

La sauvagerie domestiquée : l'écriture de la métamorphose animale chez Ovide

Hélène Vial

Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II

Dans l'univers des *Métamorphoses* d'Ovide, toutes les transformations sont possibles parce que toutes les frontières sont abolies, en particulier celle qui sépare l'humain de l'animal¹. Aussi le monde que parcourt le lecteur du poème se peuple-t-il, au fil des transformations, d'une foule d'animaux. Or, si les fluidifications, les pétrifications ou les métamorphoses en arbres, par exemple, sont dotées, malgré leurs différences, d'une forte homogénéité poétique, la transformation en animal semble au contraire, par nature, le théâtre d'une variabilité absolue, reflet de l'immense diversité des espèces : il paraît *a priori* impossible de déceler des points communs entre ces textes qui montrent des êtres humains changés en loup, en cerf, en grenouilles ou en araignée.

Pourtant, des signaux récurrents suggèrent qu'il existe entre eux une parenté, fondée sur la violence qu'implique presque toujours le basculement dans l'animalité. Si ce passage est en général brutal, même quand il est détaillé jusqu'au vertige, c'est peut-être parce que l'animal représente dans l'Antiquité l'altérité par excellence, mais aussi parce que les animaux issus de la métamorphose sont, dans leur très grande majorité, des animaux sauvages, impossibles à domestiquer.

Nous voudrions ici explorer à travers quelques exemples le développement, dans l'écriture ovidienne de la métamorphose animale, d'une dialectique de la sauvagerie et de la domestication. Cette dialectique nous semble reposer tout particulièrement sur la mise en scène de trois événements qui, tous, sont en rapport avec le langage : la perte de la parole humaine, le remplacement de la voix par l'écriture et la naissance du nom.

1. Ovide pousse ici jusqu'à sa manifestation extrême la perméabilité des deux règnes qu'ont affirmée les grandes philosophies de l'Antiquité gréco-romaine. AMAT 2002 (7 sq.) cite l'épicurisme (qui affirme que l'homme et l'animal sont de même nature), le platonisme (pour lequel ils appartiennent, ainsi que le végétal, au genre animé, celui des êtres emportés par le flux du temps, mais avec une hiérarchie homme > animal > végétal), le stoïcisme (qui établit cependant une différence entre l'homme, doté d'une âme, et l'animal, qui n'a que le principe animal), le pythagorisme (pour lequel il n'y a pas de frontière entre homme, animal et végétal, la métempsycose étant la survie et la migration de l'âme sous diverses formes appartenant à l'un de ces trois règnes) et la physiognomonie (fondée sur l'idée d'une interaction entre le corps et l'esprit).

La perte de la parole humaine, motif récurrent dans les *Métamorphoses*, n'est pas propre aux transformations animales²; mais elle y reçoit un traitement bien particulier, car, s'accompagnant souvent d'une lutte désespérée, elle symbolise la désintégration de l'identité³. « Moment terrible », écrivait J.-P. Néraudau⁴, que « celui où la parole est perdue » et où le personnage se découvre « une voix métamorphosée [...] étrange et inouïe »⁵. Nous ne citerons ici que les exemples qui nous semblent, si l'on peut dire, les plus parlants.

Nous ne nous attarderons pas – car nous y reviendrons en détail plus loin – sur le premier d'entre eux, celui de Lycaon⁶, transformé en loup au livre I et dont la voix devient sinistre hurlement. Au livre II, dans le récit de la métamorphose de Callisto en ourse⁷, la violence du processus général vient se concentrer dans la voix qui, d'implorante, devient *plena [...] terroris*⁸, pleine d'une terreur dont on ne sait si elle est davantage suscitée ou éprouvée⁹. Dans ces deux mots s'exprime ce que J.-M. Frécaut définit comme « la dislocation complète de [la] personnalité, provoquée par une métamorphose incomplète avilissant le corps sans altérer l'esprit »¹⁰. Devenue une bête furieuse et menaçante, Callisto a pourtant conservé sa *mens antiqua*¹¹, comme si son identité était enterrée vivante dans l'altérité radicale du nouveau corps. La métamorphose de la voix est le signe le plus aigu de ce prodige, d'autant plus qu'elle laisse à Callisto le gémissement. D'ailleurs, d'une manière générale, si la perte de la parole est aussi tragique dans la métamorphose animale, c'est précisément parce que, comme l'écrit É. de Fontenay, « l'animalisation laisse subsister le cri et la plainte »¹².

Dans le même livre II, la métamorphose d'Ocyrhoé en cavale met en œuvre d'une manière originale le motif de la perte de la parole¹³, puisque Ocyrhoé décrit elle-même les

