qui la montre comme une victime du sort. Elle porte un collier rouge, couleur de la passion, qu'elle tient comme des chaînes qu'on essaierait d'enlever. Elle le tire du côté gauche du tableau, en direction de l'Argo, de Jason. On a donc là une référence au poids de cette passion dévorante qu'elle porte à l'homme et qui la confronte à un dilemme. Son regard est troublé et se tourne vers la droite, du côté de sa patrie. Avec la main tirant le collier à gauche et le regard vers la droite, on retrouve cette dualité interne à laquelle fait face la jeune femme alors même qu'elle trahit son père en fabriquant la potion.

Médée est en effet en plein rituel. On peut retrouver sur la gauche une statuette de la déesse Hécate ainsi que plusieurs ingrédients et un récipient. À ce récipient est accroché un fil rouge qui entoure tous les éléments nécessaires à la préparation. On peut le voir de plusieurs manières : tout d'abord, comme une démarcation nécessaire au rituel ; mais aussi comme le symbole de cette passion éprouvée pour Jason qui maintenant les a unis tous les deux. En effet, le fait que le fil rouge entoure tous les éléments du rituel montre que Médée agit par amour pour Jason.

Dans son œuvre, Frederick Sandys reprend les éléments de l'histoire d'Ovide. Il met surtout en avant le tiraillement de Médée entre l'amour et le devoir filial, tiraillement que l'on retrouve dans *Les Métamorphoses* dans le premier passage du texte fondateur présenté.

Benjamin BLANC



Médée, Frederick Sandys, 1868

Huile sur toile, 61,2 x 45,6cm, Birmingham Museum & Art Gallery

John William Waterhouse, *Circé offrant la coupe à Ulysse* La magicienne au miroir

Circé offrant la coupe à Ulysse, est un tableau inspiré de la mythologie et peint en 1891 par John William Waterhouse, peintre britannique néoclassique et préraphaélite. Ces deux mouvements artistiques sont ici mis en exergue à travers l'imitation de la peinture des maîtres italiens du XV^e siècle qui est illustrée par ses tonalités claires et vives.

Au premier plan, le peintre met en avant l'image d'un palais empreint de richesses avec de l'or et des fleurs. Nous distinguons la magicienne Circé qui est vêtue d'une longue robe faite d'un voile transparent, mettant en relief sa nudité et sa beauté. C'est une femme sensuelle avec son apparence séduisante et âpre. Elle a un regard où se mêlent à la fois la puissance, la sagesse et aussi la fragilité. Circé est assise sur un trône dont les accoudoirs représentent des sculptures de lions qui ont un aspect effrayant, mais ils s'avèrent être inoffensifs, étant en plâtre, comme c'est le cas dans le mythe où ils ne sont pas redoutables. La magicienne a les mains levées : dans l'une, elle tient le breuvage magique qui transforme les hommes en porceaux et dans l'autre, elle garde sa baguette magique qui complète les sortilèges effrayants. La position de ses mains donne l'impression qu'elle est à la fois en train de commander Ulysse, mais aussi de l'inviter, d'une manière séduisante, à boire la boisson.

On distingue aussi près des pieds de Circé un porceau allongé, qu'on peut supposer être le compagnon d'Ulysse, Macaré, qui raconte cette expérience vécue, dans le mythe. Il a les yeux ouverts et fixe le sol comme s'il se prosternait devant Ulysse en attendant qu'il le sauve.

Au deuxième plan, est placé un grand miroir qui reflète l'image d'Ulysse. Par la position de son corps celui-ci semble comme prêt à sauver ses compagnons et à ne pas tomber dans le piège tendu par Circé, qui, elle, est présentée comme Kali, la déesse hindoue de la transformation et de la destruction. En effet, tout comme Kali, Circé regarde droit devant elle et porte un vêtement ayant des similitudes avec celui traditionnellement porté par la déesse. Par ailleurs, sa toute-puissance inspire la crainte et invite à la sujétion. Circé est représentée comme une femme fatale capable de détruire la vie des hommes en les transformant en animaux. Ulysse tient dans ses mains l'épée pour se défendre de Circé, mais aussi la fleur qu'Hermès lui a donnée pour se protéger de la magicienne. Dans le miroir, nous distinguons aussi un navire qui a la forme d'un oiseau, comme si le peintre voulait démontrer que les compagnons d'Ulysse étaient désormais protégés, leur sauveur étant venu. Cette œuvre illustre donc la terreur, le respect et la majesté associés à Circé.

Guy DALAIS et Joana THANASI



Circé offrant la coupe à Ulysse, John William Waterhouse, 1891
Huile sur toile, 149 x 92 cm, Galerie Oldham, Royaume-Uni

Alfred Drury, *Circé* Circé la sensuelle

Alfred Drury (1856-1944) est un sculpteur britannique représentatif de la New Sculpture. Ce mouvement consiste à créer des sculptures dynamiques et réalistes. C'est grâce à son œuvre *Circé* qu'Alfred Drury se fait un nom. Cette statue de la magicienne Circé illustre la scène dans laquelle elle transforme les compagnons d'Ulysse en porcs après leur avoir fait boire une potion.

Circé se tient debout sur un socle, les sangliers sont autour d'elle, à ses pieds : la forme générale de l'œuvre montre déjà la supériorité de cette enchanteresse. Sa nudité lui confère une puissance érotique, elle ne semble armée de rien de plus que sa jeunesse et sa beauté, et sa suprême confiance en elle. Ses bras éloignés de son corps laissent penser qu'elle l'offre à regarder, mais cette scène envoie aussi un message d'avertissement sur les conséquences du regard : le prix à payer se trouve aux pieds de Circé.

Dans sa version restaurée, Circé tient dans sa main gauche une coupe inclinée vers son visage, sa position suggère qu'elle se regarde dans le reflet de la coupe, comme si elle admirait son pouvoir et sa puissance. Dans sa main droite, elle tient une baguette magique dirigée vers les sangliers qui semblent la supplier. Sa draperie et sa baguette forment un arc et une flèche, ce qui n'est pas sans rappeler Artémis, déesse de la chasse. Il faut peut-être voir un autre lien avec la chasse à travers la transformation des hommes en sangliers : cela crée un nouveau rapprochement avec Artémis. Et comme elle, elle est impitoyable envers les hommes. Ainsi Circé est presque représentée comme une déesse.

Les sangliers sont organisés en spirale, faisant écho aux bras de Circé. En arrangeant l'œuvre de cette manière, le sculpteur invite le spectateur à tourner autour d'elle. Ce procédé et cette façon d'examiner la statue soulève la possibilité que le spectateur soit lui aussi tombé sous son charme. De plus, en étant positionnée sur un socle, Circé est en hauteur par rapport au spectateur et le regarde de haut. Elle peut l'associer aux sangliers qui sont autour d'elle, ainsi il fait également partie de la scène qui se déroule.

A travers son œuvre, Alfred Drury garde les éléments principaux du mythe de Circé : elle a transformé les compagnons d'Ulysse en porcs avec une potion et une baguette, et comme dans le mythe d'Ovide, elle possède une grande beauté. Cependant, dans cette sculpture, Drury met surtout en valeur la toute-puissance de Circé et le pouvoir qu'elle exerce sur les hommes, faisant d'elle une femme fatale.

Nelly BOUDJEMA



Circé, Alfred Drury, 1894

Sculpture en bronze, Museum City, Leeds

MYTHE DE PYGMALION

LA RELATION DE L'ARTISTE À SON ŒUVRE
LA FEMME-OBJET

LE MYTHE DE PYGMALION DANS *LES MÉTAMORPHOSES* (LIVRE X)

Le mythe de Pygmalion est raconté au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. Il présente l'histoire d'un homme qui, déçu par les femmes, sculpte de ses mains une créature conforme à ses vœux, puis tombe amoureux de cette statue, qui finalement, grâce à l'aide de la déesse Vénus, devient une femme de chair et d'os. Contextuellement, le texte avance la problématique de la femme-objet et du lien de l'artiste à son œuvre. L'intérêt du texte réside dans son mouvement plutôt unique : il est en effet l'un des seuls à proposer une métamorphose « positive », au sens où l'inanimé devient animé, alors qu'il est fréquent qu'elle soit le résultat d'une punition ou d'un souhait de fuite (on peut penser à Daphné). La puissance poétique de ce mythe est double : il exprime à la fois le désir frustré d'un homme que les femmes ont déçu, et son réveil à l'amour grâce à l'Art et aux faveurs divines qui lui donnent la vie.

Son importance culturelle est encore considérable de nos jours ; le nom « Pygmalion » est d'ailleurs, par antonomase, passé dans le lexique commun, désignant l'attitude d'un homme qui désire éduquer et façonner sa femme à son image. Il incarne l'image du « mentor » ; on parle également « d'effet Pygmalion ». Artistiquement, le mythe a fait l'objet d'une multitude d'adaptations ; on peut penser au XX^e siècle à la comédie musicale devenue célèbre *My Fair Lady*. Du point de vue des sciences sociales, on a tendance aujourd'hui à considérer Pygmalion comme une image de la mécanique patriarcale, au sens où la hiérarchie, fondamentalement verticale, vient de l'homme et descend jusqu'à la femme. Le mythe propose une image de la féminité soumise, laquelle n'a à se soucier que de sa mission naturelle : l'enfantement.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

Cependant, les impures Propétides eurent l'audace de nier la divinité de Vénus¹ ; dès lors, suite à la colère de la déesse, elles furent les premières, dit-on, à prostituer leurs corps et leur beauté ; puis, après avoir perdu leur pudeur², quand le sang de leur visage se durcit, elles devinrent, sans subir grande modification, des rocs rigides³. Pygmalion les avait vues menant leur vie scélérate, et s'offusquait des vices sans nombre transmis à la femme par la nature⁴. Aussi vivait-il en célibataire, sans épouse, et pendant longtemps personne ne partageait sa couche. Cependant, avec un art

¹ Les Propétides sont des femmes vivant sur l'île de Chypre. Elles ne sont connues que par Ovide, qui fait d'elles les premières prostituées, châtimement infligé par Vénus parce qu'elles avaient refusé de célébrer son culte. Pygmalion, en revanche, sera décrit comme vénérant fidèlement la déesse

² Les femmes se livrent à l'exhibitionnisme et se rendent libres sexuellement.

³ Le sang arrête de circuler, rendant ces femmes froides comme la pierre. Elles sont métamorphosées en rochers. On pourrait interpréter cet aspect du mythe comme une condamnation de l'indépendance de mœurs des femmes, associée à l'époque déjà à une forme de prostitution ou de sorcellerie. De plus, c'est l'inverse de ce qui va arriver dans l'histoire qui suit, c'est-à-dire celle de Pygmalion.

⁴ Le texte est ouvertement misogyne : pour Pygmalion, la femme est naturellement vicieuse.

admirable, il sculpta de l'ivoire⁵ pur, lui donnant une beauté avec laquelle nulle femme ne peut naître⁶ ; et il tomba amoureux de son œuvre.

Elle a l'apparence d'une vraie jeune fille, on pourrait la croire vivante et, si la réserve ne la retenait, prête à se mouvoir ; tant l'art se dissimule à force d'art⁷. Pygmalion est émerveillé et les feux⁸ qu'éveille ce semblant de corps emplissent son cœur. Souvent il s'approche, ses mains palpent son œuvre, ne sachant si elle est de chair ou d'ivoire. Et il ne dit plus qu'elle est en ivoire ; il lui donne des baisers, et pense qu'elle les lui rend ; il lui parle, l'étreint, croit sentir ses doigts presser les membres qu'ils touchent et craint que les bras ainsi serrés ne soient marqués de bleus⁹. Tantôt il lui dispense des caresses, tantôt lui offre des présents appréciés par les filles : coquillages, beaux galets, petits oiseaux, des fleurs de mille couleurs, des lis, des balles peintes et les larmes des Héliades¹⁰, tombées des arbres. Il la pare aussi de vêtements, passe à ses doigts des pierres précieuses et à son cou de longs colliers ; il suspend des perles à ses oreilles, des chaînettes sur sa poitrine¹¹. Tout lui sied ; et nue, elle ne paraît pas moins belle¹². Il la pose sur des tapis teints de pourpre de Sidon¹³, il l'appelle la compagne de sa couche, et la dépose, nuque inclinée, sur un coussin de plumes, comme si elle allait y être sensible.

Le jour de la fête de Vénus¹⁴ était très populaire dans toute l'île de Chypre¹⁵. Des génisses, dont les hautes cornes avait été couvertes d'or, étaient tombées sous la lame qui avait frappé leur cou de neige ; les

⁵ Matière organique, facilement modelable et qui symbolise, par sa blancheur, la pureté. L'auteur a probablement choisi l'ivoire car il est plus chaud et sensuel que le marbre.

⁶ Ovide fait ici référence à une beauté surhumaine, la beauté d'une déesse.

⁷ L'artifice de l'œuvre est si parfait que nous ne le voyons plus, nous pensons que l'individu représenté est réel. Il s'agirait d'une forme parfaite de *mimesis*.

⁸ « Les feux » renvoient à l'amour et au désir. L'amour métaphorisé par le feu est un motif récurrent dans la littérature.

⁹ Pygmalion ne distingue plus l'art et la réalité.

¹⁰ Les Héliades, filles d'Hélios et de Clymène, sont les sœurs de Phaéon. À la mort de celui-ci, elles se montrèrent inconsolables, le pleurant sans cesse, de sorte que leurs larmes se solidifièrent en ambre et qu'elles-mêmes se changèrent en aulnes. Ici, les offrandes faites par Pygmalion seraient des bijoux en ambre.

¹¹ La façon dont il la pare pourrait rappeler un acte d'adoration envers une idole, comme dans le culte de Vénus.

¹² Ovide suggère que la statue est intrinsèquement belle de nature, qu'aucun artifice n'est nécessaire. Elle serait donc associée à une divinité, les dieux incarnant topiquement cette beauté surnaturelle.

¹³ Sidon fut la capitale de la Phénicie dans l'Antiquité. Homère a salué l'habileté des Phéniciennes de Sidon, dont la fabrication de teinture de pourpre était réputée.

¹⁴ Les fêtes de Vénus commençaient le premier jour du mois d'Avril. Les jeunes filles, couronnées de guirlandes de fleurs, faisaient des veillées pendant trois nuits consécutives puis elles se partageaient en plusieurs groupes qui se répandaient à travers la ville et dans les alentours pour se rassembler sous des cabanes ombragées de myrte afin d'y former des chœurs.

¹⁵ L'île de Chypre était une province romaine située dans la Mer Méditerranée ; Pygmalion en est le roi.

encensoirs fumaient¹⁶. Son offrande accomplie, Pygmalion s'arrêta près de l'autel et dit timidement : « Dieux, si vous pouvez tout donner, je souhaite avoir pour épouse » – il n'osa dire « la vierge d'ivoire » – « une jeune fille qui ressemble à ma statue d'ivoire ». Vénus en personne qui, toute parée d'or, était présente à ces festivités, comprit le sens de ces vœux et, en présage de la bienveillance divine, la flamme trois fois se ralluma et éleva dans l'air sa langue de feu¹⁷.

Une fois rentré chez lui, il se rendit près de la statue de son amie et, couché près d'elle, la couvrit de baisers : elle lui parut tiède. Il approche à nouveau ses lèvres, et de ses mains lui tâte la poitrine : l'ivoire s'amollit quand il l'a touché, il perd de sa rigidité, se creuse et cède sous les doigts, comme la cire de l'Hymette¹⁸ qui fond au soleil et qui, sous le pouce qui la façonne, prend moult formes et devient d'autant plus propre à l'usage dans la mesure où l'on s'en sert¹⁹. L'amant reste interdit, hésite à se réjouir, craint de se tromper, retire puis reprend à nouveau en main l'objet de ses vœux : c'était un corps vivant, dont les veines palpitent sous son pouce. Alors le héros de Paphos²⁰ conçoit des formules pleines de reconnaissance pour rendre grâce à Vénus. Enfin ce n'est plus une fausse bouche, qu'il presse sous sa bouche ; la jeune fille a senti les baisers qu'il lui donne et elle a rougi, puis, levant timidement son regard vers la lumière²¹, elle a aperçu au même instant et le ciel et son amant. La déesse assiste à l'union qu'elle a accomplie ; et déjà quand les cornes de la lune neuf fois eurent refait un cercle plein²², la jeune femme mit au monde Paphos, une fille dont l'île conserve le nom²³.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, 243-297

¹⁶ Pour les Romains, les rituels de sacrifices bovins étaient très fréquents, ils avaient pour coutume de faire offrande aux dieux, en l'occurrence à Vénus. Les encensoirs étaient des vases perforés suspendus par des chaînettes à l'intérieur desquels l'on faisait brûler de l'encens. La fumée était supposée monter vers le ciel afin de nourrir les dieux.

¹⁷ Le rituel veut que si la flamme se rallume trois fois, le dieu invoqué acquiesce à la demande de son adorateur.

