

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

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 gémit, 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 infligée 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 inexplicquée (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 débballée 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

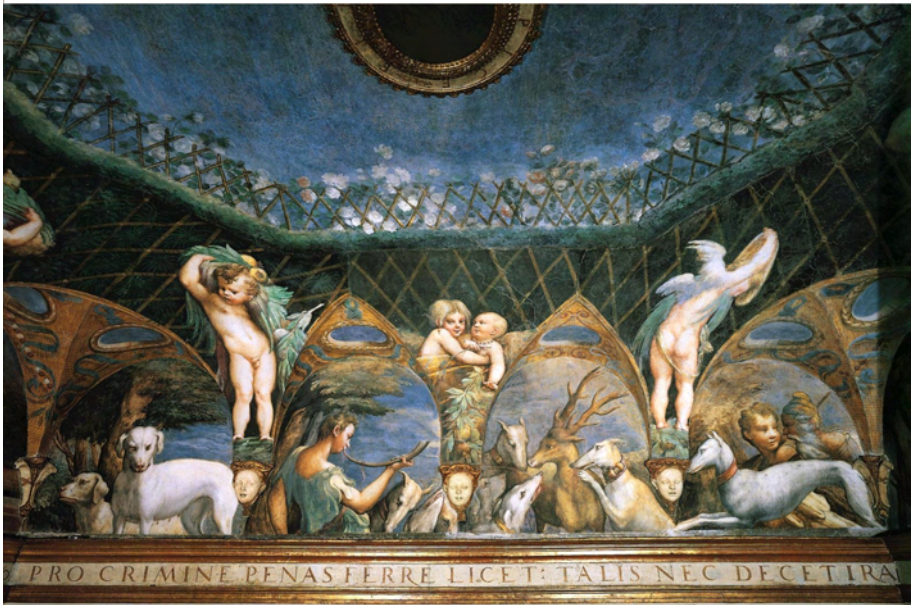
Parmigianino, de son vrai nom Girolamo Francesco Maria Mazzola, est un peintre et graveur italien de la Renaissance et du début du Maniérisme. À l'âge de vingt ans il fut choisi par le comte et seigneur Galeazzo Sanvitale pour reproduire par une fresque le mythe d'Actéon. Très peu d'artistes talentueux 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 châtement, 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 Cygnes 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 Cygnes* 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 Cygnes* 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 »