2. Elle frappe aussi des personnages changés en pierres : Aglauros (2, 819-832) ou les ennemis de Persée (5, 181-209), en arbres : Dryope (9, 349-393), ou voués à l'élément liquide : Hermaphrodite (4, 373-388) ou Cyané (15, 547-551). Pensons aussi à Canens, dont la voix admirable se dissout, comme son corps, dans les airs (14, 431-434).
3. Précisons d'emblée que nous ne sommes pas d'accord avec É. de Fontenay quand elle écrit que les auteurs anciens sont « étrangers » aux « rapports tourmentés entre l'âme et le corps » et que le « matérialisme enchanteur » d'Ovide « élimine l'âme » (DE FONTENAY 1998, 52). Ces rapports sont au cœur même de nombreuses métamorphoses ovidiennes.
4. NÉRAUDAU 1989, 45.
5. RANSMAYR 1989, 259.
6. 1, 232-239.
7. 2, 477-488.
8. 2, 484.
9. G. Lafaye traduit par « qui répand la terreur », ce qui gomme l'ambiguïté de la formule latine.
10. FRÉCAUT 1985, 135. Cette dislocation se manifeste d'ailleurs, plus loin, dans l'incapacité de Callisto à savoir qui elle est (II, 493 : *oblita quid esset*, « oubliant ce qu'elle était devenue »). L'unité du personnage est alors, selon R. Crahay, « détruite de l'intérieur » (CRAHAY 1959, 103).
11. 2, 485 : *Mens antiqua manet* (« elle est encore animée des mêmes sentiments qu'auparavant »).
12. DE FONTENAY 1998, 62.
13. 2, 657-675 : « *Praeuertunt, inquit, me fata uetorque/Plura loqui uocisque meae praecluditur usus./Non fuerant artes tanti, quae numinis iram/Contraxere mihi : malle nescisse futura./Iam mihi subduci facies humana uidetur./Iam cibus herba placet, iam latis currere campis/Impetus est ; in equam cognataque corpora uertor./Tota tamen quare ? Pater est mihi nempe biformis. »/Talia dicenti pars est extrema querellae/Intellecta parum confusaque uerba fuerunt;/Mox nec uerba quidem nec equae sonus ille uidetur,/Sed simulantis equam ; paruoque in tempore certos/Edidit hinnitus et brachia mouit in herbas./Tum digiti coeunt et quinos alligat ungues/Perpetuo cornu leuis ungula crescit et oris/Et colli spatium ; longae pars maxima pallae/Cauda fit, utque uagi crines per colla iacebant,/In dextris abiere iubas ; pariterque nouata est/Et uox et facies ; nomen quoque monstra dedere, « Les destins, dit-elle, m'arrêtent ; ils m'interdisent de parler davantage et me retirent l'usage de la voix. Je n'attachais pas tant de prix à ma science, qui a attiré sur moi la colère divine ; j'aimerais bien mieux avoir ignoré l'avenir. Déjà la figure humaine semble m'être ravie ; déjà je me plais à faire de l'herbe ma pâture ; déjà un instinct fougueux m'emporte à travers les vastes plaines ; mon corps prend la forme d'une cavale, effet de la parenté ; mais pourquoi tout entier ? Mon père a bien deux formes. » Son discours s'acheva par des plaintes peu intelligibles et des paroles confuses ; bientôt ce ne sont plus des paroles, ce n'est pas davantage le cri d'une cavale, mais celui d'une voix qui l'imiterait ; quelques instants plus tard, elle poussait des hennissements et*

modifications qui se produisent en elle jusqu'au moment où, privée de sa voix humaine, elle laisse au poète le soin de terminer le récit. La voix d'Ocyrhoé lui servait à prédire l'avenir, et c'est précisément parce que, emportée par le délire prophétique, elle en disait trop que les dieux l'arrêtent en la transformant. Par le brouillage de son élocution, Ocyrhoé semble retrouver un instant la parole obscure de l'antique Pythie, mais les vers suivants signent l'irrévocable abolition de la parole humaine. Dans un premier temps, celle-ci reste suspendue entre humanité et animalité et Ovide la décrit comme une imitation humaine de hennissement ; il semble que ce soit à force d'imitations qu'Ocyrhoé trouve le ton juste, sa *querella* devenant *confusa uerba*, puis *sonus* indéterminé, et enfin *hinnitus* – un peu comme Ovide lui-même, inventant à partir de la *retractatio* des œuvres d'autrui un langage poétique unique.

Ocyrhoé est privée de son corps, mais aussi de son âme, ensevelie avec sa voix. Au contraire, le drame d'Actéon¹⁴ réside, comme celui de Callisto, dans la permanence de son âme d'homme à l'intérieur d'un corps d'animal : *mens [...] pristina mansit*. Or, si Diane métamorphose Actéon, c'est moins pour le punir de l'avoir vue nue que pour l'empêcher de *dire* ce qu'il a vu. Se joue dès lors la tragédie du déchirement entre le corps et l'âme, tragédie dont le point ultime et culminant est la découverte de la voix perdue : le cri de désespoir d'Actéon ne peut s'articuler et se transforme en gémissement, le passage de *uox nulla* à *uox illa* soulignant ironiquement la reconnaissance intolérable et nécessaire, par Actéon, de ce nouveau corps comme le sien¹⁵. Enfermé dans une contradiction fatale, Actéon ne peut plus dès lors que verser des larmes, dernier indice de son humanité. Il n'est pas étonnant qu'Ovide, relégué à Tomes, se soit identifié à Actéon¹⁶ : celui-ci, emprisonné

agitait ses bras vers les herbes. Puis ses doigts se rapprochent, un sabot léger relie ses cinq ongles en une seule surface de corne ; les proportions de son visage et de son cou [La traduction de *colli* par « corps », présente dans l'édition de G. Lafaye et reprise par J. Néraudau, relève manifestement d'une distraction] augmentent, la plus grande partie de sa longue robe devient une queue ; ses cheveux, alors épars, se changent en une crinière qui flotte à droite sur son cou ; sa voix et sa figure se renouvellent en même temps ; elle doit même un autre nom à sa merveilleuse métamorphose.

14. 3, 194-203 : *Dat sparso capiti uiuacis cornua cerui, / Dat spatium collo summasque cacuminat aures / Cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat / Cruribus et uelat maculoso uellere corpus. / Additus et pauor est ; fugit Autonoeius heros / Et se tam celerem cursu miratur in ipso. / Vt uero uultus et cornua uidit in undis : / « Me miserum ! » dicturus erat ; uox nulla secuta est ; / Ingemuit ; uox illa fuit ; lacrimaeque per ora / Non sua fluxerunt ; mens tantum pristina mansit*, « Elle fait naître sur la tête ruisselante du malheureux les cornes du cerf vivace, elle allonge son cou, termine en pointe le bout de ses oreilles, change ses mains en pieds, ses bras en longues jambes et couvre son corps d'une peau tachetée. Elle y ajoute une âme craintive ; le héros, fils d'Autooné, prend la fuite et, tout en courant, s'étonne de sa rapidité. Lorsqu'il aperçut dans l'eau sa figure et ses cornes : "Suis-je assez malheureux !" allait-il s'écrier ; mais aucune parole ne sortit de sa bouche. Il gémit ; ce fut tout son langage ; ses larmes coulèrent sur une face qui n'était plus la sienne ; seule sa raison lui restait encore ».
15. À propos de cette altération de la voix, I. Jouteur montre que la plainte élégiaque, rendue impossible par la perte de la parole humaine, est utilisée, mais en même temps transformée au contact du mode de narration propre au *carmen continuum* (JOUTEUR 2001, 234-235).
16. *Tristes*, 2, 103-110 et 121-124. M.-V. Nantet commente ainsi ce passage : « Peu importe au fond ce que fut la faute d'Ovide au regard du fait qu'à ses yeux elle partage avec celle d'Actéon le malheur d'un regard jeté par hasard. La vie de l'écrivain, en investissant ainsi le récit, arrache la faute du chasseur au temps mythique pour la réinscrire dans le temps de la Cité et de l'intimité. Recyclée dans la Cité d'Auguste, elle relève désormais du droit et des lois qui valurent à Ovide, notre nouvel Actéon, d'être puni non plus de mort mais de relégation. Comme on le voit, la Cité est plus indulgente que la divinité. Elle accepte la distinction juridique entre erreur et crime soufflée en vain autrefois par le narrateur féru de droit à la Diane du mythe. La faute bien pesée par la Cité continue cependant de balancer dans la conscience d'Ovide comme en témoignent ses appellations variées. Quelle est ma faute ? semble dire l'hésitation de l'écrivain à la nommer. Sans doute de s'être trouvé un jour en travers du pouvoir, tout comme lo ou Actéon. Pas plus qu'il n'offre de prise à l'argumentation juridique, le mythe d'Actéon n'offre de prise à l'expression pathétique. La métamorphose en cerf, selon le souhait de la déesse, interdit Actéon de parole. Sa plainte face à lui-même dans le miroir de l'eau et sous la dent de ses chiens s'étrangle en un gémissement inarticulé. Mais que l'écrivain Ovide se réfléchisse en Actéon, et voilà que se libère une inoubliable lamentation poétique. Le cerf condamné à se taire par les dieux peut enfin chanter sa plainte, quand bien même