¹⁸ L'Hymette est une montagne située à Athènes, en Attique, réputée pour son élevage d'abeilles produisant du miel et de la cire.

¹⁹ Le sexisme est sous-jacent ici. La femme est présentée comme un objet que l'homme peut façonner à sa guise et de laquelle il peut jouir. On retrouve l'idée, inhérente aux projections culturelles connexes au mythe de Pygmalion, qu'une femme est un être qu'il faut éduquer. Son caractère *doit* impliquer la soumission.

²⁰ Cité de Chypre, consacrée à Vénus.

²¹ La jeune femme naît (littéralement « voit le jour ») sous les baisers de son amant. On note une ressemblance avec le conte, bien ultérieur, de « La Belle au bois dormant ».

²² L'image fait référence à une période totale de neuf lunaisons, soit le temps d'une gestation.

²³ L'île est située sur la côte occidentale de Chypre. A son retour de la guerre de Troie, Agapénor, roi d'Arcadie, échoue à Chypre où il fonde la cité de Paphos. Il y construit un temple dédié à Vénus, instaurant le culte de la déesse sur l'île.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Molière, *L'École des femmes* Une vision scénique de la femme-objet

Dans le cadre des œuvres influencées par le mythe fondateur de Pygmalion, la pièce de théâtre *L'École des femmes* (1662) de Molière nous semble particulièrement intéressante. C'est le rapport de domination masculine sur la femme, constamment réifiée, qui est poussé au paroxysme du ridicule dans cette pièce. Ce qui est en vérité un contrepied au message porté par le mythe fondateur : cette idée que la femme serait plus pure lorsqu'elle est une création de l'homme.

Arnolphe est un bourgeois réactionnaire du XVII^e siècle, effrayé à l'idée d'être cocu. Il est imprégné de l'esprit traditionnel misogyne, adepte de la toute-puissance du père et du mari, il ira d'ailleurs jusqu'à acheter sa future femme (Agnès) lorsqu'elle n'est qu'une enfant, profitant de sa misère familiale pour la pétrir à sa convenance. On est à l'opposé du sentiment amoureux, du coup de foudre présent dans *Pygmalion* d'Ovide ou de l'idéalisme courtois présent chez les précieuses. Agnès est un objet de désir sous contrôle, car il la considère, en tant que femme, comme un être rusé, vénal, naturellement faible d'esprit, créé pour l'obéissance. Le registre burlesque domine, et malgré la naïveté du personnage d'Agnès, c'est Arnolphe qui apparaît comme pitoyable, d'un égoïsme cynique et répugnant.

Cette image de la femme en devenir, façonnée par l'homme sous le regard approbateur d'un être divin, associe la situation du mariage forcé, artificiel et orchestré dans *L'École des femmes* avec le rapport de dépendance qui règne entre Pygmalion et sa création.

Dès la première scène de l'acte premier, c'est sous forme de litanie absurde que Molière attaque Arnolphe dans son égoïsme et son matérialisme décomplexé, même si le personnage tente de faire passer sa possessivité misogyne et malade pour un noble sacerdoce²⁴ chrétien.

Meriem BOUDJEMA et Léo FRENEAT

Acte I, scène 1

ARNOLPHE

[...] Je me vois riche assez pour pouvoir, que je croi²⁵
Choisir une moitié qui tienne tout de moi²⁶
Et de qui la soumise et pleine dépendance
N'ait à me reprocher aucun bien ni naissance²⁷

²⁴ Fonction de ceux qui exercent une mission sacrée.

²⁵ Écrit ainsi dans le texte original

²⁶ L'oxymore renforce le comique de ridicule. Arnolphe préfère son amour propre à l'harmonie d'un amour équilibré et complémentaire entre deux entités humaines libres.

²⁷ Une femme acariâtre pouvait reprocher à son mari la dot qu'elle lui avait apportée, ou se plaindre d'une mésalliance.

[...]

Dans un petit couvent, loin de toute pratique²⁸
Je la fis élever selon ma politique,
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait
Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.
Dieu merci, le succès a suivi mon attente.
Et, grande, je l'ai vue à tel point innocente
Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait²⁹
Pour me faire une femme au gré de mon souhait.
[...]

Acte III, scène 3

ARNOLPHE

Je ne puis faire mieux que d'en faire ma femme.
Ainsi que je voudrai je tournerai cette âme :
Comme un morceau de cire entre mes mains elle est,
et je lui puis donner la forme qui me plait³⁰.

Molière, *L'École des femmes* (1662)

²⁸ Loin de toute relation avec les autres.

²⁹ Dans ce contexte : mon affaire.

³⁰ L'image de la cire que l'on peut modeler à son gré rappelle le mythe de Pygmalion.

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* L'artiste et son œuvre : une appropriation fétichiste ou l'effroi de la perte

Balzac est souvent classifié assez étroitement parmi les réalistes en dépit de l'avis de certains critiques, dont Baudelaire qui écrivait à ce propos, dans *L'Art romantique* (1852) : « J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné ».

Le Chef-d'œuvre inconnu est une nouvelle d'abord parue dans le journal *L'Artiste* en 1831, puis republiée en volume dans *Études Philosophiques* en 1837. C'est en 1846 qu'elle est intégrée à *La Comédie Humaine*. La nouvelle est ce qu'on appelle un « roman d'artiste », genre très à la mode alors, mettant en scène la vie de peintres. Le contexte des extraits que nous reproduisons est le suivant : l'intrigue se déroule en 1621 à Paris. Nicolas Poussin, jeune peintre, rencontre Porbus qui est alors un artiste reconnu. Lors de leur rencontre, Porbus se trouve, dans son atelier, en présence d'un vieux maître, Frenhofer, dont la verve et le génie causeront l'admiration passionnée du néophyte Nicolas Poussin. Le maître travaille depuis dix ans sur une toile, sans parvenir à atteindre la perfection absolue qui est son idéal artistique. Il lui faudrait pour cela trouver le modèle parfait. Nicolas Poussin lui propose alors que son amante, Gillette, une femme d'une admirable beauté, pose pour lui, à la condition qu'une fois terminée, le vieux Frenhofer leur montre son chef-d'œuvre : *La Belle Noiseuse*.

Le texte, dans le cadre de l'étude du mythe de Pygmalion, est parfaitement intéressant : il parle avant tout du rapport qui lie l'artiste à son œuvre et de la difficulté de s'en défaire émotionnellement, pour l'exposer aux yeux du monde. La relation avec le mythe de Pygmalion est saillante à plusieurs endroits du récit, qu'il soit fait allusion à la couleur d'ivoire de la peau de *Marie*³¹, au fait *a contrario* qu'elle n'ait pas ce « tiède souffle de la vie », ou bien qu'on nomme explicitement le nom du « seigneur Pygmalion » afin d'en faire la louange. En raison de ces identifications nettes aux divers éléments du mythe, il est clair que l'écriture du *Chef-d'œuvre inconnu* a été influencée par Ovide ; et la nouvelle, bien qu'elle s'ancre résolument dans l'univers pictural, conserve ses connexions (notamment parce qu'en plusieurs endroits il est dit que le relief est une affaire sculpturale) avec l'univers des sculpteurs. Son écho est indéniable.

Nous avons choisi cette nouvelle parce qu'elle traitait d'une problématique fondamentale à la compréhension du mythe de Pygmalion : le lien que l'artiste développe avec son œuvre et la manière dont ce lien influence, par effet de boomerang, le rapport que l'artiste entretient avec le monde.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

³¹ Dans le tableau peint par Porbus, *Marie l'Égyptienne*.

Frenhofer fait la critique du tableau de Porbus Marie l'Égyptienne. D'après lui, l'artiste a copié la nature attentivement, mais n'a pas réussi à restituer la vie :

Ta bonne femme n'est pas mal troussée³², mais elle ne vit pas. Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! Vous colorez ce linéament avec un ton de chair fait d'avance sur votre palette en ayant soin de tenir un côté plus sombre que l'autre, et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu³³ !... Prrr ! Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue ! Regarde ta sainte³⁴, Porbus ? Au premier aspect, elle semble admirable ; mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps. C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée, une image qui ne saurait se détourner, ni changer de position. Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau ; l'espace et la profondeur manquent ; cependant tout est bien en perspective, et la dégradation aérienne est exactement observée ; mais, malgré de si louables efforts, je ne saurais croire que ce beau corps est animé par le tiède souffle de la vie³⁵. Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre ! Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée pourpre les veines et les fibrilles³⁶ qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre³⁷. Ta création est incomplète. Tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste.

³² Signifie « pas mal exécutée ». Frenhofer parle de Marie, la figure représentée par Porbus sur son tableau.

³³ Référence à la mimesis. On retrouve l'idée que la perfection ne peut qu'être une œuvre divine : l'homme ne peut que l'approcher sans l'atteindre.

³⁴ La sainte ramène à une image de la virginité et de la pureté, comme dans l'histoire de Pygmalion.

³⁵ Référence explicite au mythe de Pygmalion, dans lequel l'incarnation humaine est caractérisée par une tiédeur qui contraste avec la froideur de la pierre. Frenhofer remarque, en somme, cyniquement, qu'il n'observe qu'une « nature morte ».

³⁶ Petites fibres musculaires.

³⁷ Les techniques artistiques du peintre manifestent les limites de son pouvoir de création ; limites que les Dieux ne connaissent pas et qui révèlent la vanité humaine à travers son échec.

Nicolas Poussin entend la critique du vieux maître et entre en scène. Fasciné par la verve du vieillard et son talent de peintre, il exprime sa volonté de découvrir son œuvre, pensant être en présence d'un dieu de la peinture :

Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore³⁸. Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini. Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait !³⁹ Quoique j'aie trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur. Ah !

[...]

Le vieillard fit une pause, puis il reprit : — Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché⁴⁰ !

Décidés à découvrir La Belle Noiseuse, l'œuvre secrète du vieillard, Nicolas Poussin et Probus réfléchissent à un stratagème d'échange : ils le trouvent en la personne de Gillette, l'amante du jeune peintre.

— Le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune. Mais, mon cher maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile.

Le vieillard resta debout, immobile, dans un état de stupidité parfaite.

— Comment, s'écria-t-il douloureusement, montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai chagement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? [...] Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue. La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants⁴¹ ! [...] Veux-tu maintenant que je soumette mon idole aux froids regards et aux stupides critiques des

³⁸ Le lien de l'artiste à son œuvre semble proche du fétichisme. Il y a en lui ce désir de garder secret ses fruits créatifs, de manière à ne rien partager des délices dont il jouit. Laisser parvenir le regard de l'Autre jusque sa création, ce serait accepter d'en perdre une partie.

³⁹ Comme dans le mythe de Pygmalion, le but recherché est que l'œuvre d'art prenne vie.

⁴⁰ Référence explicite aux sentences du texte fondateur. Pygmalion représente ici cet idéal « mythique » dont rêve le vieillard et qui symbolise l'aboutissement suprême de l'acte artistique.

⁴¹ Frenhofer parle de la femme qu'il a peinte comme de son épouse, sa créature. On retrouve la notion de femme-objet, destinée uniquement à l'homme auquel elle s'est liée. La peur de la « perte » (au sens de déchéance de pureté) est prédominante. Le regard des autres hommes sur cette femme est tabou.

imbéciles ? Ah ! l'amour est un mystère, il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit même à son ami : — Voilà celle que j'aime !

Frenhofer finit par accepter l'accord, et la beauté de l'amante de Nicolas Poussin lui permet d'achever son œuvre rapidement. Néanmoins, lorsque le jeune Nicolas et Probus découvrent La Belle Noiseuse, la déception que lit le vieux maître sur leurs visages le pousse au désespoir et il finit, après qu'il a incendié son atelier, par se donner la mort. Il n'y avait, sur le tableau, qu'« un pied nu » au milieu d'un « chaos de couleurs ».

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*,
La Comédie Humaine (1846), tome 4

Charles Bukowski, « La machine à baiser », Femme-objet / Femme-passion

Charles Bukowski est un auteur américain dont l'œuvre s'inscrit dans la seconde partie du xx^e siècle ; bien qu'il en ait fermement renié l'affiliation, les critiques l'ont associé au mouvement *beat*, aux côtés de romanciers et poètes comme Ginsberg ou encore Kerouac. Sa renommée s'est construite autour de la large diffusion, notamment en Europe, de ses recueils de nouvelles. Le sexe, l'alcoolisme et la misère y tiennent une place prégnante. Bukowski est également l'auteur d'une œuvre poétique considérable.

« La machine à baiser » est la quatrième nouvelle du recueil des *Contes de la Folie Ordinaire*, publié en 1972. Ce texte provocateur retrace l'histoire de compagnons de boisson qui, un soir de semaine, entendent parler d'une « machine à baiser » révolutionnaire. Pensant qu'il s'agit d'une escroquerie, ils ne montrent d'abord aucun enthousiasme. Ils finissent pourtant pour céder à l'appel du sexe et vont à la rencontre d'un savant allemand, Von Brashlitz qui leur dévoile son invention exceptionnelle.

Nous avons sélectionné ce texte parce qu'en dépit du thème commun, celui de la femme-objet, les deux histoires opposent deux visions fondamentalement contraires de la féminité. Il y a chez Pygmalion la projection d'une femme soumise et chez Bukowski celle de la femme-passion – c'est-à-dire celle qui, sans se soucier des retombées sociales, brisera le dogme sous la pression de l'amour –, inévitablement punie. La nouvelle n'est pas écrite en lien direct avec le mythe d'Ovide, on retrouve néanmoins ce thème féminin fondamental et ces idées qui s'y rattachent : la femme devrait, sous peine de « rejet », correspondre à des normes de discrétion et de soumission. Son éducation la retranche dans une posture de soutien plutôt que d'actrice. « La machine à baiser » transpose une version alternative de la femme, davantage en lien avec les Propétiades du mythe, au cœur d'une société plus contemporaine, dans laquelle sa trop grande liberté entraîne une mort sociale, qu'elle soit métaphorique ou non. Cette réécriture, crue et cynique, intronise l'amour marginal : il semble être le seul véritable, notamment parce qu'il se joue loin des formations sociales figées.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

« Je connais un type qui a une machine à baiser. Pas ces gadgets merdiques, comme les pubs des pornos, tu vois, ces espèces de thermos avec chattes amovibles en viande hachée, complètement bidon. Non, ce type a vraiment inventé un truc. C'est un savant allemand et nous, je veux dire le gouvernement, on a mis la main dessus avant les Russes. Garde ça pour toi.

— Bien sûr, Tony.

— Von Brashlitz, il s'appelle. Le gouvernement a essayé de le reconverter dans l'ESPACE. Rien à faire. C'est un cerveau, mais il n'a que sa MACHINE À BAISER dans le crâne⁴². En même temps, il se prend

⁴² Il y aurait un premier rapprochement possible avec le mythe : la création devient l'objet d'une passion qui s'exerce au détriment de la vie sociale. On observe chez Pygmalion un phénomène identique.

pour un artiste, il répète qu'il est Michel-Ange⁴³... On lui verse trois cents tickets⁴⁴ par mois pour qu'il s'en sorte sans finir à l'asile⁴⁵. Au début, ils l'ont surveillé, puis ils en ont eu marre, ou ils ont oublié, en tout cas ils lui envoient toujours le fric et dix minutes par mois tu as un civil qui vient lui causer et qui fait son rapport comme quoi le type est cinglé. Alors Von Brashlitz se balade de ville en ville en traînant sa grande malle rouge⁴⁶. Finalement un soir il débarque ici et commence à picoler. Il raconte qu'il n'est plus qu'un vieux bonhomme et qu'il cherche un coin tranquille pour ses recherches. J'ai essayé de le freiner, il passe tellement de tarés dans le coin, tu sais...

— Ouais.

— Sur ce, il se pinte pour de bon, mec, et finit par lâcher le morceau. Il a fait les plans d'une femme mécanique qui te baise mieux que toutes les grandes putes de l'Histoire ! Tout ça sans tampax, sans emmerdes, sans baratin⁴⁷ !

— Ça, c'est la femme que j'ai cherchée toute ma vie⁴⁸. »

Les protagonistes payent enfin Tony pour qu'il révèle l'emplacement de la « machine à baiser ». Le narrateur et Mike l'Indien rencontrent Von Brashlitz, derrière la porte 69 (référence érotique).

Et voilà le vieux cochon, avec son verre de schnaps à la main et ses lunettes à double foyer, on se croirait dans un vieux Fritz Lang⁴⁹. Il y a

⁴³ Deuxième rapprochement possible, grâce à la notion d'artiste-créateur : Von Brashlitz et Pygmalion ont tous les deux créé une œuvre magistrale. Cette référence à Michel-Ange (qui a été, entre autres, sculpteur) est, dans ce contexte, parodique.

⁴⁴ Désigne trois cents dollars.

⁴⁵ Le risque de folie est souvent évoqué quand il s'agit de parler de créateurs géniaux. On peut penser à Pygmalion qui perd presque la raison quand il se livre, dans le texte-source, à des jeux érotiques avec sa statue, dont il n'arrive plus à distinguer « si elle est de chair ou d'ivoire ». On comprend, dans le texte de Bukowski, que Von Brashlitz abuse sexuellement de sa machine. Il y a un délire lié à l'idée de propriété, en vertu des pouvoirs que le statut de créateur confère

⁴⁶ C'est dans cette malle qu'est contenue la « machine à baiser ». Sa couleur rouge rappelle la passion...

⁴⁷ Un élément central se dessine : cette énonciation de « motifs de dégoût » suppose que la femme est rendue attrayante parce qu'elle n'est pas vraiment une femme. Cette créature artificielle est délestée volontairement de ses « défauts » biologiques (menstruation) ; elle est aussi délestée de ses « défauts » de caractère : il n'y a plus de comptes à rendre pour obtenir ce que l'on veut : la disponibilité est supposée totale. La retraite de Pygmalion est justifiée par son dégoût du vice des femmes ; c'est peut-être d'ailleurs pour cela que sa création est « lissée ». Ovide dit : « il sculpta de l'ivoire pur, lui donnant une beauté avec laquelle aucune femme ne peut naître ». Ceci peut être rapproché de la phrase de Bukowski : « Il a fait les plans d'une femme mécanique qui te baise mieux que toutes les grandes putes de l'Histoire ! » : on a dans les deux cas des structures qui mettent en avant ces femmes artificielles, les élèvent au-dessus des vraies femmes puisqu'elles ont été créées dans un but précis.

⁴⁸ Derrière le cynisme, on distingue l'idée que les femmes sont la source de quêtes chimériques et nécessairement décevantes.

⁴⁹ Réalisateur Allemand, d'origine autrichienne, qui a été naturalisé américain en 1935. Adulé par la Nouvelle Vague (en particulier François Truffaut, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard), il est notamment connu pour *Métropolis* (1927), qui est classé au « Registre international Mémoire du monde » de l'UNESCO.

déjà quelqu'un, une petite nana, trop jeune à mon goût, l'air filiforme et costaud à la fois.

[...]

« Messieurs, ma fille, Tania...

— Hein ?

— Oui, je sais, je sais... J'ai l'air... bien vieux... c'est comme le mythe du Noir qui ne débande jamais, il y a aussi le mythe du vieil Allemand qui baise toujours. Vous pouvez me croire, c'est ma fille, Tania. »

Tania rigole :

« Salut les jeunes ! »

[...]

« Messieurs, je suis un *artiste*, et un inventeur ! la MACHINE À BAISER existe, c'est ma fille, Tania⁵⁰...

— On ne plaisante plus, Von ?

— Plus du tout ! Tania ! Viens t'asseoir sur les genoux du monsieur ! »

Tania se lève en riant et saute sur mes genoux. Ça, une MACHINE À BAISER ? Je n'arrive pas à y croire⁵¹ ! Sa peau est en peau, en tout cas ça y ressemble, et sa langue qui se promène dans ma bouche, elle n'est pas mécanique, chacun de ses mouvements répond aux miens, unique.

Me voilà très occupé, j'arrache sa blouse, je m'infiltrer du côté de sa petite culotte, plus excité que jamais, et là nous perdons les pédales ; on se lève et je la prends debout, les mains pendues à ses longs cheveux blonds [...].

A la suite du refus d'obéir de Tania, Von Brashlitz devient furieux. Pour montrer à son créateur qu'elle ne lui est plus soumise, elle décide de tuer Mike l'Indien en arrachant intégralement ses organes sexuels. Le narrateur prédit l'arrivée des forces de l'ordre.

Aussitôt dit, aussitôt fait, et ces cons de flics se ramènent.

⁵⁰ Il s'agit ici d'une provocation. En dépit de toute vraisemblance, Tania est bel et bien une machine. La suite de la nouvelle le confirme.

⁵¹ Si l'on rapproche le mythe et la nouvelle, on a trois éléments qui distinguent la portée des textes : le premier, c'est que Pygmalion n'arrive pas à réaliser que sa statue est devenue une vraie femme, alors que chez Bukowski, le narrateur ne parvient pas à réaliser que celle qu'il prend pour une vraie femme est en fait une machine. Le deuxième élément, c'est qu'on a deux types de femmes qui sont représentées : une soumise, et une passionnée. Tania va tomber amoureuse du narrateur, et cet amour qu'elle n'est pas censée ressentir la poussera à la désobéissance. Le troisième élément découle du second : dans le cas de Pygmalion, la créature aime son créateur ; concernant Bukowski, on a un transfert qui s'opère, puisque Tania tombe amoureuse du narrateur et se met à haïr les autres hommes, son créateur compris. On observe donc un décrochage et une rupture thématique. Dans un cas, la femme reste et enfante, dans l'autre, moins idéal patriarcalement, la femme meurt, à cause de sa révolte contre le pouvoir de l'homme, et plus spécifiquement de son créateur.

[...]

Tania vient s'asseoir sur mes genoux :

« Ils vont me tuer. Je t'en prie, ne sois pas triste⁵². »

Je ne réponds pas.

Von Brashlitz se met à couiner, en montrant Tania : JE VOUS LE DIS, MESSIEURS, ELLE N'A PAS DE CŒUR ! UNE SALOPERIE QUE J'AI SAUVÉE D'HITLER ! Je vous le dis, ce n'est qu'une MACHINE !

Ils restent tous plantés, personne ne croit Von B.

C'est tout simplement la plus belle machine, et la plus belle « femme » qu'ils ont jamais vue.

« Et merde, bande de crétins ! Toutes les femmes sont des machines à baiser⁵³, vous ne comprenez donc rien ? »

Charles Bukowski, « La Machine à baiser »,
Contes de la folie ordinaire (1972)

⁵² Expression paradoxale d'un sentiment : Tania dit elle-même un peu plus tôt dans le texte : « Je suis heureuse. Pourtant... en principe, je ne suis pas vivante. Tu comprends, n'est-ce pas ? » La notion d'humanité ne serait pas un don des Dieux, comme le suggère le mythe d'Ovide, mais bien un legs humain.

⁵³ Projection d'une notion cruciale qui rallie les deux textes autour de cette thématique de la femme-objet. Dans le cas de la nouvelle, il y a une fusion qui s'opère, au sens où l'idéal se confond avec la réalité, au point que Brashlitz perd le contrôle, en partie à cause de l'ivresse, certes, mais on peut aussi y voir une émergence de la frustration masculine.

Allan Edgar Poe, *Le Portrait ovale* Quand la métamorphose s'inverse

« Le Portrait ovale » appartient au recueil des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, publié en 1857 par le poète et nouvelliste américain Allan Edgar Poe. La traduction française est due à Charles Baudelaire, grand admirateur de Poe⁵⁴. *Le Portrait ovale* raconte l'histoire d'un homme blessé et de son domestique, qui s'installent pour une nuit dans un château étrange et abandonné des Apennins. La nuit, ne trouvant pas le sommeil, le maître contemple le portrait d'une jeune fille et découvre ensuite, avec effroi l'histoire de ce tableau : sa réalisation a causé la mort du modèle. On peut rapprocher cette nouvelle du mythe de Pygmalion puisqu'on y voit un processus de métamorphose complètement inversé : quand la statue passait de l'inanimé à l'animé et de la création à la vie, la jeune femme de la nouvelle passe de l'animé à l'inanimé : elle était un modèle vivant et n'est plus qu'un portrait.

Nous retrouvons dans cette nouvelle la première thématique évoquée pour le mythe de Pygmalion, qui est celle de la relation entre homme et femme : la description de cette relation est dans le prolongement de la vision patriarcale avec une jeune femme qui est soumise à la volonté de son mari : elle n'aime pas son art mais elle pose tout de même pour lui car elle s'y sent obligée. Mais surtout, on voit aussi que la femme n'est pas dénommée : telle la statue, elle reste anonyme. Ainsi, elle n'a qu'un rôle secondaire, comme nous l'avons vu dans le texte-fondateur : la statue n'était que là pour combler le vide amoureux de Pygmalion, aucune autre fonction ne lui était attribuée (à part servir et donner une descendance à son mari). Ici, la femme n'est qu'un intermédiaire pour faciliter l'extase artistique de son mari.

C'est cette extase artistique qui constitue la deuxième thématique de notre mythe fondateur : le rapport de l'artiste à son œuvre. On voit que le tableau prend de plus en plus de place dans notre récit, en même temps que la femme en perd de plus en plus. Il y a donc un rapport conflictuel entre les deux relations, alors que le mythe nous proposait une relation qui en amenait une autre : la relation créateur / création était la première dans le mythe et laissait sa place à la relation amoureuse. Alors qu'ici, la femme disparaît au profit de la création : il y a donc une opposition et une impossibilité à ce que les deux puissent coexister. Pour aller plus loin, on peut dire que la femme ne pouvait être présente dans les deux relations : elle ne peut être la femme amoureuse et concrète, et en même le modèle dans la création. Comme la création est vue en tant que prolongement de l'homme, Poe a définitivement fait le choix de mettre au-dessus le prolongement : veut-il nous dire que la création artistique amène plus de bonheur, de joie et d'accomplissement que l'amour ? C'est d'autant plus cela que la chute de l'histoire va nous sembler percutante et impressionnante : au moment précis où l'artiste dit que son œuvre est « la Vie elle-même », sa femme meurt. Elle ne peut donc vivre dans ce monde où son amour est vaincu par la création artistique. il y a dans le texte une antithèse amour / art qui soulève beaucoup de questions.

Nous pouvons alors nous interroger sur la *mimesis*⁵⁵ : est-ce cette recherche effrénée de la reproduction parfaite dans l'art qui amène le peintre à ce délaissement amoureux ? En tout cas, la peinture a remplacé le rôle de la femme dans notre texte : le peintre est « extasié », il détourne son

⁵⁴ La traduction actuelle est toujours celle de Baudelaire ce qui montre la qualité de cette version.

⁵⁵ Bien que le concept de *mimesis* (imitation) soit présent dès l'Antiquité, il a été théorisé à la Renaissance, dans le domaine des arts plastiques, notamment par le peintre italien Alberti, pour qui l'art devait être « une fenêtre ouverte sur le monde ». La *mimesis* dans la peinture a été préconisée pendant de très nombreux siècles.

regard amoureux de sa femme pour le poser inconditionnellement sur sa création. Ainsi, une confusion se met en place entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas : la création qui est du domaine de l'abstrait va prendre la place de la réalité elle-même. Ce texte reprend donc les thématiques de notre mythe pour lui donner une tournure dramatique : la relation artistique a une place plus que dominante, au point d'effacer tout le reste. Poe qui est lui-même un créateur, puisqu'il crée des romans, se place dans une réflexion métalittéraire : lui-même qui crée des œuvres qui doivent paraître réelles pour plaire à son public se confronte au principe de *mimesis* et, dans cette nouvelle il le remet en question en le poussant à l'extrême, jusqu'au point où il menace la vie.

Marjolaine BRISET

Le narrateur, qui vient de contempler longuement le portrait ovale, se sent « subjugué » et « épouvanté » :

[...] Je cherchai vivement le volume qui contenait l'analyse des tableaux et de leur histoire. Allant droit au numéro qui désignait le portrait ovale, j'y lus le vague et singulier récit qui suit :

« C'était une jeune fille d'une très rare beauté, et qui n'était pas moins aimable que pleine de gaieté⁵⁶. Et maudite fut l'heure où elle vit, et aima, et épousa le peintre⁵⁷. Lui, passionné, studieux, austère, et ayant déjà trouvé une épouse dans son Art⁵⁸ ; elle, une jeune fille d'une très rare beauté, et non moins aimable que pleine de gaieté : rien que lumière et sourires, et la folâtrie d'un jeune faon ; aimant et chérissant toutes choses ; ne haïssant que l'Art qui était son rival ; ne redoutant que la palette et les brosses, et les autres instruments fâcheux qui la privaient de la figure de son adoré. Ce fut une terrible chose pour cette dame que d'entendre le peintre parler du désir de peindre sa jeune épouse⁵⁹. Mais elle était humble et obéissante⁶⁰, et elle s'assit avec douceur pendant de longues semaines dans la sombre et haute chambre de la tour, où la lumière filtrait sur la pâle toile seulement par le plafond. Mais lui, le peintre, mettait sa gloire dans son œuvre, qui avançait d'heure en heure et de jour en jour...
– Et c'était un homme passionné, et étrange, et pensif, qui se perdait en

⁵⁶ Cette description de la jeune fille va nous être répétée quelques lignes plus loin : l'auteur insiste donc sur le fait qu'elle suit les normes esthétiques et morales de notre mythe fondateur. Elle est belle et aimante (il la définit, un peu plus bas, comme « aimant et chérissant toutes choses »).

⁵⁷ L'auteur veut nous montrer dès le début que l'histoire va mal se finir : c'est une mise en garde sur le fait que la relation amoureuse avec cet homme qui est voué à son art ne lui apportera que malheur et tristesse.

⁵⁸ L'homme qui vient d'épouser la jeune fille est en fait déjà marié à quelqu'un d'autre : l'Art, son art. Il entretient donc déjà une relation fusionnelle avec l'Art, ce qui fait que la jeune fille ne pourra faire face et casser cette relation.

⁵⁹ L'auteur nous montre la rivalité entre l'Art et la jeune épouse. La confrontation entre les deux types de relations est ici présentée : l'une ne peut pas aller avec l'autre, contrairement à ce qui se passe dans le mythe d'Ovide, où l'art débouche sur l'amour.

⁶⁰ Bien que la jeune fille haïsse l'art de son époux, elle correspond au modèle de la « femme parfaite » donc elle va accepter de se prêter à la passion de l'artiste.

rêveries ; si bien qu'il ne *voulait* pas voir⁶¹ que la lumière lui tombait si lugubrement dans cette tour isolée desséchait la santé et les esprits de sa femme, qui languissait visiblement pour tout le monde, excepté pour lui. Cependant, elle souriait toujours, et toujours sans se plaindre, parce qu'elle voyait que le peintre (qui avait un grand renom) prenait un plaisir vif et brûlant dans sa tâche, et travaillait nuit et jour pour peindre celle qui l'aimait si fort, mais qui devenait de jour en jour plus languissante et plus faible⁶². Et, en vérité, ceux qui contemplaient le portait parlaient à voix basse de sa ressemblance, comme d'une puissante merveille et comme d'une preuve d'amour non moins grande de la puissance du peintre que de son profond amour pour celle qu'il peignait si miraculeusement bien⁶³. – Mais, à la longue, comme la besogne approchait de sa fin, personne ne fut plus admis dans la tour ; car le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne *voulait* pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui⁶⁴. Et, quand bien des semaines furent passées et qu'il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glâcis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. Et alors la touche fut donnée ; et alors le glâcis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais, une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il fut frappé d'effroi ; et, criant d'une voix éclatante : « En vérité, c'est la *Vie* elle-même !⁶⁵ » il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : – elle était morte ! »

Allan Edgar Poe, « Le Portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires*,
Traduction de Charles Baudelaire, 1857

⁶¹ Le verbe « vouloir » est mis en italique et il est accompagné de la négation « ne...pas » : Poe insiste bien sur le fait que le peintre dans sa folie créatrice est dans le déni de la réalité, puisqu'il n'a pas le désir de voir que sa femme dépérit à cause de son délaissement.

⁶² La description de la jeune fille continue mais plus le texte avance plus on voit la jeune fille perdre de sa beauté et de son éclat. Elle est atteinte par la relation artistique ce qui fait qu'elle commence à dépérir.

⁶³ On a un éloge de l'art et de la mimesis, mais dans l'esprit des commentateurs, elle est une preuve de l'amour du peintre pour son modèle.

⁶⁴ Le peintre met tellement de passion dans son art qu'il ne détache plus les yeux de sa toile : la peinture de la femme prend la place de la femme.

⁶⁵ Là on voit bien la transformation de la femme en portrait, avec l'utilisation du mot « Vie » (qui est accentué par l'italique et la majuscule). L'art s'est accaparé la vie, et celle-ci a quitté le modèle.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée* L'idéal féminin prenant vie

Jean-Léon Gérôme est un peintre membre de l'Académie Française et fait figure, à la fin du XIX^e, de peintre officiel, considéré comme l'artiste international le plus célèbre de son temps. Il compose avant tout des scènes religieuses ou mythologiques qui connaissent le succès aussi bien en France qu'aux États-Unis.

À partir de la lecture du mythe de Pygmalion, il produira un tableau en 1890. La peinture représente Pygmalion embrassant sa statue, Galatée⁶⁶, venant à la vie.