dans un corps qui n'est plus le sien, condamné par le regard des autres¹⁷ et seul désormais à savoir qui il est¹⁸, subit un véritable exil¹⁹ où seul l'esprit subsiste, comme un dernier bastion.

La transformation des filles de Minyas en chauves-souris, au livre IV²⁰, intervient dans l'espace crépusculaire qui se situe entre la terreur de l'illumination et le désir de la pénombre, entre la haine de la clarté et l'identification définitive à la nuit. Le narrateur va jusqu'à invoquer les ténèbres pour expliquer son refus de raconter en détail la transformation. En réalité, il a déjà commencé à montrer la perte de la silhouette humaine, l'apparition d'ailes minces et diaphanes et surtout la voix rendue à la fois ténue et aiguë.

Nous ne ferons qu'évoquer, pour terminer sur ce point, quelques autres exemples : au livre VI, les paysans lyciens bêtes et méchants transformés en grenouilles par Latone²¹ voient, à force de proférer des insultes, leur bouche se dilater en une gueule béante, source d'une grossière cacophonie qui n'est pas sans rappeler les « Brékékékex, coax, coax » des grenouilles de l'Achéron dans la pièce d'Aristophane²²; Atalante et Hippomène, au livre X, sont transformés en lions²³ pour s'être unis dans une grotte consacrée à Cybèle, métamorphose qui substitue à leurs *uerba* d'effrayants *murmura* et pérennise la sauvagerie de leurs instincts tout en la soumettant à une honteuse domestication ; au livre XIII, la métamorphose d'Hécube, la reine de Troie, en chienne²⁴, aboutissement d'une intolérable accumulation de douleurs, représente l'ensevelissement complet d'un être dans l'animalité²⁵, et le passage s'opère

il redoublerait ainsi sa faute, tout comme l'écrivain. [...] Le chant du poète, qui le fait Immortel, attente à la divinité. Il est la faute innocente qu'aucun exil ne peut empêcher. Le débat sur la justice divine laissé autrefois ouvert par le narrateur du récit d'Actéon est désormais fermé » (NANTET 2003, 556-557). Voir aussi *Tristes*, 3, 5, 49-50 et 6, 27-28.

17. *uidere canes*, « Ses chiens l'ont aperçu » (3, 206); *oblatae... spectacula praedae*, « Contempler la proie qui lui est offerte » (3, 246).
18. « *Actaeon ego sum* », « Je suis Actéon » (3, 230).
19. Et inversement : les *Tristes* et les *Pontiques*, mais également le *Contre Ibis*, décrivent le bannissement comme un douloureux *analogon* de ces métamorphoses qui provoquent un déchirement de l'identité, parce qu'elles laissent vivre une âme identique dans un corps nouveau. L'absurdité de ce déchirement apparaît notamment dans ces vers des *Tristes* (1, 3, 63-65) : *Vxor in aeternum uiuo mihi uiua negatur/ Et domus et fidae dulcia membra domus, / Quosque ego dilexi fraterno more sodales*, « Vivant, on me refuse pour toujours mon épouse vivante, ma maison et la tendre affection de ses membres fidèles, et les amis que j'aimai d'un amour fraternel ». Plus loin (73-76), Ovide va jusqu'à employer l'image de l'écartèlement.
20. 4, 405-415 : *Fumida iam dudum per tecta sorores/ Diuersaeque locis ignes ac lumina uitant;/ Dumque petunt tenebras, paruos membrana per artus/ Porrigitur tenuique includunt brachia penna;/ Nec qua perdidierint ueterem ratione figuram, / Scire sinunt tenebrae. Non illas pluma leuauit;/ Sustinuere tamen se perlucentibus alis/ Conataeque loqui minimam et pro corpore uocem/ Emittunt peraguntque leues stridore querellas/ Tecta que, non siluas, celebrant lucemque perosae/ Nocte uolant seroque tenent a uesperere nomen*, « tandis qu'elles cherchent les ténèbres, une membrane s'étend sur leurs corps diminués et des ailes minces enveloppent leurs bras ; comment ont-elles perdu leur ancienne forme ? Les ténèbres ne permettent pas de le savoir. Ce n'est pas à l'aide d'un plumage qu'elles ont pris leur vol et pourtant elles se sont soutenues dans les airs avec leurs ailes transparentes ; elles essaient de parler ; mais elles n'émettent que de faibles sons proportionnés à leur taille et n'expriment que par un cri aigu leurs plaintes légères ; elles fréquentent les maisons, non les bois ; ennemies de la lumière, elles ne volent que la nuit ; elles doivent leur nom à Vesper, l'astre du soir ».
21. 6, 370-381.
22. 209-220 : « Brékékékex, coax, coax, Brékékékex, coax, coax. Enfants lacustres des fontaines, faisons entendre la clameur harmonieuse de nos hymnes, mon chant aux doux son, coax, coax, qu'en l'honneur de Dionysos Nyséien, fils de Zeus, nous fimes retentir aux Lymnes, quand, dans l'ivresse du festin, aux saintes Marmites, la foule humaine s'avance en mon pourpris. Brékékékex, coax, coax. » Puis (229-235) : « je suis chérie des Muses aux belles lyres, et de Pan aux pieds de corne, qui s'amuse à jouer du chalumeau. De plus, je fais les délices d'Apollon le cithariste, à cause du roseau que, pour servir de support à la lyre, nous nourrissons sous l'onde dans les lacs. Brékékékex, coax, coax. » Et 241-249 : « Plus fort, au contraire, nous nous ferons entendre, si jamais aux jours de beau soleil nous sautâmes parmi le souchet et le jonc, joyeuses de nos mélodies entrecoupées de mille plongeurs ; ou si, fuyant l'averse de Zeus, au fond de l'eau nous entonnâmes d'allègres chœurs de danse au bruissement des bulles. » Enfin 258-260 : « Eh bien, vrai, nous braillerons de toutes les forces de notre gosier, toute la journée... »
23. 10, 698-704.
24. 13, 567-571.
25. J.-M. Croisille parle de « régression vers l'animalité » (CROISILLE 1985, 79).