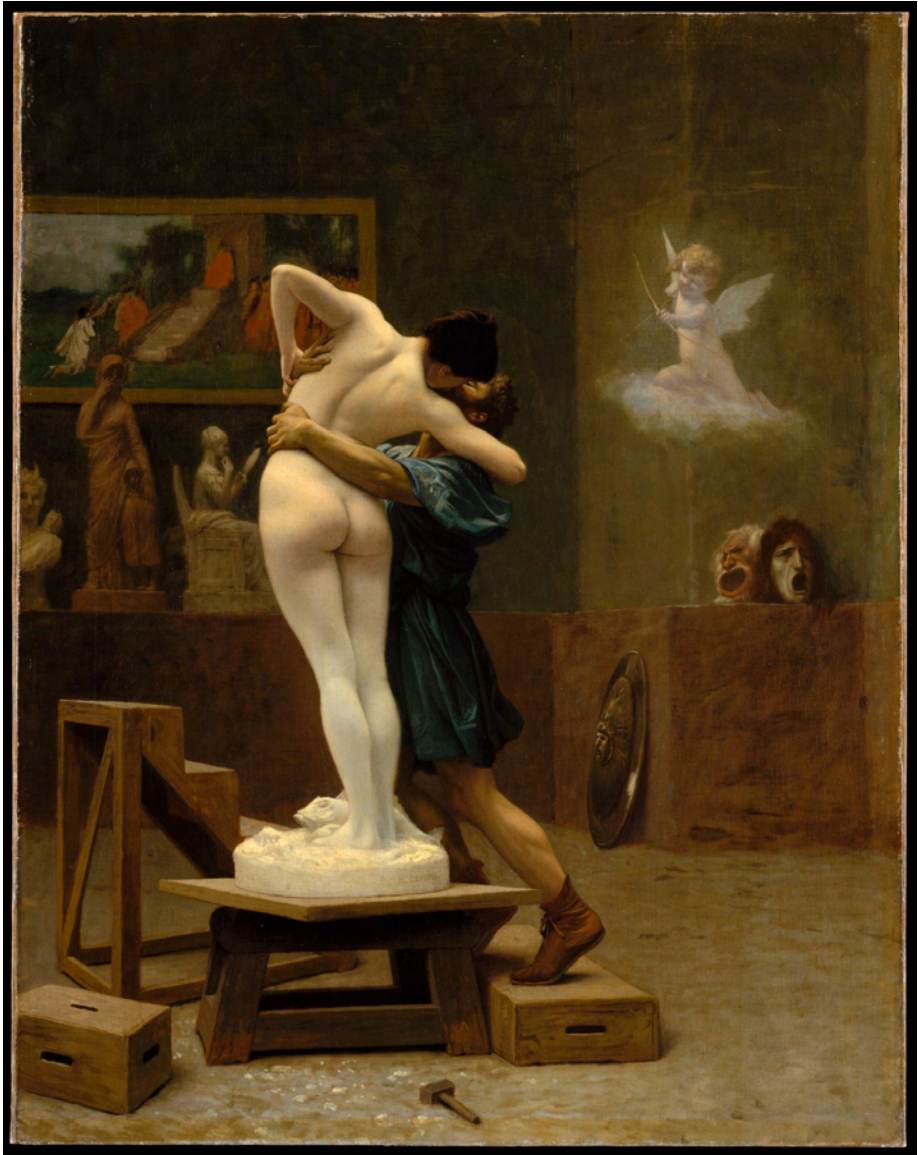
La scène représente l'atelier de Pygmalion ; quelques indices nous le montrent : le marteau près de son pied ayant probablement servi à sculpter la statue, les quelques peintures et sculptures à l'arrière-plan et l'escabeau derrière la statue.

Galatée, présente au centre du tableau, commence à prendre vie comme en témoigne le haut de son corps animé ayant pris une couleur chair contrairement au bas de son corps encore de marbre avec sa couleur blanchâtre. Elle entoure Pygmalion de son bras et pose sa main sur la sienne, ce qui indiquerait un amour partagé. On remarque une forte dominance de la couleur blanche de son corps, opposée à la peau mate de son sculpteur : Galatée devient un symbole de pureté. Notons par ailleurs que Galatée signifie « à la peau blanche comme le lait » et que l'idéal féminin, dans la seconde moitié du XIX^e, appartenait aux femmes ayant la peau très blanche. De plus, son visage nous étant caché, Galatée peut ici représenter un idéal féminin inaccessible.

Près d'elle se trouve son créateur. L'élan des jambes et l'exagération des mouvements des vêtements traduisent bien cet amour fougueux et démesuré qu'éprouve Pygmalion. De plus, le marteau posé par terre pourrait laisser imaginer qu'il était en train de continuer à la travailler mais que, pris par l'émotion de la voir vivre, il en jette son outil à terre et se précipite pour l'embrasser. La présence de Cupidon, fils de Vénus, renforce cette idée d'amour passionné et rappelle que la naissance de Galatée est due à la déesse. Les objets à l'arrière peuvent être perçus comme des symboles d'interprétation. Les masques de tragédie grecque (sur la droite) peuvent illustrer le « masque de la vie » : toute notre vie, nous portons des masques, mais l'amour nous les fait tomber. Le bouclier peut représenter celui de Persée avec la tête de la Gorgone au centre, symbole d'héroïsme et d'amour car il a tué Méduse pour épouser Andromède, celle qu'il aime.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

⁶⁶ C'est Rousseau qui donnera, dans sa pièce *Pygmalion* (1762) le nom de Galatée à la femme anonyme évoquée dans le mythe d'Ovide.



Pygmalion et Galatée, Jean-Léon Gérôme, 1890

Huile sur toile, 88,9 x 69,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, *Pinocchio* Une créature qui doit mériter son incarnation humaine

Pinocchio est le deuxième film d'animation de Walt Disney, sorti en 1940 et inspiré du conte de l'italien Carlo Collodi écrit en 1881, *Avventure di Pinocchio, storia di un burattino*.

Pinocchio est un pantin créé par Gepetto, fabricant de jouets. Ce dernier souhaite que le pantin devienne un vrai petit garçon. La Fée Bleue anime alors le pantin, lui donnant le défi de prouver qu'il mérite d'être un humain : il ne deviendra un vrai petit garçon, en chair et en os, que s'il se montre digne de l'être. Au début très turbulent, le pantin finit par sauver Gepetto parti en mer le chercher. La Fée Bleue lui accorde alors de devenir pleinement humain.

Le lien entre créateur et créature semble intéressant dans le sens où il est lui-même créateur, c'est-à-dire que par la seule force de l'amour filial, la créature est humanisée après avoir réussi à sauver son créateur. La notion de construction artificielle est présente, mais, contrairement au mythe de Pygmalion, ici la créature ne se construit pas entièrement grâce au créateur. Gepetto est seulement un créateur matériel et on peut dire que Jiminy Cricket (le personnage qui incarne la conscience morale de Pinocchio) est son créateur spirituel. Pinocchio ne se soumet à aucun moment à Gepetto. De plus la métamorphose se fait en trois temps, le bois devient un pantin grâce à Gepetto, le pantin est animé par la Fée Bleue puis il devient humain grâce à ses propres décisions – et un peu de magie.

Les échos entre le mythe de Pygmalion et l'histoire de Pinocchio sont nombreux : la fabrication artificielle d'un simulacre d'être, et le désir de son créateur de le voir accéder à une véritable humanité ; La Fée Bleue, qui semble être une nouvelle image de la Déesse Vénus malgré son physique beaucoup moins divin ; la métamorphose finale. Cependant les différences sont tout aussi nombreuses, d'abord par la différence entre les deux relations : le mythe met en avant l'aspect érotique, absent dans l'histoire de Pinocchio ; de surcroît, dans le film d'animation la morale prend une place importante : le droit à l'humanité se mérite grâce aux actes accomplis par la créature.

Emma ROBAT et Pierre-Andrea FRAILE



Pinocchio, Hamilton Luske, Ben Sharpen, 1940

Film d'animation, 88 minutes, Walt Disney Productions

Les images montrent, dans l'ordre, les trois étapes de l'accession de Pinocchio au statut d'être humain.

Hans Bellmer, *La Poupée*

La création : un pouvoir individualiste et destructeur

Hans Bellmer est un peintre, sculpteur et photographe franco-allemand du XX^e siècle (1902-1975). Il est repéré très tôt par les surréalistes à Paris. L'homme chez les surréalistes est souvent représenté par un mannequin, c'est une façon de le déshumaniser pour l'ausculter. Lorsqu'Hitler arrive au pouvoir, Bellmer va à l'encontre du mythe de perfection anatomique du III^e Reich pour au contraire s'intéresser au démembrement, à la déconstruction et la reconstruction du corps. Cette photo nous montre le corps plus ou moins démembré d'une poupée, posée sur les marches d'un escalier. Hans Bellmer met à nu les jointures du corps pour le reconstruire selon son propre point de vue. L'œuvre atteint sa qualité d'objet grâce aux pulsions inconscientes du créateur.

Hans Bellmer se livre à une reconstruction subjective du corps, le travail sur les jointures à boules rejoint l'anamorphose, c'est-à-dire la déformation réversible d'une image à l'aide d'un système optique. Le corps se transforme dans des combinaisons sans fin. C'est le désir qui permet de produire ces métamorphoses du corps féminin. Il s'agit de la construction d'une femme aux possibilités anatomiques multiples. Le corps est déstructuré, la poupée est amputée à mi-jambe, les articulations sont remplacées par des boules ; le but étant que le corps féminin puisse être offert dans tous les sens selon le caprice du créateur. Nous sommes dans un principe de réversibilité, tout peut redevenir encore autre. Le ventre peut changer d'aspect, la forme des épaules et les seins aussi. Nous sommes dans une métamorphose continue. Le sculpteur utilise des rotules pour permettre les jeux d'inversion.

Ainsi, en se rapprochant du mythe, on voit que Pygmalion lui non plus ne reproduit pas un corps selon la vraisemblance mais le manie selon ses désirs. La poupée représente ici un inépuisable objet de rêve. Mais surtout, la femme est rendue à l'état d'objet, elle n'atteint jamais le statut de réalité. Elle n'est qu'une représentation de celui qui l'a créée. Nous étudions en fait ici l'anatomie du désir : en voulant se rapprocher du fantasme on crée une nouvelle réalité. L'image de la femme désirée est conditionnée par l'homme qui désire. On peut aussi voir dans l'œuvre de Bellmer une férocité, un élan du mal comme puissance créatrice. Une corde est attachée au genou de la poupée, comme pour montrer la non liberté, l'impuissance, la réduction à l'état d'objet. Ainsi, Jean Brun écrit à propos de l'artiste qu'il « ressemble à un Pygmalion qui aurait voulu scier les barreaux de la cage du toi et de celle du moi afin de permettre toutes les aventures hors des structures anatomiques ». Son œuvre constitue « la plus extraordinaire illustration du désir contre la réalité⁶⁷. »

De plus, on sait que le surréalisme est l'un des mouvements qui ont le plus célébré la femme. Elle est à la fois une source d'inspiration et une muse, tout en étant aussi maîtresse et sorcière. Mais malgré les nombreuses célébrations qui sont faites en son honneur, elle est rarement considérée comme la créatrice ou l'actrice, et se trouve souvent réduite à l'état d'objet⁶⁸. C'est de cette vision dégradante que Bellmer nous fait part. Le visage est sombre, les yeux sont clos, la poupée semble presque morte. Le désir peut également être dangereux ; il peut s'assimiler à la domination, et dévier vers des formes plus sombres. Le créateur cherche à réduire l'autre, à l'assimiler à soi et pour soi, à le rendre tel qu'il le souhaite en lui enlevant toute liberté. L'artisan

⁶⁷ Jean Brun, « *Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer* », *Obliques*, numéro spécial sur Hans Bellmer, Nyons, Éd. Borderie, 1975

⁶⁸ « La femme objet », *Le surréalisme et la femme*, <<http://surrealismeandfemme.e-monsite.com/pages/la-femme-objet.html>> (consulté le 27/05/2016)

est criminel, puisqu'il tue la liberté de celui qu'il façonne. Dans cette photographie, Bellmer a tué la vie pour chercher autre chose : sa quête est infinie.

TOUSSAINT Rosalie



La Poupée, Hans Bellmer, 1935-1936

Bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussure, chaussettes,
61 x 170 x 51 cm, Centre Pompidou, Paris (France)

MYTHE DE MORPHÉE, CÉYX ET ALCYONÉ

LE SOMMEIL ET LE RÊVE

LE MYTHE DE MORPHÉE, CÉYX ET ALCYONÉ DANS *LES MÉTAMORPHOSES* (LIVRE XI)

C'est dans le livre XI des *Métamorphoses* d'Ovide que se situe le mythe de Céyx et Alcyoné, les deux amants devenus oiseaux. Céyx, roi de Trachi – la cité d'Hercule – est accablé de la perte de son frère Daedalion. Il décide de se rendre par la mer à Claros en Asie, pour consulter l'oracle à propos de son frère disparu. Son épouse Alcyoné, fille d'Eole le dieu du vent, est inquiète de la férocité des vents maritimes, qu'elle connaît bien, face à la fragilité des bateaux, et supplie alors Céyx de l'autoriser à l'accompagner dans son périple s'il refuse d'abandonner son projet, ne supportant pas l'idée qu'il puisse périr en mer et qu'ils soient ainsi séparés. Conscient du danger, Céyx rejette cependant par amour la demande de sa femme, choisissant d'effectuer le périlleux voyage uniquement avec ses hommes. Pris dans une tempête qui détruit son navire et tue ces derniers, le naufragé meurt noyé.

L'extrait que nous étudions débute avec la narration de la situation d'Alcyoné, qui, restée dans l'ignorance, se nourrit de l'espoir du retour de son mari, jusqu'à ce que Morphée le Songe, messager du dieu Sommeil, prenne l'apparence du défunt roi pour délivrer à la jeune femme, lorsqu'elle dort, la tragique nouvelle. C'est la déesse Junon qui est à l'origine de cette initiative : elle en appelle à Iris, messagère des dieux, pour prévenir le dieu Sommeil de la nécessité d'alerter Alcyoné du décès de son époux au travers d'un Songe. Iris se rend donc, dans ce but au palais du Sommeil.

Ovide aborde, par le biais de ce récit, le monde insaisissable du rêve, en offrant une image personnifiée, matérialisée de ce qui est inexplicable. La poésie d'Ovide se ressent au travers d'une description – minutieusement détaillée et empreinte de la thématique de la nature – du sommeil et du rêve présentés sous la forme d'un lieu imaginaire qui traduit leur inaccessibilité et leur beauté. En personnifiant le sommeil en un dieu et les songes en messagers divins, l'auteur offre une représentation du monde du rêve plaisante et facile d'accès par l'imagination ; il semble ainsi souligner l'importance que possède le rêve, dont on ne soupçonnerait que trop peu la puissance de lucidité et donc de vérité.

Encore aujourd'hui, le thème du sommeil est un sujet qui fascine les chercheurs. Il a été étudié tout au long de l'histoire, avec des variations significatives. En effet, de l'Antiquité jusqu'au IV^e siècle, le rêve fait l'objet d'un vif intérêt, on tente de le comprendre, de l'expliquer et on lui donne même une valeur prémonitoire. Il faut aussi savoir qu'à l'époque, la notion de sommeil (Hypnos) est étroitement liée à celle de la mort (Thanatos), dieux et frères jumeaux dans la mythologie grecque, ce qui n'est pas sans rappeler la théorie selon laquelle le sommeil est l'état le plus proche de celui de la mort. C'est avec l'arrivée du christianisme que le rêve va être déconsidéré, rabaissé au statut de production médiocre du cerveau. Ainsi jusqu'au XX^e siècle il sera victime d'une répression extrêmement forte de la part de l'Eglise et de la médecine. Certains médecins vont jusqu'à user de psychotropes qui permettent de supprimer les rêves. C'est seulement grâce aux travaux d'esprits éclairés comme Freud (au début du XX^e siècle) ou le neurobiologiste Michel Jouvet (seconde moitié du XX^e) que le sommeil et le rêve vont retrouver une place privilégiée dans la compréhension de l'inconscient.

Si, pour écrire les *Métamorphoses* rédigées durant le premier siècle, Ovide s'est inspiré des légendes grecques mettant en scène les métamorphoses des êtres mythologiques, il est, lui, aujourd'hui encore une référence culturelle pour de nombreux auteurs qui retravaillent nombre de

thématiques présentes dans ses mythes. En effet, le thème du sommeil et celui du rêve continuent, inlassablement, à inspirer les artistes et les poètes.

Marlon MOUKOKO et Eloïse HUVET

Le songe envoyé à Alcyoné (Livre XI, vers 573-673)

Alcyoné, qui ignore la mort de son époux, attend ardemment son retour.

Cependant, la fille d'Éole¹, dans l'ignorance d'un si grand malheur, décompte les nuits et déjà prépare en hâte les habits qu'il revêtira, et ceux qu'elle portera, elle, lorsqu'il sera revenu ; elle se réjouit de ce retour, bien inutilement espéré. Pieusement elle offrait de l'encens à tous les dieux, mais surtout, avant tous les autres, à Junon², dont elle fréquentait le temple, s'approchant de ses autels, en faveur d'un mari qui n'était plus. Elle émettait le vœu que son époux lui revienne sain et sauf, sans qu'il ne lui préfère aucune autre femme ; mais pour elle, parmi tant de ses souhaits, seul le dernier était réalisable.

La déesse ne supporta pas plus longtemps d'être invoquée pour un mort et, afin d'écarter de ses autels des mains souillées, elle dit : « Iris, très fidèle messagère de mes commandements³, hâte-toi de te rendre au palais endormi où réside le Sommeil⁴ et ordonne-lui d'envoyer, sous les traits du défunt Ceyx, un Songe qui racontera à Alcyoné le malheur qui s'est réellement produit ». Elle avait fini de parler. Revêtant ses voiles aux mille couleurs, Iris dessine dans le ciel sa marque en forme d'arc, et gagne un lieu caché sous un nuage, la demeure du roi qu'elle doit visiter.

Il existe près du pays des Cimmériens⁵ une grotte profonde et retirée⁶, au creux d'une montagne, la demeure secrète de l'indolent Sommeil⁷. Qu'il se lève, soit au milieu de sa course ou se couche, Phébus⁸ jamais n'y peut introduire ses rayons. Du sol montent des vapeurs mêlées à l'obscurité, créant une douteuse lueur crépusculaire. Les chants de l'oiseau

¹ Maître des vents et père d'Alcyoné.

² Junon, épouse et sœur de Zeus, est la déesse protectrice des femmes, du mariage et des enfants.

³ La déesse Iris est la messagère des Dieux. Elle est associée à l'arc-en-ciel, qui lui sert à se déplacer dans les airs.

⁴ Le dieu Sommeil, aussi appelé Hypnos, fils de Nyx et frère jumeau de la Mort, est la personnification du sommeil.

⁵ Pays imaginaire, perdu dans les ténèbres de la limite du monde.

⁶ Passage qui rappelle la très fameuse allégorie de la caverne dans laquelle l'univers est perçu de manière biaisé, jusqu'au retour à la réalité que permet la sortie de la grotte, de même que le passage du sommeil au réveil.

⁷ La description de cette demeure est faite en contrepoint avec celle du palais du Soleil dans le livre II.

⁸ Apollon, fils de Zeus et frère d' Artémis, dieu assimilé ici au soleil.

veilleur à la tête ornée d'une crête n'y appellent pas l'Aurore⁹ et aucune voix n'y rompt le silence, ni celle des chiens vigilants, ni celle de l'oie, plus subtile que les chiens. Ni bêtes sauvages, ni troupeaux, ni branches agitées par le vent, ni éclats de voix humaine ne produisent le moindre bruit. C'est le règne du repos muet. Cependant, de la base du rocher sourd le ruisseau du Léthé¹⁰ ; résonnant sur des cailloux, son onde glisse dans un murmure et invite au sommeil. Devant l'entrée de la grotte fleurissent de féconds pavots¹¹ et des plantes sans nombre : la Nuit¹² recueille la vertu soporifique de leur suc, qu'elle répand avec sa rosée sur les terres sombres. Point de porte risquant de grincer en tournant sur ses gonds : aucune porte dans toute la demeure, aucun gardien sur le seuil. Mais au milieu de l'antré se dresse un lit d'ébène, orné de duvets assortis à la couleur du bois, et recouvert d'un voile sombre, où est étendu le dieu en personne avec ses membres alanguis. Autour de lui gisent de tous côtés, prenant des formes variées, les Songes inconsistants, nombreux comme les épis d'une moisson les feuilles d'une forêt, ou les grains de sable rejetés sur le rivage.

Dès que la vierge Iris fut entrée, écartant de ses mains les Songes qui lui faisaient obstacle, l'éclat de sa robe illumina la demeure sacrée ; le dieu, avec une pesante lenteur, leva à peine les yeux, se laissant tomber, puis retomber encore, tandis que son menton chancelant heurtait le haut de sa poitrine. Il se secoue enfin et, appuyé sur le coude, cherche à savoir la raison de la venue d'Iris (car il l'a reconnue). Alors elle dit : « Sommeil, repos de la nature, Sommeil, toi, le plus doux des dieux, tu es la paix de l'esprit, tu fais fuir l'angoisse, tu apaises les êtres épuisés par leurs dures fonctions et tu répars leurs forces. Ordonne à des Songes, capables d'imiter fidèlement la réalité, de se rendre à Trachis, la cité d'Hercule¹³, auprès d'Alcyoné, et d'imiter l'apparence d'un naufragé, ayant les traits du roi. Tels sont les ordres de Junon ». Sa mission accomplie, Iris s'en alla, car elle ne pouvait supporter plus longtemps la torpeur qui la gagnait. Dès qu'elle sent le sommeil s'insinuer en elle, elle s'enfuit, et retourne par l'arc suivi naguère lors de sa venue.

Alors de la foule de ses mille rejetons, le père va réveiller celui qui est un maître dans l'art d'imiter la figure humaine, Morphée¹⁴ ; nul autre ne

⁹ Le chant du coq ne se fait pas entendre, et ainsi la déesse Aurore n'apparaît pas.

¹⁰ Fleuve de l'oubli qui se situe dans les Enfers.

¹¹ Morphée est souvent représenté portant des pavots, fleurs connues dès l'Antiquité pour leurs propriétés somnifères et médicales, et qui permettent notamment de fabriquer l'opium

¹² Déesse de la nuit, aussi appelée Nyx, conçue à partir de Chaos.

¹³ Trachis : ville grecque située à l'ouest des Thermolytes, et notamment connue pour être la ville d'origine de la femme d'Hercule (héros célèbre pour ses douze travaux), qui finira d'ailleurs par le tuer dans cette même cité.

¹⁴ Morphée est, parmi tous les enfants d'Hypnos, celui qui est chargé de prendre l'apparence d'êtres humains (son nom signifie « celui qui prend forme »). Morphée est souvent confondu avec Hypnos lui-même.

reproduit plus habilement que lui une démarche, un visage et le timbre d'une voix et, par surcroît, les tenues et les propos les plus caractéristiques de chacun. Mais il n'imité que les êtres humains, tandis qu'un autre se change en bête sauvage, en oiseau, en serpent longiligne. Les dieux le nomment Icélos, et le peuple des mortels Phobétor¹⁵. Il en existe aussi un troisième, doté d'un talent différent : Phantasos¹⁶. Celui-ci emprunte fallacieusement toutes les formes des corps inanimés : terre, pierre, eau, tronc d'arbre. Ces songes se montrent d'habitude, la nuit, aux rois et aux généraux ; d'autres visitent les peuples et les gens du commun. Le Sommeil, leur aîné, passe devant eux et, parmi tous les frères, il choisit le seul Morphée, pour obéir à la fille de Thaumás¹⁷. Puis, à nouveau en proie à une molle langueur, il laisse retomber sa tête et l'enfouit sous une épaisse couverture.

Sans que ses ailes ne fassent le moindre bruit, Morphée s'envole à travers les ténèbres, et parvient en un court moment dans la ville d'Hémonie¹⁸. Il détacha et posa ses ailes, puis, sous les traits de Ceyx dont il a pris l'apparence, blême, tel un cadavre, tout nu, il se dressa devant le lit de l'infortunée épouse¹⁹. Sa barbe semble mouillée, et l'eau par paquets coule de ses cheveux trempés. Alors s'appuyant sur le lit, le visage baigné de larmes, il dit : « Reconnais-tu Ceyx, ô très malheureuse épouse, ou bien la mort a-t-elle changé mon visage ? Tourne la tête, regarde ; tu verras ton mari et, à sa place, tu trouveras son ombre ! Tes prières, Alcyoné, ne m'ont été d'aucun secours ! j'ai trouvé la mort ! Ne te berce pas de l'illusion de mon retour ! Sur la mer Égée, l'Auster²⁰ chargé de nuages a surpris mon navire, l'a ballotté et démantelé sous d'énormes rafales. Les flots ont rempli ma bouche qui en vain clamait ton nom²¹. Le porteur de cette nouvelle n'est pas un messager suspect, et ce n'est pas par de vagues rumeurs que tu es informée. C'est moi-même, je me présente à toi en naufragé, et te révèle mon destin. Allons, debout, livre-toi aux larmes, revêts des habits de deuil, ne m'envoie pas, sans pleurs, chez les ombres

¹⁵ Icélon ou Phoébétor, est lui aussi fils d'Hypnos. Son premier nom signifie « qui imite les figures » ; le second signifie « qui suscite la crainte ». Il apparaît dans les rêves sous la forme d'animaux dangereux ou de monstres.

¹⁶ Phantasos prend, dans les rêves, la forme d'objets inanimés. Son nom signifie « qui fait imaginer ».

¹⁷ Périphrase désignant Iris.

¹⁸ Ancien nom de la Thessalie.

¹⁹ Dans l'Antiquité, le songe a un double rôle : annonciateur du futur ou véhicule du passé et de la mémoire. Il a pour fonction d'étendre la connaissance des hommes aux zones du temps qui leur sont inaccessibles lorsqu'ils sont éveillés.

²⁰ Vent du Midi, censé apporter la pluie.

²¹ La voix de Ceyx répétant le nom de son épouse rappelle celle d'Orphée, appelant la sienne, Eurydice perdue à jamais dans les Enfers.

du Tartare²² ! ». Morphée prononça ces paroles, y joignant le timbre de voix qu'Alcyoné aurait cru être celui de son mari ; il lui parut même verser de vraies larmes et il avait les gestes de la main de Ceyx.

Après ce rêve, Alcyoné se réveille en hurlant et pleurant la mort de son mari. Comme le veulent les rites funéraires de l'époque, elle se frappe, se griffe et s'arrache les cheveux. Puis à l'aube, elle se décide à gagner le rivage d'où elle avait vu son mari partir. Au bout de quelque minute, elle finit par apercevoir un corps flottant dans l'eau et se rapprochant de la terre ferme.

Métamorphose des deux époux (Livre XI, vers 725-748)

« C'est lui ! », s'écrie-t-elle, et en même temps elle se lacère le visage, s'arrache cheveux et vêtements²³, et dit, en tendant vers Ceyx ses mains tremblantes : « C'est donc ainsi, ô mon époux bien-aimé, que tu me reviens, en ce pitoyable état ? ». Près du rivage s'élève une digue, construite par la main des hommes, pour briser les premières colères des ondes et amortir leurs assauts²⁴. D'un bond elle est dessus : miracle qu'elle ait pu faire cela²⁵ ! Elle volait et, frappant l'air léger de ses ailes naissantes, elle effleurait, oiseau pathétique, la surface des vagues. Et dans son vol, de sa bouche au bec effilé qui claquait, sortait un son plaintif, semblable à un cri de douleur. Dès qu'elle eut touché le cadavre muet et exsangue, qu'elle eut entouré de ses jeunes ailes les membres de celui qu'elle aimait, elle tenta, avec son bec rigide, de lui donner de froids baisers. Ceyx l'avait-il senti ou son visage avait-il paru se soulever à cause du mouvement des vagues, les gens hésitaient à le dire. En fait, il l'avait senti. Finalement, les dieux ont eu pitié d'eux, et tous deux sont changés en oiseaux. Soumis à la même destinée, ils restent même alors liés par l'amour, et le fait d'être oiseaux n'a pas rompu leur contrat conjugal. Ils s'accouplent, se reproduisent et, en hiver, durant sept jours de temps serein²⁶, Alcyoné couve dans son nid flottant sur les flots. À ce moment la mer est étale ; Éole surveille les vents, les empêche de sortir et offre à ses petits-enfants une mer calme.

Ovide, *Les Métamorphoses*,
Livre XI, 573-673 et 725-748

²² Le Tartare est le nom donné aux Enfers grecs. Le défunt doit être pleuré et avoir des funérailles décentes pour que son repos soit assuré dans l'au-delà.

²³ À nouveau, Alcyoné procède aux rites funéraires en prenant le rôle des pleureuses, qui sont des femmes engagées pour manifester le chagrin afin de donner plus d'importance à l'hommage rendu au mort.

²⁴ Métaphore guerrière qui n'est pas sans rappeler la description du naufrage de Ceyx.

²⁵ La métamorphose a lieu à ce moment précis. Étrangement, contrairement à la plupart des métamorphoses du livre, celle-ci n'est pas décrite. Nous passons de l'homme à l'animal sans transition.

²⁶ Référence directe aux « jours alcyoniens », période de mer calme pendant quelques jours avant et après le solstice d'hiver. Cette expression, utilisée par les marins, a son origine dans l'histoire d'Alcyoné, et exprime sa sérénité retrouvée.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Gérard de Nerval, *Aurélia* La force du Rêve, seconde vie

Ce premier prolongement littéraire est l'incipit d'*Aurélia*, l'ultime œuvre de Gérard de Nerval, de son vrai nom Gérard Labrunie, qui n'a pu l'achever avant son décès en 1855. Cet écrivain et poète, qui s'inscrit dans le mouvement romantique, aurait souffert, à partir de 1843, de crises momentanées de folie, et aurait séjourné de manière répétitive en clinique psychiatrique. Bien qu'étant une nouvelle littéraire, *Aurélia*, sous-titrée « Le rêve et la vie », est tout d'abord une étude personnelle et approfondie des rêves personnels de l'auteur, qui a pour but initial le récit de ce qu'il appelle « l'épanchement du songe dans la vie réelle ». L'histoire tissée autour d'*Aurélia* est un écho à la vie réelle de l'auteur, bouleversé par la perte de son véritable amour Jenny Colon, continuellement présente dans ses rêves. Dans cette œuvre, par le biais d'une description continue des rêves subliminaux du narrateur, Gérard de Nerval soulève l'hypothèse du rêve comme une pré-conscience qui divulguerait ce que l'esprit en éveil ne perçoit pas, et qui attesterait ainsi la présence d'un autre niveau de réalité.

Cet incipit d'*Aurélia* ouvre l'œuvre par une approche directe du concept de « rêve », avec une description métaphorique du sommeil menant à celui-ci. C'est une présentation progressive du système du rêve qui, d'abord obscur et incernable, détaché de tout principe de « vie », dévoile peu à peu son intérêt, son rapport avec l'existence et son importance dans l'accès à une conscience nouvelle, à une vérité. Citant plusieurs des auteurs dont il s'inspire, Gérard de Nerval introduit l'étude de ses troubles psychologiques sous un angle indéniablement positif, présentant l'activité accrue de l'imagination et du rêve comme une capacité qu'il ne faudrait surtout pas négliger.

Si *Aurélia* n'est pas une œuvre référencée explicitement au mythe d'Alcyoné, elle n'en est pas moins marquée, ne serait-ce que par les images du rêve et du sommeil qui en découlent et perdurent dans notre culture. En effet, Ovide tout autant que Gérard de Nerval présentent au lecteur le monde du songe comme un lieu extérieur à la réalité matérielle humaine, étranger à la lumière du jour – souvent figure de la lumière du savoir, de la raison –, mais qui se dévoile peu à peu comme un monde habité de présences qui ont aussi de l'importance dans la vie réelle. Tout comme Ovide montre à travers Morphée la transmission à Alcyoné d'une vérité insaisissable dans la réalité, Gérard de Nerval présente dans l'incipit son imagination comme un accès à la compréhension de ce qu'il ne peut appréhender dans le réel commun. On perçoit chez chacun d'eux l'idée d'un « engourdissement » préalable : chez Ovide avec la description d'un lieu et d'une atmosphère marqués par le silence, le repos et l'obscurité ; chez Gérard de Nerval avec une comparaison directe à la mort, puis une description marquée par un lexique de la nature. Bien que les deux textes semblent souligner l'importance des rêves et de l'imagination, au travers d'une narration fictive pour Ovide et d'une retranscription introspective chez Nerval, ils diffèrent sur un point : tandis que la prise de conscience d'Alcyoné par le biais d'un songe lui a été utile dans l'évolution de son existence réelle, le narrateur d'*Aurélia* semble, lui, sous-entendre sous forme interrogative qu'elle ne se voit accorder aucune valeur dans la société humaine, qui l'oppose souvent à la raison.

Marlon MOUKOKO et Eloïse HUVET

Le Rêve est une seconde vie²⁷. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne²⁸ qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée²⁹, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*³⁰, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain³¹ vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes³². Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres : - le monde des Esprits s'ouvre pour nous.

Swedenborg appelait ces visions *Memorabilia*³³ ; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil ; *l'Âne d'or* d'Apulée³⁴, *la Divine Comédie* du Dante³⁵, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit³⁶ ; - et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées ; il me semblait tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apporait des

²⁷ Cette formule est restée célèbre. Le texte s'ouvre sur l'affirmation d'un principe essentiel et, à l'époque, totalement novateur : le rêve n'a pas *moins de réalité* que la vie, il est une autre sorte de vie.