par l'abolition de la parole humaine, muée d'abord en grognement, puis en aboiement, et enfin en hurlement lugubre ; enfin, au livre XIV, la métamorphose des Cercopes en singes²⁶, caricatures d'hommes, donc emblèmes de la fragilité de la frontière entre l'humain et l'animal, s'achève sur la perte du langage, remplacé par une plainte aussi criarde que les coassements querelleurs des grenouilles.

Raconter la perte de la voix humaine constitue donc, pour Ovide, une manière de capturer dans ce qu'elle a de plus brutal la métamorphose animale. Mais cette poésie qui montre la disparition de la parole montre aussi parfois – ce sera le deuxième point de notre réflexion – sa réapparition.

Deux exemples s'imposent : au livre I, celui de la nymphe Io, transformée en génisse, puis retransformée en femme par Jupiter²⁷, et, au livre XIV, celui des compagnons d'Ulysse, que Circé métamorphose en porcs avant de leur rendre leur apparence humaine²⁸. Dans ces deux passages, l'animalité cède à nouveau la place à l'humanité : les quadrupèdes se relèvent de terre, leurs poils et leurs soies tombent et leur parole revient, suscitant chez eux une incrédulité mêlée d'angoisse : Io craint de mugir au lieu de parler et les compagnons d'Ulysse, redoutant peut-être d'émettre encore un *raucum/Murmur*²⁹, semblent d'abord ne pas oser parler. C'est que le retour à l'apparence initiale n'efface pas tout à fait le traumatisme de la voix perdue, signe de l'écartèlement entre le corps et l'âme. Dans ces passages, la métamorphose apparaît, certes, dotée d'une fonction réparatrice, puisqu'elle rend aux personnages leur intégrité physique, donc remet en adéquation leur âme et leur corps ; mais ils garderont quelque chose de leur brève traversée du miroir. Io et les compagnons d'Ulysse auront éprouvé, avec un mélange de terreur et de honte, la réversibilité universelle, principe fondamental du monde ovidien, et subi métaphoriquement la toute-puissance de l'écriture poétique elle-même. Par ces deux récits, Ovide souligne l'analogie qui unit le pouvoir des dieux et la puissance de la poésie. N'imitait-il pas Circé elle-même, par qui, au vers 301, *Verba [...] dicuntur dictis contraria uerbis*, « sont prononcées des paroles contraires aux paroles déjà prononcées » ? Circé est d'ailleurs, lors de sa première apparition, entourée de loups, d'ours et de lions apprivoisés³⁰, c'est-à-dire des fauves issus de métamorphoses précédemment racontées par Ovide. Ovide nous montre surtout, ici, qu'il conçoit son poème comme ce qu'É. de Fontenay appelle « un alphabet des passions »³¹ dans lequel les affres de la parole – parole des personnages et parole du poète – servent à explorer l'humanité et ses marges.

26. 14, 91-100.

27. 1, 738-746 : *Vt lenita dea est, uultus capit illa priores/Fitque quod ante fuit; fugiunt e corpore saetae,/ Cornua decrescunt, fit luminis artior orbis,/ Contrahitur rictus, redeunt umerique manusque/Vngulaque in quinos dilapsa absumitur unguis;/ De boue nil superest, formae nisi candor, in illa;/ Officioque pedum nymphe contenta duorum/ Erigitur metuitque loqui, ne more iuuencae/ Mugiat, et timide uerba intermissa retemptat*, « La déesse apaisée, Io reprend aussitôt sa première forme; elle redevient ce qu'elle était auparavant; ses poils tombent de son corps, ses cornes décroissent, l'orbite de ses yeux se rétrécit, sa bouche se resserre, ses épaules et ses mains reparaissent et chacun de ses sabots s'évanouissant est remplacé par cinq ongles; de la génisse il ne lui reste que son éclatante blancheur; les services de deux pieds suffisent à la nymphe. Elle se redresse, mais elle évite de parler, dans la crainte de mugir comme une génisse; elle essaie timidement de retrouver le langage qui lui a été si longtemps interdit ».

28. 14, 303-307 : *Quo magis illa canit, magis hoc tellure leuati/ Erigimur saetaeque cadunt bifidosque relinquit/ Rima pedes, redeunt umeri et subiecta lacertis/ Brachia sunt; flentem flentes amplectimur ipsi/ Haeremusque ducis collo; nec uerba locuti/ Vlla priora sumus quam nos testantia gratos*, « À mesure que se déroulent ses incantations, nous nous redressons au-dessus de la terre; nos soies tombent; la fente qui partageait nos pieds en deux moitiés s'efface; nous retrouvons nos épaules et au-dessous de nos coudes reparaissent nos avant-bras. Notre chef pleurait; nous l'embrassons en pleurant nous-mêmes et nous restons suspendus à son cou; nos premières paroles expriment toute notre reconnaissance ».

29. « De rauques grognements » (14, 280-281).

30. 14, 254-261.