²⁸ Portes d'ivoire ou de corne : l'auteur fait ici référence aux portes du songe décrites dans *l'Eneide* de Virgile. Celle de corne laisse passer les rêves véritables et prophétiques tandis que celle d'ivoire laisse passer les songes trompeurs et vaines illusions.

²⁹ Ce relâchement intellectuel se situe au niveau de la conscience active, et n'atteint pas l'âme.

³⁰ Le concept du « moi » semble renvoyer à l'âme, à la conscience persistant au-delà du monde physique. La théorie freudienne du Ça, du Moi et du Surmoi, définissant les trois instances de la personnalité, n'apparaîtra qu'au XX^e siècle.

³¹ Cette image d'un lieu situé sous la terre et où se prolonge l'existence humaine, qui remonte à la mythologie grecque, est reprise par de nombreuses croyances religieuses et culturelles. Il n'est pas surprenant de trouver ici cette image représentant un lieu extérieur à la vie terrestre.

³² Les limbes : lieu où séjournent les morts innocents attendant la Rédemption.

³³ Emanuel Swedenborg est un scientifique, théologien et philosophe du XVIII^e siècle. *Memorabilia* (« choses mémorables ») est le nom donné à ses visions mystiques. Il développe l'idée selon laquelle l'homme peut, avec ses facultés naturelles, attester durant son sommeil des faits métaphysiques, spirituels, car il existe un lien entre le monde céleste et lui-même.

³⁴ Apulée est un écrivain et philosophe médio-platonicien du II^e siècle. *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses*, l'une de ses œuvres majeures, narre une suite d'aventures et d'épreuves initiatiques arrivant à un homme transformé en âne.

³⁵ *La Divine Comédie*, œuvre majeure composée au XIV^e par l'auteur italien Dante Alighieri, est un immense poème qui narre un voyage à travers les trois règnes supraterrrestres : Enfer, Purgatoire et Paradis.

³⁶ Nerval fait allusion aux troubles psychiques graves qu'il a connus à plusieurs reprises, et notamment à la dernière de ces crises, lors de laquelle il fut une nouvelle fois interné. Il semble qu'*Aurelia* ait pris sa source dans une démarche du Docteur Blanche, qui avait accueilli Nerval dans sa clinique psychiatrique.

délices infinis. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues³⁷... ?

Gérard de Nerval, *Aurélia*, (1855)

³⁷ Nerval remet en question la notion de « maladie mentale » et suggère que ce qu'on qualifie de maladie pourrait correspondre à un état de conscience bien supérieur à celui, ordinaire, que l'on appelle « raison ». On peut citer ce qu'écrivait à ce sujet Marcel Proust dans *Contre Sainte-Beuve* : « Chez Gérard de Nerval la folie naissante et pas encore déclarée n'est qu'une sorte de subjectivisme excessif, d'importance plus grande pour ainsi dire, attachée à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, qu'à ce que cette sensation signifie de commun à tous, de perceptible pour tous, la réalité ».

Verlaine, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens* L'apparition en songe

Paul Verlaine commence sa carrière de poète avec un premier recueil paru en 1866, *Poèmes saturniens*, marqué de mélancolie baudelairienne. Le poème « Mon rêve familial » évoque l'apparition régulière, en rêve, d'une femme inconnue, aimante, consolante, mystérieuse.

Ce poème, construit selon le schéma traditionnel du sonnet, est marqué par le lyrisme et par une forte présence du « je » : il relate, à la façon d'une confession, un fantasme lié à des sentiments personnels intimes. Il est aussi empreint de mystère : l'apparition qui se manifeste régulièrement dans le rêve est insaisissable et comme brouillée. Le premier quatrain la présente sous les contours flous d'une femme qui est principalement définie par l'amour que le poète lui porte et, surtout, par l'amour qu'elle-même lui manifeste. La seconde strophe précise l'importance de cette figure fantasmée qui a idéalement conscience des tourments du poète, les comprend, les console comme le ferait une mère. Les deux tercets opèrent un rapprochement entre cette femme et le monde des morts, notamment avec l'évocation d'une voix semblable à celle des morts qui ne persiste que dans le souvenir.

L'apparition en rêve d'un être cher et venu du monde des morts constitue une résonance au mythe de Ceyx et Alcyoné. Dans les deux cas, on a affaire à la représentation rêvée, sous forme humaine, de l'amour. Mais Morphée apparaît à l'amante endormie sous les traits fidèlement reproduits de Ceyx, alors que la figure féminine de Verlaine est indescriptible car subtilement changeante. Les apparitions diffèrent même dans la puissance de leur présence matérielle, puisque Morphée – Ceyx – « se dressa devant le lit de l'infortunée épouse » tandis que l'idéal féminin rêvé de Verlaine semble déjà trop lointaine pour qu'il se souvienne avec exactitude de son allure. Pourtant, les deux figures se font écho dans leur apparence spectrale : Morphée présente les traits cadavériques du défunt Ceyx ; le regard de l'amante imaginée est, lui, dépourvu de vie, comme celui des « statues ». De plus, chacun des auteurs s'applique à souligner subtilement l'importance de la voix. Bien que le sonnet de Verlaine ne paraisse pas appréhender le songe comme un message subliminal, il lui associe malgré tout, comme Ovide, le sentiment amoureux ainsi que la dimension funèbre. L'intérêt ici porté à ce prolongement littéraire s'explique par sa résonance moderne au mythe d'Ovide : le poème de Verlaine tente d'approcher le monde halluciné des rêves, pour le réhabiliter, souligner son importance et sa puissance, habituellement niées au nom de la réalité matérielle.

Marlon MOUKOKO et Eloïse HUVET

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue³⁸, et que j'aime, et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre³⁹, et m'aime et me comprend.

³⁸ Femme *inconnue* : Le poète ne fait ici pas référence à une femme réelle mais à un idéal féminin.

³⁹ Cette imprécision des figures est une caractéristique bien connue du rêve, ainsi que la certitude de telle ou telle identité des personnages rêvés, sans que pour autant leur physionomie y soit fidèle.

Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
Pour elle seule⁴⁰, hélas ! cesse d'être un problème⁴¹
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême⁴²,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant⁴³.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? - je l'ignore.
Son nom ? je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila⁴⁴.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion⁴⁵ des voix chères qui se sont tues⁴⁶.

Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, (1866)

⁴⁰ Lucidité omnisciente et parfaite bienveillance de la femme idéale, à qui le poète se dévoile sans réserve.

⁴¹ Référence à la vie amoureuse du poète, dont on raconte communément qu'elle a été très tortueuse.

⁴² Cette expression conforte l'image de « poète maudit » de Verlaine, connu pour sa vie tourmentée, tiraillée entre vertu et débauche, et ponctuée d'excès de violence qui auront fait polémique. Dès sa jeunesse (il a vingt-deux ans lorsqu'il écrit ce poème), il se présente comme une âme souffrante et inquiète.

⁴³ L'auteur insiste sur la compassion, l'empathie de cette femme idéale qui partage ses peines.

⁴⁴ Ceux des aimés que la Vie exila : cette périphrase doublée d'un euphémisme compare la femme rêvée aux morts. Au vers suivant, la comparaison de son regard avec celui des statues, dépourvu de vie, renforcera ce rapprochement.

⁴⁵ L'inflexion : le timbre, l'intonation.

⁴⁶ Nouvelle référence aux morts.

Jean Cocteau, *Léone* Une muse nocturne et fantomatique

Jean Cocteau (1889-1963), tout à la fois poète, dramaturge, dessinateur et cinéaste, élu à l'Académie française en 1955, a inspiré de nombreux artistes. En dépit de sa polyvalence, il insista toujours sur le fait qu'il était avant tout un poète et que tout travail est poétique.

Le très long poème *Léone* (1945), de cent-vingt strophes numérotées, en alexandrins, décrit le rêve de l'auteur à propos d'une femme nommée Léone qui marche, la nuit, dans une ville endormie. Il entre totalement en résonance avec le mythe de Morphée puisque le thème du sommeil et du songe intervient tout au long. De plus, la précision initiale « Ainsi les acteurs grecs marchent sur des patins » met l'accent sur la mythologie grecque.

Le ton du poème traduit la subtilité et la douceur. En effet, Léone se promène silencieusement comme « sur des pieds de voleur », dans une marche fantomatique. Cela fait fortement penser à Morphée lorsqu'il se déplace sans faire de bruit afin de ne pas réveiller autrui. De plus, le thème de la métamorphose est également présent lorsque cette jeune femme est apparentée à un caméléon. Morphée, lui, a la capacité de pouvoir changer de formes et d'allure lorsqu'il intervient dans les rêves. Il s'agit donc bien d'un rapprochement et nous pouvons deviner que Léone prend la place de Morphée le temps d'une nuit. Elle habite les songes mieux que quiconque.

Léone est semblable à une muse. Il est difficile de savoir qui elle est vraiment, ce qui ajoute en effet au poème une large part de mystère. Nous pouvons néanmoins constater qu'il s'agit, pour l'auteur, d'une figure poétique amoureuse et que son âme tout entière est torturée par son absence. Léone apparaît ainsi comme l'amour sans doute perdu, capable d'adoucir les songes par sa présence éphémère. Gracieuse et élégante, elle erre dans la nuit afin de rendre au poète démuni, une part d'espoir et de tendresse.

Le poème insiste sur le fait que lorsque nous dormons, nous sommes totalement ailleurs. Nous rêvons d'une multitude de faits parfois même invraisemblables, mais nous sommes tout de mêmes amenés à réfléchir car le cerveau ne s'arrête pas de fonctionner pour autant, bien que nous ne puissions le contrôler. Le vers adressé à Léone « Et ton œil clos tourné vers l'énigme du sang » reflète parfaitement cela. En effet, nous continuons, même endormis, de nous interroger sur la vie et ses mystères.

L'utilisation du tutoiement et du vouvoiement augmente l'effet de réalité. L'auteur nous adresse directement la parole : de cette façon, tout le monde peut se sentir concerné.

A la fin de l'extrait que nous reproduisons, l'évocation du « mur de prison contre lequel on meurt » désigne sans doute la ligne invisible que nous franchissons lorsque nous passons de la réalité à l'inconscient et inversement. En effet, cette barrière marque l'arrêt des rêves, choses que nous prenons goût d'aimer car généralement, rêver nous fait oublier le reste et nous offre l'accès à un monde plus paisible. Le mur de prison peut alors représenter la réalité. Nous nous fixons des barrières en restant du côté des rêves pour ne pas avoir à faire à la déception et rester dans notre cocon imaginaire, que nous nous sommes créé en y plaquant nos désirs les plus fous. De plus, cela peut aussi signifier la mort de nos songes qui peu à peu, au terme d'une vie qui ne serait qu'une suite de rêves, prennent fin d'une manière brutale car la réalité de la mort nous rattrape à un moment donné.

Sarah SAKNI

1

C'est la nuit du vingt-huit que je rêvai Léone.
En posant sur la nuit ses pattes de lionne
Elle marchait (Léone) entre les feux éteints.
Ainsi les acteurs grecs marchent sur des patins⁴⁷.

2

Léone s'avavançait jusqu'à l'aube nubile.
A marcher sur la nuit⁴⁸ ses pieds étaient habiles
Car Léone marchait à même sur la nuit.

3

Le rêve était en moi comme Léone en lui⁴⁹.
Le cortège funèbre avait peine à la suivre

[...]

5

Voilà comment marchait l'implacable Léone.
Car Léone en marchant était caméléonne⁵⁰
Elle adoptait des lieux la forme la couleur.
Léone se mouvait sur des pieds de voleur⁵¹.

[...]

46

Cours dormeur ligoté par les algues du songe
Ta bouche est entrouverte et ta jambe s'allonge
Et ton œil clos tourné vers l'énigme du sang⁵²
Y cherche un monde neuf plus noble et plus puissant.

⁴⁷ Référence au monde de l'Antiquité grecque.

⁴⁸ La nuit est la condition et le point d'appui de la marche, étrange et légère, de Léone.

⁴⁹ Une mystérieuse fusion s'opère entre le rêve, Léone et le rêveur.

⁵⁰ Métamorphose de Léone. Elle s'apparente à Morphée en prenant la forme qu'elle souhaite

⁵¹ L'image des « pieds de voleurs » insiste sur le fait que cette femme est comme impalpable et ne fait aucun bruit.

⁵² Ici, l'énigme du sang fait référence au mystère qu'est la vie et à l'incapacité de le percer.

47

C'est là que ton désir va rejoindre Léone
Elle est une fontaine. Elle est une colonne⁵³
Et rien de tout cela qu'on rencontre chez nous

[...]

63

Si dans votre sommeil quelque dormeur se vautre
Et rêve d'un dormeur et qui rêve d'un autre
Arriverai-je enfin de dormeur en dormeur
Jusqu'au mur de prison contre lequel on meurt⁵⁴ ?

Jean Cocteau, *Léone* (1945)

⁵³ Référence à la transformation de Léone. Elle peut être vivante comme l'eau qui coule ou se figer comme une colonne de marbre : elle est à la fois la fluidité et la stabilité.

⁵⁴ Le mur de prison peut signifier la barrière entre l'imaginaire et la réalité ou encore la cessation brutale de nos songes lorsque survient la mort.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

René Antoine Houasse, *Morphée s'éveillant à l'approche d'Iris* Une représentation « presque » fidèle du mythe

René Antoine Houasse est un peintre français, né vers 1645 et mort vers 1710, ses dates réelles étant inconnues. Il fut l'un des collaborateurs du peintre Le Brun qui l'engagea à partir de 1670 aux Tuileries mais aussi à Versailles, dont il fut l'un des décorateurs du grand appartement. A partir de 1688 il commença une série de tableaux sur le thème de la mythologie, dont celui qui nous intéresse aujourd'hui, *Morphée s'éveillant à l'approche d'Iris*, qu'il destinait au palais du Trianon, à Versailles.

Directement inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, ce tableau, peint entre 1688 et 1689, est une représentation de l'arrivée d'Iris auprès de Morphée, à qui elle a été adressée par Junon. Il s'agit d'une huile sur bois. Ce tableau est considéré comme l'œuvre principale de René Antoine Houasse. A la différence du mythe original où Iris rencontre en premier le dieu Sommeil, il semble que dans le tableau, elle vienne directement voir Morphée, le fils du Sommeil, pour lui demander son aide. En effet le très jeune homme que nous montre Houasse ne peut être le dieu Sommeil. Cette confusion entre Sommeil et Morphée est fréquente chez les artistes, sans doute parce qu'il est plus plaisant de représenter un beau jeune homme.

Comme dans le mythe, la demeure de Morphée (et par extension du dieu Sommeil) se trouve dans une grotte dont on peut apercevoir la paroi sur la droite du tableau. Des nuages sombres, s'apparentant aux « vapeurs mêlées à l'obscurité » mentionnées par Ovide, se trouvent sur la gauche du tableau. Les deux personnages centraux sont Morphée et Iris. On remarque la lumière qui irradie de la messagère, et qui va réveiller Morphée. Ce dernier lève d'ailleurs une main pour tenter de se protéger des rayons qui émanent d'elle. On retrouve aussi les enfants du Sommeil, sous forme de chérubins endormis, qui ne sont autres que les songes.

Le tableau dégage la même impression de calme et de torpeur que la description d'Ovide, lorsqu'il expose à notre regard le palais du Sommeil. Cette impression est donnée par les teintes pastel choisies par le peintre, en effet celui-ci utilise uniquement un camaïeu de bleu et de gris, le tout étant organisé de façon verticale et horizontale autour d'Iris (représentant la verticale) et Morphée (représentant lui l'horizontale).

Vanina LECOEUR et Mathilde LOHEZ



Morphée s'éveillant à l'approche d'Iris, Renée Antoine Houasse, (1688 – 1689)

Huile sur toile, 208 x 152,2 cm,
Musée National des châteaux de Versailles et Trianon

Evelyn De Morgan, *Night and sleep* Morphée bercé par la Nuit

Evelyn De Morgan, de son vrai nom Pickering, est une peintre préraphaélite anglaise née en 1855 et décédée en 1919.

Elle peint en 1878 le tableau *Night and Sleep* représentant le Sommeil et la Nuit, qui voguent dans les airs. En réalité le personnage masculin représente plutôt Morphée que le Sommeil, car il porte les attributs caractéristiques de Morphée : les pavots, qu'il répand sur la terre.

Il s'agit d'une huile sur toile particulièrement colorée. Les couleurs vives accentuent la position des deux personnages et créent un fort contraste avec l'arrière-plan bleuté qui peut nous faire penser que la nuit approche. En effet, Morphée, sans doute endormi, se laisse porter par Nyx, (déesse de la nuit) tout en laissant tomber ses pavots soporifiques. Tous deux forment un duo extrêmement lié de par leur relation (Nyx est la mère d'Hypnos) mais aussi puisque l'un ne peut fonctionner sans l'autre.

Il est important de rappeler l'expression « Tomber dans les bras de Morphée » qui exprime l'idée que nous nous endormons de façon sereine, en nous abandonnant. Ici, il s'agit complètement de l'inverse car c'est Morphée lui-même qui se fait bercer et ferme les yeux.

La longue toge marron déployée au-dessus des personnages surprend aussi le regard du spectateur. Elle est très fluide et plissée comme si la déesse tentait de draper le ciel d'une couleur sombre afin de faire apparaître la nuit petit à petit. Son mouvement indique également qu'il y a probablement du vent. Cela peut alors nous rappeler le mythe d'Alcyoné dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Alcyoné étant la fille du dieu du vent Éole.

Sophie PIZOT



Night and sleep, Evelyn de Morgan (1878)

Huile sur toile, 153 x 105 mm, The Morgan Fondation Museum

Frida Kahlo, *Le Rêve (Le Lit)*

Le rêve et la mort

Frida Kahlo⁵⁵, est une peintre mexicaine, née à Coyoacan en 1907 et décédée dans la même ville en 1954. Qualifiée de surréaliste, elle démentira ce titre toute sa vie : « On me prenait pour une surréaliste. Ce n'est pas juste. Je n'ai jamais peint de rêves. Ce que j'ai représenté était ma réalité⁵⁶ ». Réalité on ne peut plus difficile. Elle décrit ainsi dans ses peintures ses amours fort compliquées avec le peintre mural Diego Rivera, connu pour son œuvre *Epopée du peuple mexicain*, mais aussi les épreuves de son existence. En effet, tout au long de sa vie, elle connaîtra de graves problèmes de santé. Atteinte de la poliomyélite à l'âge de six ans, elle en gardera un pied tordu. A dix-huit ans, en rentrant d'un voyage scolaire, elle aura un grave accident de la route, fragilisant son dos à vie et l'empêchant d'avoir des enfants. Quelques années avant son décès elle sera amputée de la jambe droite, entièrement gangrénée, avant de mourir des suites d'une pneumonie.

Ainsi, dans son tableau *Le Rêve (Le Lit)* il existe un fort lien entre la vie et la mort. Le squelette représenté au-dessus de son lit reflète sûrement la mort inéluctable de la peintre, avec les bâtons de dynamite, symboles du handicap moteur qu'elle subit, et fait peut-être référence aussi à la mort récente de l'un de ses amants, Léon Trotski.

De plus, son œuvre est aussi empreinte de culture mexicaine. Le squelette est le même qu'un modèle en papier mâché qu'elle avait réalisé pour la semaine sainte, fête traditionnelle mexicaine durant laquelle on honore les morts.

Enfin, on constate qu'il y a une véritable coupure entre le rêve et la réalité. Le tableau est séparé en deux en son centre. En haut, nous sommes dans le rêve, en bas dans la réalité. Cependant on peut se demander si Frida Kahlo ne joue pas avec un effet miroir. Le bas, la partie ancrée dans la réalité est représentée dans un ciel noir d'orage, alors que le rêve qui est pourtant celui de la mort, se situe dans un ciel d'un bleu très pur. Comme si le rêve était une réalité bien plus appréciable que la réalité elle-même. Malgré cela, la scène se place bel et bien dans le domaine du songe, avec ce lit qui flotte dans les airs.

Marlon MOUKOKO et Eloïse HUVET

⁵⁵ De son vrai nom Magdalena Frida Carmen Kahlo Calderon.

⁵⁶ *Journal de Frida Kahlo*, Éditions du Chêne, 1995



Le Rêve (Le Lit), Frida Kahlo, 1940.

Huile sur toile, 99 x 74 cm, Collection Selma et Nesuhi Ertegün, New-York.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie, strictement limitée aux références fournies par les étudiants dans leurs dossiers, n'a aucune prétention à l'exhaustivité.

Texte fondateur

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Présenté et annoté par J. P. Neraudau, traduction de G. Lafaye. Paris : Gallimard, 2003. Coll. Folio classique.

Traduction en ligne utilisée dans le présent recueil : *Métamorphoses d'Ovide*, Trad. De A. -M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2005. [en ligne] Bibliotheca Classica Selecta, <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-intro.html>>.

Œuvres littéraires utilisées

Mythe de Daphné/ Mythe d'Actéon

APULÉE. *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [II^e siècle]. Livre III. Trad. Désiré Nisard. [En ligne] <https://fr.wikisource.org/wiki/L'Âne_d'or_ou_les_Métamorphoses>.

KAFKA, Franz. *La Métamorphose* [1915]. Paris : Gallimard, 1989. Coll. Folio.

LE CLEZIO, J.M.G.. *Voyage au pays des arbres* [1978]. Gallimard Jeunesse, Folio, 2014.

RILKE, Rainer Maria. *Sonnets à Orphée* [1922] Précédé de *Les Élégies de Duino*. Trad. de J. -F. Angelloz. Paris : Éditions Mouton, 1943.

Mythe de Phaéton

ANDERSEN, Hans-Christian. « L'Oiseau Phénix », *Le Livre des oiseaux* [1850]. Textes traduits et commentés par Régis Boyer. Paris : Actes Sud, 2000.

HUGO, Victor. « Le Satyre », *La Légende des siècles* [1859]. Livre VIII. Paris : Gallimard, 2002. Coll. Poésir/Gallimard.

Mythe de Tirésias

A POLLINAIRE, Guillaume. *Les Mamelles de Tirésias* [1917], *L'Enchanteur pourrissant*, suivi de *Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*, [1972]. Texte établi et préfacé par Michel Décaudin, illustré par André Derain. Paris : Gallimard, 2006. Coll. Poésie, NRF.

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Les Éditions de minuit, 1952.

COCTEAU, Jean. *La Machine infernale* [1932]. Le Livre de poche, 1992.

SOPHOCLE. *Ceïpe Roi* [V^e siècle av. JC] Avant-propos et traduction nouvelle de Victor-Henri Debidour. Paris : Le livre de Poche, (coll. Classiques), 2015. Traduction en ligne <remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/>.

Mythe de Narcisse et Echo

GRIMM Jakob et Wilhelm, « Blanche-Neige », *Contes* [1812]. Folio Classique, 1976.

PAUSANIAS. *La Description de la Grèce* [II^e siècle ap. JC]. Traduction de l'Abbé Gédoyen, 1731. Livre IX, chapitre XXXI, paragraphe 7-8-9. [En ligne] <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm#XXXI> E>.

VALÉRY, Paul. « Fragments du Narcisse », *Charmes* [1922]. Paris : Gallimard 1952.

Mythe de Méduse

DANTE. *L'Enfer - La Divine Comédie* [XIV^e s.]. Paris : Flammarion, 2004. Coll. GF bilingue.

QUENEAU, Raymond. *Chêne et Chien* [1937]. Paris : Gallimard, 1969. Coll. Poésie.

RONSARD, *Continuation des Amours* [1555]. [En ligne] <[https://fr.wikisource.org/wiki/Continuation_des_Amours_\(1555\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Continuation_des_Amours_(1555))>.

Mythes de Médée et Circé

DARRIEUSECQ, Marie. *Truismes*. Paris : P. O. L, 1996.

SÉNÈQUE. *Médée* [1^{er} siècle ap. JC]. Paris : Gallimard, 2014. Coll. Folio Théâtre.

WOLF, Christa. *Médée* [1996]. Traduit par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein. Paris : Stock, 2001. Coll. La Cosmopolite.

Mythe de Pygmalion

BALZAC (de), Honoré. « Le Chef-d'œuvre inconnu ». *La Comédie Humaine*, [1846]. Tome 4. Paris : Omnibus, 2011.

BUKOWSKI, Charles. *Contes de la Folie Ordinaire*, « La Machine à baiser ». Trad. de Jean-François Bizot. Paris : le Livre de Poche, 1983. Coll. Littérature et Documents.

COLLODI, Carlo, *Les Aventures de Pinocchio* [1883] Trad. N. Castagne. Paris : Gallimard, 2002. Coll. Folio Classique n°3750.

MOLIERE. *L'École des femmes* [1662]. Paris : Larousse, 1984. Coll. Classique Larousse.

POE, Edgar Allan, « Le Portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires* [1843]. Trad. Ch. Baudelaire. Paris : Le Livre De Poche 1972.

Mythe de Morphée, Céyx et Alcyoné

- COCTEAU, Jean. *Léone* [1945], *Œuvres complètes* - Tome 4. Genève : Éditions Marguerat, 1947.
- NERVAL (de), Gérard. *Aurélia* [1855]. Le Livre de poche, 1999.
- VERLAINE Paul, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens* [1866]. Le Livre de poche, 1996.

Critique littéraire, essais

Sur Ovide, la métamorphose, la mythologie

- BRUNEL, Pierre. *Le Mythe de la métamorphose*. Paris : José Corti, 2004.
- GANTZ, Timothy. *Mythes de la Grèce archaïque*. Traduit par Danièle Auger et Bernadette Leclercq-Neuveu. Paris : Belin, 2004.
- GRAVES, Robert. *Les mythes Grecs*. Paris : Le Livre de poche, 2002. Coll. La pochothèque.
- PÉPIN, Jean-François. « Les Métamorphoses, Ovide ». Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, (consulté le 22 avril 2016) <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/les-metamorphoses/>>.
- RUDHART, Jean. *Les dieux, Le féminin, le pouvoir. Enquête d'un historien des religions*. Genève : Labor et Fides, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. La Découverte/poche, 2005.
- VIAL, Hélène. *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : Etude sur l'art de la variation*. Paris : Les Belles Lettres, 2010. Coll. Études Anciennes.
- VIARRE, Simone, « OVIDE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (consulté le 18. 04. 16) <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/ovide/>>.
- Wikipédia, [en ligne], (consulté le 18/04/16), « Les Métamorphoses (Ovide) » <[https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses_\(Ovide\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tamorphoses_(Ovide))>.

Sur Daphné/Actéon

- CASANOVA-ROBIN. Hélène. *Diane et Actéon : Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*. Paris : Honoré Champion, 2003.
- DESGRAUPES, Pierre. *Rainer Maria Rilke*. Paris : Pierre Seghers, 1958.
- GIRAUD, Yves F. -A. . *La fable de Daphné : Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*. Genève : Droz, 1968.
- REINACH, Salomon, « Actéon », *Cultes, mythes et religions*. Paris : Laffont, 1996. Coll. Bouquins.

Wikipédia, [en ligne], (consulté le 11/04/16) « Métamorphoses (Apulée) »
<[https://fr.wikipedia.org/wiki/Métamorphoses_\(Apulée\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Métamorphoses_(Apulée))>.

Sur Phaéton

ALBOUY, Pierre. *La création mythologique chez Victor Hugo*. 2^e édition. Paris : J. Corti, 1985.

SINGH, M. . *Le Soleil : mythologies et représentations*. Paris : Bordas ; 1993.

Sur Tirésias

CASTEL, Pierre-Henri, « Le paradoxe de Tirésias, ou comment c'est, "se savoir d'un autre sexe" ». *Sur l'identité sexuelle : à propos du transsexualisme, Actes des journées du 30 novembre et du 1^{er} décembre 1996*. Paris : Éditions de l'association freudienne internationale, 1996. [en ligne] Disponible sur : <http://pierrehenri.castel.free.fr/Articles/Tiresias.htm> (Consulté le 26/03/2016).

DUBARRY-SODINI, Christine. *Étude sur Sophocle, « Œdipe roi »*. Poitiers : Ellipses, 2005. Coll. Résonances.

PROIA, Stéphane, CHOUVIER, Bernard. « De Tirésias au refus du féminin », *Dialogue* 2/2008 (n° 180) [en ligne] <www.cairn.info/revue-dialogue-2008-2-page-111.htm> consulté le 12/02/16.

READ Peter, *Apollinaire et "Les Mamelles de Tirésias" : la revanche d'Éros*. Rennes : Presses de l'Université de Rennes, 2000. Coll. Interférences.

UNIVERSALIS, « Tirésias » [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*. Consulté le (30/03/2016)<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/tiresias/>>.

Sur Narcisse

BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées* [1976]. Traduction de Théo Carlier. Paris : Robert Laffont, 1999. Coll. Pocket.

GIRARD, Marc. *Les contes de Grimm : lecture psychanalytique*. Paris : Imago, 1999.

GIRAUD, Frédérique. « Narcisse » *La rose et l'imprimé*. [En ligne], (consulté le 7 avril 2016) <http://la-rose-et-limprime.edel.univ-poitiers.fr/pages_symbolique/niv3/mythologie_narcisse.html. >

MONTRELAY, Michèle. « Narcissisme ». [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, , <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/narcissisme/> (consulté le 22 avril 2016).

Sur Méduse

BRUNEL, Pierre. *Dix mythes au féminin*. Paris : J. Maisonneuve, 1999.

- FREUD, Sigmund, « La tête de Méduse », 1922 *Psychaanalyse* [en ligne] <URL : www.psychanalyse.com/pdf/freud_La_tete_de_Meduse.pdf > (consulté le 29 avril 2016).
- RAISI, Elena. *La figure de Méduse, réécritures ovidiennes entre XVI^e et XVII^e siècle*. Coordinateur : Dottorato Relatore. Université de Bologna, 2011.
- LE RIDER, Jacques, ROBERT Marthe. « FREUD SIGMUND », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (consulté le 22 avril 2016). <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/sigmund-freud/>>.
- Universalis. « Gorgone », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (consulté le 10 avril 2016). <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gorgone/>.

Sur Médée et Circé

- BARY, Nicole. « Christa Wolf », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], (consulté le 24 mars 2016). <<http://www.universalis-edu.com.bibliotheque-nomade2.univ-lyon2.fr/encyclopedie/christa-wolf/>>
- BETTINI, Maurizio, FRANCO, Cristiana. *Le mythe de Circé*. Traduit par Jean Bouffartigue. Paris : Belin, 2013.
- CÔTÉ, Jean-François. Lecture comparative du mythe de Médée. Mémoire de master. Université du Québec à Trois-Rivières, 2010 [En ligne] <<http://depot-e.uqtr.ca/1673/1/030132934.pdf>>
- DEPAULIS, Alain. *Le Complexe de Médée*. De Boeck, 2008. Coll. Oxalis.
- PASOLINI, Pier Paolo, MILESCHI, Christophe, *Médée*. Paris : Seuil, 2002.
- « Médée ». *Tripod*. [En ligne]. (Consulté le 22 avril 2016). <http://members.tripod.com/~Malachi_HP/Medee_Complet.htm>.
- « Circé ». *Mythologica*. [En ligne]. (Consulté le 16 avril 2016) <<http://mythologica.fr/grec/circe.htm>>.
- « La magie de Médée : Les pouvoirs et le savoir de la magie chez les Anciens ». *Profondeur de champs*. [En ligne]. (Consulté le 15 avril 2016) <<http://profondeurdechamps.com/2014/01/23/la-magie-de-medee-2-les-pouvoirs-et-le-savoir-de-la-magie-chez-les-anciens/>>.

Sur Pygmalion

- CHERKOVSKI, Neeli. *Hank : La Vie de Charles Bukowski*. Trad. de Patrick Gador. Paris : Grasset, 1991.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Pygmalion*. Dijon : Les Presses du réel, 2009.

Sur Morphée et Alcyoné

- BONNET, Hervé. « Gérard de Nerval “Aurélia” : Entre le rêve et la vie », *L'Express* [En ligne], <<http://blogs.lexpress.fr/les-8-plumes/2012/02/24/gerard-de-nerval>>. (Consulté le 15 avril 2016)
- STEINMETZ, Jean-Luc. « Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Littérature* n°158. Larousse, 2010.

Critique artistique

Sur Actéon

- CALLEGARI Sabine, « Cygne blanc, cygne noir. Le sublime et la destruction de la danse » *Psychoanalyse* 2014, N°30, *Du maudit au transcendant* [en ligne] (consulté le 24/04/2016) <www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=PSY_030_0061>
- EKSERDJIAN, David. *Parmigianino*. New Haven et Londres : Yale University Press, 2006.
- GRUBER Béatrice, *Le Lac des Cygnes* [en ligne], Théâtre Caen, 2006 (consulté le 24/04/2016), <<http://theatre.caen.fr/sites/theatrelocal.caen.priv/files/argument%20%2B%20bios.pdf>>
- Musée Du Louvre. *La Diane d'Anet* [en ligne] Consulté le 9 février 2016. <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-diane-d-anet>>
- PHEULPIN, Marie-Christine, « Noureev ou le corps lancé dans l'aventure sublimatoire » *Champ psy* 2013, N°63, *Le corps du psychanalyste*. L'Esprit du temps.