31. DE FONTENAY 1998, 62.

Car, il faut le souligner, ces deux transformations réversibles sont les seules de tout le poème, et la parole abolie par l'irruption de l'animalité dans l'humain l'est en général pour toujours. Réduits au silence ou au cri, les personnages des *Métamorphoses* ne disposent plus, pour s'exprimer, que de moyens détournés. Or, ces moyens ont tous quelque chose à voir avec l'écriture, qui semble alors remplacer la parole perdue. Avant de reprendre forme humaine, Io, épouvantée d'émettre des mugissements au lieu de paroles, a réussi à écrire le récit de son aventure : *si modo uerba sequantur, / Oret opem nomenque suum casusque loquatur. / Littera pro uerbis, quam pes in puluere duxit, / Corporis indicium mutati triste peregit*³². Le motif scriptural se retrouve dans l'histoire de Philomèle, au livre VI, avec la même fonction, qui est à la fois d'énoncer l'abolition de la voix et de la compenser : ici, c'est la perte de la parole qui entraîne la jeune fille dans la sauvagerie meurtrière, puis dans la métamorphose en oiseau. En effet, après l'avoir violée, Térée lui tranche la langue pour l'empêcher de révéler le crime. Cette abolition constitue, comme l'écrit F. Frontisi-Ducroux, « une première déshumanisation »³³. Conduite par sa mutilation au seuil de sa propre humanité, Philomèle connaîtra à son tour la jouissance bestiale du crime, puis deviendra elle-même une bête³⁴. Mais la parole lui aura été, entre-temps, restituée indirectement, puisqu'elle aura tissé le récit de sa propre histoire pour la faire connaître à sa sœur Procné : *Os mutum facti caret indice. Grande doloris / Ingenium est miserisque uenit sollertia rebus. / Stamina barbarica suspendit callida tela / Purpureasque notas filis intexuit albis, / Indicium sceleris*³⁵. Ce tissage pourpre constitue une image très riche, qui symbolise à la fois l'union sexuelle et sa blessure, la possibilité restituée de la parole et, bien sûr, la trame poétique. Ce symbolisme se retrouve partiellement, toujours au livre VI, avec Arachné, autre tisserande qui, elle aussi, perd sa voix et passe de l'humanité à l'animalité³⁶. Mais le mutisme d'Arachné est volontaire et l'étranglement de la gorge par la pendaison est, comme le souligne F. Frontisi-Ducroux, « bien plus radical »³⁷ que la langue coupée. Arachné n'était certes pas bavarde, et la toile qu'elle continue de tisser comme araignée remplace moins – nous le verrons – la voix perdue qu'elle ne pérennise l'activité de tissage consubstantielle à la jeune fille. Pourtant, ici comme dans l'épisode de Philomèle, c'est l'écriture (ou son *analogon*, le tissage) qui rend métaphoriquement au personnage la parole humaine qu'il n'a plus, annulant ainsi partiellement, par les mots, la sauvagerie de la métamorphose.

À travers ces exemples, on le voit, c'est la poésie même qui se définit comme la compensation absolue de la perte de la parole et l'antidote apaisant de la violence animale. Pensons à Galanthis, l'astucieuse servante d'Alcmène transformée en belette par Lucine au livre II³⁸, qui voit sa bouche rieuse et menteuse vouée non plus à la parole, mais à l'enfantement ; cette notation pour le moins étrange dessine en fait l'image du poète, cet être à l'esprit alerte et à la bouche féconde, familier des demeures humaines et capable de surpasser, dans un éclat de rire, la divinité même.

Si la plongée dans la sauvagerie animale fait perdre aux personnages d'Ovide leur parole humaine, elle leur confère parfois, comme en échange, un autre langage. Or, cette

32. « Si les paroles pouvaient lui venir, elle demanderait du secours, elle dirait son nom et ses malheurs. À défaut de paroles, des lettres, que son pied a tracées dans la poussière, ont révélé le triste secret de sa métamorphose » (1, 647-650).

33. FRONTISI-DUCROUX 2003, 234.

34. 6, 667-674.

35. « Sa bouche muette ne peut révéler le forfait. Mais l'ingéniosité de la douleur est infinie et le malheur fait naître l'adresse. Par une ruse habile, ayant suspendu la chaîne d'une toile à un métier barbare, elle tisse à travers ses fils blancs des lettres de pourpre qui dénoncent le crime » (6, 574-578).

36. 6, 139-145.

37. FRONTISI-DUCROUX 2003, 267.

38. 2, 317-323.

perte et cette restitution s'accompagnent à plusieurs reprises d'un troisième phénomène : la naissance du nom, qui, au-delà de la simple fonction étiologique du poème ovidien, joue un rôle d'autant plus intéressant qu'elle n'implique pas toujours une énonciation explicite.

La métamorphose de Lycaon³⁹ met en œuvre le principe selon lequel se métamorphoser, c'est devenir ce que l'on était déjà profondément, en l'occurrence un loup⁴⁰. Lycaon porte dans toute sa personne le loup qu'il est appelé à devenir, à commencer, bien sûr, par son nom : sa métamorphose représentera donc pour lui l'entrée en possession de son propre nom, c'est-à-dire de sa propre identité, même si elle est celle d'une bête sauvage et si, pour devenir cette bête, il lui faut sacrifier son corps d'homme. Véritable loup pour l'homme, mais aussi pour les dieux, Lycaon, qu'Ovide a décrit comme *notus feritate*⁴¹, devient une *fera*, moins sous l'effet de la vengeance divine que par une émergence de son nom, et de son âme, à la surface de son corps, seul élément discordant de sa personne. La métamorphose, si elle se fait dans l'épouvante, correspond à une mise en adéquation de l'être avec lui-même, et le nouveau statut de Lycaon, contrairement à celui de bien d'autres personnages transformés, n'a rien d'oxymorique. Aussi le récit se construit-il entièrement, ce qui peut paraître paradoxal, sur les mots désignant non l'altérité, mais l'identité : seul le hurlement de Lycaon, qui déchire les *silentia ruris*, suggère, parce qu'il s'oppose à une tentative de parole, une lutte de l'être contre sa métamorphose. Le redoublement presque systématique des consonnes (*cupidine caedis, sanguine gaudet, uillos... uestes.../... ueteris seruat uestigia.../... uiolentia uultus, crura lacerti*) crée un phénomène d'échos qui reflète la ténuité de la frontière entre identité et altérité ; mais on entend surtout se construire une suggestion sonore de plus en plus insistante : entre *exululat* et *oculi lucent*, on ne cesse de déchiffrer le nom grec du loup (*lukos*), mais surtout celui de l'être métamorphosé (*Lycaon*). Le vers 239 en particulier, avec ces trois lettres qui s'inversent de *oculi* à *lucent*, montre que la métamorphose n'est qu'un retournement de l'intérieur vers l'extérieur, un affleurement du nom, et de l'âme, sur le corps⁴². Le poème ovidien se définit ici comme un travail étymologique par lequel le poète raconte la genèse du *nomen*⁴³ ; il montre à l'œuvre la fabrication d'un langage plus pertinent dans sa représentation du monde, puisque le nom est enfin investi du sens dont il contenait la virtualité. Il y a là un procédé proche de ce que les linguistes appellent « annomination », c'est-à-dire remotivation du nom propre, dont les

39. 1, 232-239 : *Territus ipse fugit nactusque silentia ruris/Exululat frustra loqui conatur; ab ipso/Colligit os rabiem solitaeque cupidine caedis/Vtitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet./In uillos abeunt uestes, in crura lacerti;/Fit lupus et ueteris seruat uestigia formae:/Canities eadem est, eadem uiolentia uultus,/Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est*, « Épouvanté, il s'enfuit et, après avoir gagné la campagne silencieuse, il se met à hurler ; en vain il s'efforce de parler ; toute la rage de son cœur se concentre dans sa bouche ; sa soif habituelle du carnage se tourne contre les troupeaux et maintenant il se plaît dans le sang. Ses vêtements se changent en poils, ses bras en jambes ; devenu un loup, il conserve encore des vestiges de son ancienne forme. Il a toujours le même poil gris, le même air farouche, les mêmes yeux ardents ; il est toujours l'image de la férocité ».

40. La métamorphose de Lycaon est l'archétype de ce que BOILLAT (1976) appelle « métamorphose de penchant » : « Le plus souvent, Ovide ne décrit que des métamorphoses extérieures, où des êtres prennent la forme qui s'harmonise à leur caractère ou à leur état d'âme, à leur penchant habituel ou occasionnel. En perdant son apparence humaine, Lycaon adapte simplement son aspect extérieur à ce qu'il est intérieurement. » (16). Voir aussi JOUTEUR 2001, 321 : « La métamorphose de Lycaon peut se comprendre comme la traduction verbale et poétique d'un comportement bestial : Lycaon se transforme en loup, parce qu'au fond, il en est un. La métamorphose, qui forme l'argument principal du poème, semble le prolongement développé de la métaphore. » Enfin, citons FELDHER 2002, selon lequel cette métamorphose, comme bien d'autres, est dotée d'une fonction de « clarification » de la véritable nature d'un être (170).

41. « Bien connu pour sa férocité » (1, 198).

42. « The *nomen* towards which tends each being in process of metamorphosis is the result of a definition, of the extraction of the essence of a Being from a world in constant change » (LORCH 1982, 262).

43. *Ibid.*, 264.

phonèmes sont disséminés dans le texte. Remarquons d'ailleurs que cette remotivation est inséparable du passage de la langue grecque (*Lycaon*) à la langue latine (*lupus*)⁴⁴.

Mais, comme nous l'avons souligné, le nom n'est pas toujours énoncé : au livre II, Ovide conclut le récit de la métamorphose d'Ocyrhoé par *nomen quoque monstra dedere*⁴⁵, et c'est au lecteur de combler, s'il le souhaite, les points de suspension laissés par le texte. Il en est de même à la fin de la métamorphose des filles de Minyas, ces autres tisserandes qui, au livre IV, deviennent des chauves-souris : le nom *uespertilio* n'est que suggéré par l'étymologie dans le chuchotement du dernier vers (*seroque tenent a uespere nomen*)⁴⁶. On trouve un phénomène similaire dans le livre V, où la déesse Cérès transforme en lézard un enfant insolent qui, la regardant boire, s'est moqué d'elle⁴⁷. La métamorphose n'a ici rien de tragique et c'est le jeu poétique qui règne, notamment parce que le passage se clôt sur une suggestion étymologique : le lézard issu de la transformation est *stellatus*, « constellé », et le poète laisse entendre qu'il tire de cette particularité son nom (*stellio*) qui, là encore, n'est pas donné⁴⁸.

La métamorphose d'Arachné⁴⁹, qu'Ovide est le premier à raconter en détail⁵⁰, constitue une accession de l'être à son propre nom, c'est-à-dire à sa propre identité, confondue avec la fragile quintessence de son art. Arachné est condamnée à la quasi-abolition de son visage et de son corps alors que se développent de maigres pattes et un ventre surdimensionné⁵¹. Pourtant, si elle fabrique sous nos yeux un être monstrueux, cette transformation représente aussi pour Arachné l'assurance de poursuivre éternellement son travail, grâce à ses jambes devenues des doigts supplémentaires et à son ventre, privé de ses fonctions humaines mais doté, au détour de l'écho *tamen [...]/Stamen*, d'une fécondité nouvelle⁵². Le corps martyrisé par la métamorphose est donc aussi, par elle, voué tout entier à répéter inlassablement, en miniature, la tâche âpre et passionnée de la tisserande. Le don extraordinaire d'Arachné, dorénavant éternel⁵³, pourra s'exercer avec une autonomie absolue, puisque l'araignée détient dans son propre corps la source du fil évanescant avec lequel

44. FELDHER 2002, 170 : « Because of metamorphosis even verbal signs now more clearly represent the world » ; et, plus loin, « metamorphosis as a cosmic clarification depends upon the translation of Greek into Latin ».

45. 2, 675.

46. 4, 415.

47. 5, 455-461.

48. Ovide est le premier à mentionner cette étymologie : MICHALOPOULOS 2001.

49. 6, 139-145 : *Postea discedens sucis Hecateidos herbae/Sparsit et extemplo tristi medicamine tactae/Defluxere comae, cum quis et naris et aures,/Fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est;/In latere exiles digiti pro cruribus haerent,/Cetera uenter habet; de quo tamen illa remittit/Stamen et antiquas exercet aranea telas*, « Puis, en s'éloignant, elle répand sur elle les sucs d'une herbe choisie par Hécate ; aussitôt, touchés par ce poison funeste, ses cheveux tombent, et avec eux son nez et ses oreilles ; sa tête se rapetisse ; tout son corps se réduit ; de maigres doigts, qui lui tiennent lieu de jambes, s'attachent à ses flancs ; tout le reste n'est plus qu'un ventre ; mais elle en tire encore du fil ; devenue araignée, elle s'applique, comme autrefois, à ses tissus ».