Sur Phaéton

- FALCIANI Carlo. *Les Métamorphoses illustrées par la peinture baroque* Préf. de Roberto Mussapi et de Pierre Rosenberg. Traduit par Georges Lafaye. Paris : D. de Selliers, 2003.
- Sculpture d'Icare <<http://krajdendesign.blogspot.fr/2012/05/icarus-sculpt.html>> (consulté le 26/02/2016)

Sur Tirésias

- « Le devin Tirésias se métamorphosant en femme » Notice du tableau. [en ligne] Joconde, Portail des collections des musées de France (ministère de la culture), <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=07430005118> (consulté le 20/04/2016).

Sur Narcisse

- HOREN Guillaume, *Écho et Narcisse* [En ligne] (consulté le 26/02/2016) <http://www.nicolas-poussin.com/oeuvres/echo-narcisse/>
- « Kriki ». *Art-Liberté* [En ligne] <art-liberte.com/index.php/artistes/kriki2> (consulté le 26/02/2016)

Sur Méduse

- VASSELIN, Martine. « Gorgone, *iconographie* ». *Universalis éducation* [En ligne]. Encyclopædia Universalis, (consulté le 20 mars 2016) <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/gorgone-iconographie/>>
- « Michelangelo Merisi, dit il Caravaggio, en français le Caravage » *Larousse* [en ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Michelangelo_Merisi_dit_il_Caravaggio_en_fran%C3%A7ais_le_Caravage/111695> (consulté le 20. 04. 16).
- « La Méduse Versace : histoire d'une icône », *Icon-Icon* [en ligne], <<http://www.icon-icon.com/fr/la-meduse-versace.html>>, (consulté le 15 mars 2016)

Sur Pygmalion

- BELLMER, Hans. *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image* [1957]. Paris : Éditions Allia, 2016.
- France Culture (rediffusion d'une émission). *La poupée de Hans Bellmer*, avec la participation d'Annie Le Brun et Tunga. Mise en ligne le 20 décembre 2014 (consulté le 25/04/2016) <<http://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/la-poupee-de-hans-bellmer>>

Sur Morphée

- CURZI-DASCALOVA, Lilia, CURZI, Lucien. *Le Sommeil dans les Beaux-Arts*. [En ligne]. Paris, 2012. (consulté le 24/03/2016) <http://www.sleep-in-arts.eu/pages/fr/home_fr.html>

Encyclopédies et dictionnaires

- BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : éd. du Rocher, 2000.
- CAZENAVE, Michel (dir.). *Encyclopédie des symboles*. Librairie Générale française, 1996. Coll. La pochothèque,
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

- COLIN, Didier. *Dictionnaire des symboles, des mythes & des légendes*. Vanves : Hachette, 2006.
- COTTERELL, Arthur, STORM, Rachel. *L'Encyclopédie illustrée de la mythologie*. Paris : Celiv, 2001.
- LACARRIERE, Jacques. *Dictionnaire amoureux de la mythologie*. Paris : Plon, 2006.
- MARTIN René, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*. Paris : Nathan, 1998.
- ROMAIN, Christian. *Retour vers la mythologie : Redécouvrir les grands héros et leurs aventures en toute simplicité*. Paris : éd. Leduc. 2012.
- SCHMIDT, Joël. *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 2005.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Diane & Actéon</i> , Parmigianino, 1523	33
<i>Le Lac des Cygnes</i> , (Affiche d'une représentation).....	36
<i>L'Actéonscope</i> , Olwen Gaucher, 2015	38
<i>La Chute d'Icare</i> , Carlo Saraceni, 1600-1607	56
<i>Le Char de Phaéton</i> , Pierre-Philippe Thomire, 1805.....	58
<i>Emblème solaire</i> , Jules Hardouin Mansart, 1680.....	59
<i>Bassin d'Apollon</i> , Jean-Baptiste Tudy, 1668-1671.....	60
Graffiti représentant Icare ailé et la cartographie de l'île d'Icarie, Artiste Inconnu	61
<i>Le Devin Tirésias se métamorphosant en femme</i> , Pietro della Vecchia, fin du XVII ^e	84
<i>Tirésias et les deux serpents</i> , Johann Ulrich Krauss, 1690.	85
<i>Tirésias apparaît devant Ulysse pendant le sacrifice</i> , Heinrich Füssli (1780-1785),	87
<i>Écho et Narcisse</i> , Nicolas Poussin, 1630	102
<i>Écho et Narcisse</i> , Kriki, 2006	103
<i>Narcissus</i> , Conda de Satriano, 1893.....	104
<i>Narcissus & Echo</i> , David Revoy, 2006	105
<i>Gorgoneion</i> , Dessin d'une terre cuite trouvée en 1836 sous le Parthénon.	120
<i>Méduse</i> , Caravage 1595 – 1598	122
<i>La Méduse</i> , Jean Delville, 1863	124
<i>Der Blaue Engel (L'Ange Bleu)</i> , Joseph von Sternberg, 1930	127
<i>La Méduse</i> , Logo, Versace, 1978	129
<i>Ulysse, Mercure et Circé</i> , Jan Van der Straet, 1570-1572	153
<i>Médée</i> , Frederick Sandys, 1868	155
<i>Circé offrant la coupe à Ulysse</i> , John William Waterhouse, 1891	157
<i>Circé</i> , Alfred Drury, 1894	159
<i>Pygmalion et Galatée</i> , Jean-Léon Gérôme, 1890	180
<i>Pinocchio</i> , Hamilton Luske, Ben Sharpn, 1940.....	181
<i>La Poupée</i> , Hans Bellmer, 1935-1936	183
<i>Morphée s'éveillant à l'approche d'Iris</i> , Renée Antoine Houasse, (1688 – 1689)	201
<i>Night and sleep</i> , Evelyn de Morgan (1878)	203
<i>Le Rêve (Le Lit)</i> , Frida Kahlo, 1940.	205

LISTE DES ÉTUDIANTS

Sarah AGBOUBI	Aurore GONZALES
Stéphanie ALVES BEITO	Léa GUIRAUD
Valentine ARNAUD	Elsa HASSAM
Jessica BARRETO	Perrine HELOU
Marion BERTHIER	Éloïse HUVET
Juliette BIALEK	Justine JANOIR
Benjamin BLANC	Judicaël JORON
Nelly BOUDJEMA	Anréa JOURDAN
Meriem BOUDJEMAA	Yeonho KANG
Kamelya BOUGOUSSA	Georges KOTSAKIS
Gwladys BOURGET	Marine KUTTNER
Alexandre BOUTARD	Vanina LECOEUR-GOUPILLON
Marjolaine BRISET	Mathilde LOHEZ
Jeanne BRUNET	Lucie LUCAS
Laura CHANTELOUVE	Faustine LUTAUD
Jaime CONCEIÇÃO DOS SANTOS	Lison MARC
Guy DALAIS	Céline MOIROUX
Sébastien DE FREITAS	Florian MOREIRA
Jordan DECORBEZ	Marlon MOUKOKO
Tiphen DELETRAZ	Julie MOURVILLIER
Julie DESCOLLONGES	Anaëlle PERILHON
Chloé DESMONNET	Sophie PIZOT
Claire DI FOLCO	Emma ROBAT
Caroline DUCROS	Clélie ROBIN
Thianar FAYE MAME	Félicia ROMANELLO
Amélie FERNANDEZ	Sarah SAKNI
Pierre-Andréa FRAILE	Carlyne SIGOT
Léo FRENEAT	Gaëlle SUDOUR
Laura FROISSARD	Joana THANASI
Mathilde GAILLARD	Rosalie TOUSSAINT
Gwenaëlle GARCIA	

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	5
TÉMOIGNAGE DES ÉTUDIANTS	7
SOMMAIRE	9
MYTHE DE DAPHNÉ / MYTHE D'ACTÉON	13
MÉTAMORPHOSE ET DÉSIR ÉROTIQUE – TRANSFORMATION VÉGÉTALE / ANIMALE	
Le mythe de Daphné et le mythe d'Actéon dans <i>Les Métamorphoses</i>	15
Daphné : Livre I, vers 478 à 487 et 517 à 567.....	16
Actéon : Livre III, vers 177 à 207 et vers 235 à 252.....	18
Prolongements littéraires	20
Apulée, <i>L'Âne d'or ou Les Métamorphoses</i>	
Une métamorphose parodique : Lucius changé en âne	20
Rainer Maria Rilke, <i>Sonnets à Orphée</i>	
La métamorphose comme devenir permanent	23
Franz Kafka, <i>La Métamorphose</i>	
La perte d'identité à travers la métamorphose animale.	26
J. M. G. Le Clézio, <i>Voyage au pays des arbres</i>	
La métamorphose végétale comme éveil des consciences.....	29
Prolongements artistiques.....	32
Parmigianino, <i>Fresco Fontanellato</i> ,	
Une illustration fidèle du mythe d'Actéon.....	32
Ballet <i>Le Lac des cygnes</i>	
Une métamorphose à fortes composantes psychologiques.....	34
Olwen Gaucher, <i>L'Actéonscope</i>	
Une approche contemporaine du regard d'Actéon.....	37
MYTHE DE PHAÉTON	39
L' <i>HYBRIS</i> ET SES CONSÉQUENCES – LA SYMBOLIQUE SOLAIRE	
Le Mythe de phaéton dans <i>Les Métamorphoses</i> (Livre II)	41
Phébus permet à Phaéton de conduire son char : Livre II, 1-152	41
Le vol catastrophique de Phaéton : Livre II, 153-271	44
La mort de Phaéton : Livre II, 272-332	46
Prolongements littéraires	48
Mythe d'Icare dans les <i>Métamorphoses</i> – Une ascension fatale.....	48

Victor HUGO, « Le Satyre » (extrait) :	
Une description épique du char solaire.....	51
Hans Christian Andersen, <i>L'Oiseau Phénix</i>	
Une allégorie divine et solaire de la poésie.....	53
Prolongements artistiques	55
Carlo Saraceni, <i>La Chute d'Icare</i>	
La chute du fils, sous le regard impuissant du père.....	55
Pierre-Philippe Thomire, <i>Le Char de Phaéton</i>	
Phaéton au sommet de la course du temps.....	57
Versailles, château du Roi Soleil.....	59
Icare d'Eudilos (graffiti urbain dans l'île d'Icarie) Icare en plein vol	61
MYTHE DE TIRÉSIAS	63
CÉCITÉ ET CLAIVOYANCE – TRANSSEXUALITÉ	
Le Mythe de Tirésias dans <i>Les Métamorphoses</i> (Livre III).....	65
Prolongements littéraires.....	68
Sophocle, <i>Œdipe Roi</i> Le devin éclairé contre le tyran aveugle à la vérité	68
Apollinaire, <i>Les Mamelles de Tiresias</i>	
Le changement de sexe au service de la parodie	72
Cocteau, <i>La Machine Infernale</i>	
Tirésias dans une réécriture moderne d'Œdipe roi	76
Beckett, <i>En attendant Godot</i> – Un aveugle sans clairvoyance	80
Prolongements artistiques	83
Pietro Della Vecchia, <i>Le devin Tirésias se métamorphosant en femme</i>	
Unité et dualité.....	83
Johann Ulrich Krauss, <i>Tirésias et les deux serpents</i>	
Tirésias combattant le mal	85
Heinrich Füssli, <i>Tirésias apparaît devant Ulysse pendant le sacrifice</i>	
Tirésias intemporel : une représentation romantique.....	86
MYTHE DE NARCISSE ET ÉCHO	89
NARCISSISME ET SOUFFRANCE AMOUREUSE	
Le Mythe de Narcisse et Écho dans les <i>Métamorphoses</i> (Livre III).....	91
La métamorphose de Narcisse : Livre III, 402-510.....	91
Prolongements littéraires.....	95
Pausanias, <i>La Description de la Grèce</i>	
Une interprétation rationnelle du mythe de Narcisse	95
Les frères Grimm, <i>Blanche Neige</i> – Le narcissisme n'a pas d'âge.	97
Paul Valéry, « Fragments du Narcisse » – La conscience de soi.....	100

Prolongements artistiques.....	102
Nicolas Poussin, <i>Écho et Narcisse</i> – Une illustration classique du mythe	102
Kriki, <i>Écho et Narcisse</i> – Une transposition moderne du tableau de Poussin	103
Conda de Satriano, <i>Narcissus</i> – L'amant tentant de rejoindre l'aimé.....	104
David Revoy, <i>Narcissus & Écho</i> , – Un mythe réinventé pour l'époque moderne.....	105
MYTHE DE MÉDUSE	107
LE FÉMININ TOUT-PUISSANT – LA FEMME FATALE	
Le mythe de Méduse dans <i>Les Métamorphoses</i> (livres IV et V)	109
Combat de Persée contre Méduse : Livre IV vers 769-801	110
Pouvoir pétrifiant de la tête de Méduse : Livre V vers 177-217	111
Prolongements littéraires	113
Dante, <i>L'Enfer</i> , Chant IX – Méduse infernale	113
Ronsard, <i>Continuation des Amours</i> , sonnet 55	
Méduse, incarnation de la femme fatale	115
Raymond Queneau, extrait de <i>Chêne et Chien</i> – Méduse castratrice	117
Prolongements artistiques.....	119
<i>Gorgoneion d'époque archaïque</i> – Méduse : un monstre primitif	119
Caravage, <i>Méduse</i> – Une représentation terrifiante sur le bouclier d'Athéna	121
Jean Delville <i>La Méduse</i>	
Une représentation symbolique, alliant terreur et beauté.....	123
Joseph von Sternberg, <i>Der Blaue Engel (L'Ange Bleu)</i>	
Méduse et la femme fatale	125
Logo de la marque Versace Méduse en emblème publicitaire	128
MYTHES DE MÉDÉE ET DE CIRCÉ	131
BELLES MAGIENNES ET SORCIÈRES	
Les mythes de Médée et de Circé dans <i>Les Métamorphoses</i>	133
Jason demande l'aide de Médée : Livre VII, vers 74-99	134
Médée rajeunit magiquement Éson : Livre VII, vers 159-293.....	135
Circé métamorphosant les compagnons d'Ulysse en porcs :	
livre XIV, vers 254-307	138
Prolongements littéraires	141
Sénèque, <i>Médée</i> – Médée icône de la passion vindicative	141
Christa Wolf, <i>Médée</i>	
Un renversement moderne du mythe : Médée innocente	144
Marie Darrieusecq, <i>Truismes</i>	
La lente métamorphose d'une femme en truie.....	148

Prolongements artistiques	152
Jan Van der Straet, <i>Ulysse, Mercure et Circé</i>	
Une mise en perspective des éléments du mythe	152
Frederick Sandys, <i>Médée</i> – Médée tourmentée par la passion	154
John William Waterhouse, <i>Circé offrant la coupe à Ulysse</i>	
La magicienne au miroir	156
Alfred Drury, <i>Circé</i> – Circé la sensuelle	158
MYTHE DE PYGMALION	161
LA RELATION DE L'ARTISTE À SON ŒUVRE – LA FEMME-OBJET	
Le mythe de Pygmalion dans <i>Les Métamorphoses</i> (Livre X)	163
Prolongements littéraires.....	166
Molière, <i>L'Ecole des femmes</i> – Une vision scénique de la femme-objet	166
Honoré de Balzac, <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>	
L'artiste et son œuvre : une appropriation fétichiste ou l'effroi de la perte	168
Charles Bukowski, « La machine à baiser », Femme-objet / Femme-passion.....	172
Allan Edgar Poe, <i>Le Portrait ovale</i> Quand la métamorphose s'inverse	176
Prolongements artistiques	179
Jean-Léon Gérôme, <i>Pygmalion et Galatée</i> – L'idéal féminin prenant vie	179
Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, <i>Pinocchio</i>	
Une créature qui doit mériter son incarnation humaine	181
Hans Bellmer, <i>La Poupée</i>	
La création : un pouvoir individualiste et destructeur.....	182
MYTHE DE MORPHÉE, CÉYX ET ALCYONÉ	185
LE SOMMEIL ET LE RÊVE	
Le Mythe de Morphée, Célyx et Alcyoné dans <i>Les Métamorphoses</i> (Livre XI)	187
Le songe envoyé à Alcyoné (Livre XI, vers 573-673)	188
Métamorphose des deux époux (Livre XI, vers 725-748)	191
Prolongements littéraires.....	192
Gérard de Nerval, <i>Aurélia</i> – La force du Rêve, seconde vie.....	192
Verlaine, « Mon rêve familial », <i>Poèmes saturniens</i> – L'apparition en songe	195
Jean Cocteau, <i>Léone</i> – Une muse nocturne et fantomatique.....	197
Prolongements artistiques	200
Renée Antoine Houasse, <i>Morphée s'éveillant à l'approche d'Iris</i>	
Une représentation « presque » fidèle du mythe	200
Evelyn De Morgan, <i>Night and sleep</i> – Morphée bercé par la Nuit	202
Frida Kahlo, <i>Le Rêve (Le Lit)</i> – Le rêve et la mort.....	204

BIBLIOGRAPHIE	207
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	215
LISTE DES ÉTUDIANTS	217

UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2