50. BALLESTRA-PUECH 2003 écrit : « Plus qu'un autre peut-être, le mythe d'Arachné mérite le qualificatif d'ovidien puisqu'il n'accède à l'existence littéraire qu'avec le récit qu'en fait Ovide au début du livre VI des *Métamorphoses*, même si l'évocation par Virgile de l'araignée "*invisa Minervae*" [Verg., *georg.*, 4, 246] prouve, si besoin était, qu'Ovide a puisé son sujet dans une tradition au moins orale, qui a peut-être pour origine une rivalité commerciale très ancienne entre l'industrie textile athénienne et celle d'Asie Mineure » (459).

51. L'expression *cetera uenter habet* du vers 144 rappelle – mais dans une tonalité absolument différente – le *uenter, pars maxima corporis, albet* (« leur ventre, la plus grosse partie de leur corps, est désormais tout blanc ») des grenouilles (6, 380).

52. Selon VON ALBRECHT (1979) – mais cet aspect nous semble secondaire –, il existe un rapport entre l'apparition de ce ventre disproportionné et le motif sexuel omniprésent dans la tapisserie d'Arachné (269-270).

53. 6, 137-138 : « *Lexque eadem poenae, ne sis securus futuri,/Dicta tuo generi serisque nepotibus esto* », « Je veux que le même châtiment, pour que tu ne comptes pas sur un meilleur avenir, frappe toute ta race et jusqu'à tes neveux les plus reculés ».

elle élabore son ouvrage⁵⁴. Il est, bien sûr, tentant de voir en l'araignée une image du poète lui-même, car ils accomplissent un seul et même travail, dérouler (*ducere, deducere*⁵⁵) un *subtemen*⁵⁶ sans accroc ni cassure ou un *carmen* ininterrompu⁵⁷, c'est-à-dire, dans les deux cas, un *textum*, entrelacs formé d'une matière que l'on ne trouve qu'en soi⁵⁸. Si cette fraternité existe, le geste final qui accorde à Arachné de devenir, grâce au passage du grec au latin, là encore, *aranea* et d'atteindre, par une légère variation de lettres, sa nouvelle et éternelle identité est peut-être pour Ovide une manière de décliner, comme en un anagramme métaphorique, son propre nom de poète :

Aranea, ranae: il n'existe pas qu'une parenté phonique entre l'araignée issue de la métamorphose d'Arachné et les grenouilles issues de celle des paysans lyciens, dans le même livre VI⁵⁹, car le récit culmine, lui aussi, sur l'énoncé magique et libérateur du nom *ranae*, dernier signe d'un art poétique défini par la fécondité de la métaphore et le jeu euphorique sur le langage. Cet art poétique marque aussi la fin de la métamorphose d'Hécube, au livre XIII⁶⁰, où l'expression *locus extat et ex re/Nomen habet*⁶¹, avec sa densité allitérative, suggère qu'Hécube, privée de tout ce qu'elle aimait et de son corps même, accède toutefois à la possession éternelle de son propre nom.

Dans les exemples que nous venons de citer, l'émergence du *nomen* semble compenser la perte de la parole humaine, muée en cri ou réduite au silence, signe le plus aigu de la perte de soi. Ce n'est plus l'histoire, comme nous l'avons vu dans le deuxième temps de ce parcours, mais la matière même du poème, métaphorique et anagrammatique, qui rend au personnage, après l'avoir plongé dans la bestialité, sa voix et son identité. La violence s'achève alors, étonnamment, en douceur.

En racontant la métamorphose animale, avec toute sa cruauté, mais aussi avec sa fonction réparatrice (puisque la parole humaine perdue et l'identité arrachée sont presque toujours restituées), Ovide parvient à apprivoiser, par la langue la plus travaillée, la sauvagerie brute de pulsions qui, poussées à leur paroxysme, conduisent au basculement dans l'animalité. L'écriture de ce basculement délivre alors non seulement un art poétique (fondé sur l'utilisation des infinies possibilités du langage pour sonder les âmes), mais une image kaléidoscopique du poète. Celui-ci ne cesse de se métamorphoser, lui aussi, et on le reconnaît

54. Dans RANSMAYR 1991, la métamorphose est transposée sous la forme d'une perte de la voix, amplement compensée par la beauté du tissage : « Mais ce que la tisseuse pensait, ce qu'elle ressentait n'était plus compréhensible que sur les motifs de son ouvrage, dont les couleurs somptueuses et la force vivante avaient fait naître chez plus d'un habitant de Tomes une secrète attirance pour un monde inconnu ; car la beauté de ces tentures [...] n'avait sa pareille dans aucun jardin, ni sur aucun versant fleuri de cette côte. » (179).

55. Le participe *ductum* figure en 6, 57 pour désigner la trame des tissages de Minerve et d'Arachné. Quant au verbe *deduco*, il apparaît dans les *Amours* (1, 14, 7-8) dans une comparaison entre les cheveux de l'amante et les fils déroulés et tissés par l'araignée : ... *pede quod gracili deducit aranea filum, / Cum leue deserta sub trabe nectit opus, «... [semblables] au fil que, de sa patte grêle, étire l'araignée, lorsque, sous les combles déserts, elle trame sa toile légère ».*

56. 6, 56.

57. ... *perpetuum deducite* [...] *carmen*, « conduisez sans interruption ce poème » (1, 4).

58. RANSMAYR 1991 présente l'ouvrage de la tisseuse comme une transposition des paroles du poète : « tout ce qu'on pouvait voir sur les tapisseries de la sourde-muette, lui dit le valet, elle l'avait lu sur les lèvres de son maître » (174). Plus loin (176-177), il décrit le tissage comme une mise en abyme des *Métamorphoses* : « La nuit, il ne trouva pas le sommeil. Il s'assit par terre et contempla longuement les murs de sa chambre, les tentures. Avait-il donc vécu depuis le jour de son arrivée parmi des cours d'eau, des forêts vierges, des baies et des plaines en fleurs sans y reconnaître un seul des paysages imaginaires du banni ? dormi et veillé parmi ces rives envahies de roseaux, ces nuées de flamants roses, ces filets d'eau scintillants de soie, de laine et de fil d'argent sans penser une seule fois que ces tapisseries sur les murs de sa chambre ressemblaient aux décors des *Métamorphoses* ? »

59. 6, 370-381.

60. 13, 567-571.

61. « On montre encore l'endroit qui doit son nom à ce prodige » (13, 569-570).

fugitivement dans l'exil d'Actéon, dans la voix prophétique d'Ocyrhoé, dans le tissage des filles de Minyas, de Philomèle ou d'Arachné et dans l'insolente et productive subtilité de Galanthis ; on pourrait aussi le reconnaître dans l'*exultatio* ludique des dauphins⁶², dans les Sirènes, qui, comme tous les grands poètes, détiennent le double secret du chant et du savoir⁶³, et qui, dans leur métamorphose, conserveront leur voix⁶⁴, ou encore dans le phénix, capable de se régénérer lui-même à l'infini⁶⁵. La parole et le nom perdus et retrouvés sont aussi ceux d'Ovide, et ils finiront, dans l'épilogue des *Métamorphoses*, par s'élever au-dessus de toutes les incarnations pour accéder à l'immortalité poétique (*nomenque erit indelebile nostrum*⁶⁶). Entre-temps, il aura emprisonné dans les mots tout un bestiaire fantastique, reflet des passions humaines. Le poète anglais T. Hughes, qui réécrivit les *Métamorphoses* dans ses *Contes d'Ovide*, disait : « Il y a toutes sortes de façons de capturer les animaux. Jusqu'à l'âge de quinze ans j'ai passé mon temps à les chasser et lorsque mon enthousiasme a commencé à faiblir, je me suis mis à écrire des poèmes. On peut penser que ces deux passions, capturer des animaux et écrire des poèmes, n'ont rien à voir entre elles mais, quand j'y repense, je suis certain que c'est la même chose⁶⁷. »

Bibliographie

Éditions

ARISTOPHANE (Van Daele 1973), *Les Grenouilles*, texte établi par V. COULON et traduit par H. VAN DAELE, Paris, Les Belles Lettres.

HOMÈRE (Bérard 1992), *L'Odyssée*, texte établi et traduit par V. BÉRARD, Paris, Les Belles Lettres.

OVIDE (Lafaye 1960), *Les Métamorphoses*, t. II, texte établi et traduit par G. LAFAYE, troisième édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres.

OVIDE (Lafaye 1961), *Les Métamorphoses*, t. I, texte établi et traduit par G. LAFAYE, troisième édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres.

OVIDE (Lafaye 1962), *Les Métamorphoses*, t. III, texte établi et traduit par G. LAFAYE, troisième édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres.

OVIDE (André 1968), *Tristes*, texte établi et traduit par J. ANDRÉ, Paris, Les Belles Lettres.

OVIDE (Bornecque 1989), *Les Amours*, texte établi et traduit par H. BORNECQUE, cinquième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres.

Études

AMAT J. (2002), *Les Animaux familiers dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres.

BALLESTRA-PUECH S. (2003), « Arachné ou le destin de l'artiste d'Ovide à Vélazquez », in *Lectures d'Ovide*, E. BURY (éd.), Paris, Les Belles Lettres, p. 459-477.

BOILLAT M. (1976), *Les Métamorphoses d'Ovide. Thèmes majeurs et problèmes de composition*, Berne – Francfort, Publications universitaires européennes.

62. 3, 670-686.

63. C'est seulement après les avoir qualifiées de *doctae* (« doctes » ; 5, 555) qu'Ovide évoque la séduction de leur chant (*canor mulcendas natus ad aures/Tantaque dos oris linguae*). Cette association trouve, elle aussi, sa source dans le texte homérique : « Viens ici ! viens à nous ! Ulysse tant vanté ! l'honneur de l'Achaïe !... Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligé aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière ! » (*Od.*, 12, 184-191).

64. 5, 556-563.

65. 15, 392-407.

66. « Et mon nom sera impérissable » (15, 876).

67. HUGHES 2002, 12 (il s'agit d'un passage de « Capturing animals », dans *Winter Pollen*, cité par Reumaux dans son *Avant-Propos aux Contes d'Ovide*).

- CRAHAY R. (1959), « La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque », in *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano* (Sulmona, 1958), Rome, Istituto di studi Romani editore, t. 1, p. 91-110.
- CROISILLE J.-M. (1985), « Remarques sur l'épisode troyen dans les *Métamorphoses* d'Ovide (XII-XIII, 1-622) », in *Journées ovidiennes de Parménie*, Actes du colloque sur Ovide, J.-M. FRÉCAUT et D. PORTE (éd.), Bruxelles, Latomus (Latomus, 189), p. 57-81.
- DE FONTENAY É. (1998), *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard.
- FELDHERR A. (2002), « Metamorphosis in the *Métamorphoses* », Cambridge, Cambridge University Press, p. 163-179.
- FRÉCAUT J.-M. (1985), « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide: le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet*: II, 485) », in *Journées ovidiennes de Parménie*, Actes du colloque sur Ovide, J.-M. FRÉCAUT et D. PORTE (éd.), Bruxelles, Latomus (Latomus, 189), p. 115-143.
- FRONTISI-DUCROUX F. (2003), *L'homme-cerf et la femme araignée*, Paris, Gallimard.
- HUGHES T. (2002), *Contes d'Ovide*, Paris, Phébus.
- JOUTEUR I. (2001), *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain – Paris – Sterling, Peeter.
- LORCH L. (1982), « Human Time and the Magic of the *Carmen*. Metamorphosis as an Element of Rhetoric in Ovid's *Métamorphoses* », *Philosophy and Rhetoric*, 15, p. 262-273.
- MICHALOPOULOS A. (2001), *Ancient Etymologies in Ovid's Métamorphoses: A Commented Lexicon*, Leeds, Francis Cairns.
- NANTET M.-V. (2003), « La faute d'Actéon dans la balance de la littérature », in *Lectures d'Ovide*, E. BURY (éd.), Paris, Les Belles Lettres, p. 547-557.
- NÉRAUDAU J.-P. (1989), *Ovide ou les dissidences du poète. Métamorphoses, livre 15*, Paris, Hystrix.
- RANSMAYR C. (1991), *Le Dernier des mondes*, Paris, Hachette.
- VON ALBRECHT M. (1979), « L'épisode d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *REL*, 57, p. 266-277.

