



HAL
open science

Les mythes sacrificiels dans les Métamorphoses d'Ovide

Hélène Vial

► **To cite this version:**

Hélène Vial. Les mythes sacrificiels dans les Métamorphoses d'Ovide. Journée Académique des Langues Anciennes 2017, Mar 2017, Clermont-Ferrand, France. hal-02388930

HAL Id: hal-02388930

<https://uca.hal.science/hal-02388930>

Submitted on 3 Dec 2019

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

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

Les mythes sacrificiels dans les *Métamorphoses* d'Ovide

Dans ce parcours de lecture, je prendrai la notion de sacrifice dans un sens assez large – qui inclut, bien sûr, son sens religieux, et qui part de lui – et je la regarderai au prisme d'un texte où elle connaît un destin intéressant : les *Métamorphoses* d'Ovide, où je me propose d'observer la place, les formes et les fonctions des mythes sacrificiels. Cette épopée a pour vocation de dire les transformations des corps et elle le fait selon une trajectoire globale allant du chaos originel à l'époque d'Ovide, mais en suivant en réalité un plan arborescent guidé par l'*animus* du poète, qui affirme avec audace, dès les premiers vers, sa liberté, notamment par rapport à l'inspiration divine¹. En lisant le prologue du poème, on comprend d'emblée que les dieux, s'ils sont omniprésents et tout-puissants, n'auront pas le premier rôle dans un texte qui sera entièrement centré sur les corps – corps humains, pour l'immense majorité – et sur les mutations qu'ils connaissent sous l'effet des passions. Dire cela, c'est déjà se douter qu'un acte comme le sacrifice, qui est l'un des gestes fondamentaux de la relation entre les hommes et les dieux, peut faire l'objet d'un traitement singulier dans une telle œuvre, empreinte par rapport à la divinité d'une distanciation fondamentale dans laquelle on – et le Prince lui-même – a pu voir une provocation.

La question de la subversion à l'œuvre ou non dans les *Métamorphoses* est complexe et divise encore la critique, et cela va de pair avec l'énigme encore non résolue de la relégation d'Ovide par Auguste en 8 après J.-C. Il y a sans aucun doute quelque chose d'un défi dans le fait même de décrire, sous le régime augustéen, un monde en perpétuelle métamorphose où tout peut basculer à tout instant et où les frontières entre les règnes, les espèces, les éléments sont indistinctes, toujours prêtes à s'abolir. Et le poème comporte un certain nombre de dissonances ou de discordances par rapport au pouvoir et, en particulier, par rapport à des figures divines qui soit incarnent le pouvoir – et notamment la *gens Iulia* qui l'exerce –, soit lui sont liées généalogiquement ou symboliquement. Mais je pense que, comme le dit Jean-Pierre Néraudau dans son livre *Ovide ou les Dissidences du poète*, la part

¹ *Métamorphoses*, I, 1-4 : *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora ; di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen.* « Mon esprit me porte à dire les formes changées en corps nouveaux. Vers mon entreprise, dieux – car ces changements sont aussi votre œuvre –, dirigez votre souffle et, de la première origine du monde jusqu'à mon époque, étirez continûment mon poème. » Le texte est celui qu'a établi et traduit G. Lafaye pour la « CUF » (Paris, Les Belles Lettres ; tome I (livres I-V) : édition revue par J. Fabre (1999), 2015 (1925) ; tome II (livres VI-X) : édition revue et corrigée par H. Le Bonniec (1995), 2008 (1928) ; tome III (livres XI-XV) : édition revue et corrigée par H. Le Bonniec (1991), 2010 (1930). Les textes évoqués étant nombreux et souvent longs, je me bornerai, dans la plupart des cas, à en donner la référence sans les citer. Quand je les citerai, ils seront accompagnés d'une traduction personnelle, comme c'est le cas ici.

de provocation inhérente aux *Métamorphoses* est avant tout de nature poétique (ce qui n'amointrit en rien, bien au contraire, sa portée, y compris politique d'ailleurs) et qu'elle se ramène à « une dissidence unique, fondamentale, et dont le poète n'est pas le seul responsable, c'est qu'il est précisément poète, à un moment où il est devenu impossible de l'être sans trahir l'objet de la poésie, sans utiliser sa puissance magique de transformer tout ce qu'elle dit en vérité pour la mettre au service du mensonge². » Je dirais plutôt que ce qui, sous Auguste, est devenu sinon impossible, du moins difficile, mais peut-être, pour la même raison, plus que jamais nécessaire pour un homme tel qu'Ovide, est d'être poète comme il l'est dans les *Métamorphoses*, c'est-à-dire de consacrer son talent, l'un des plus grands de son temps, non à l'exaltation du régime, non plus, d'ailleurs, qu'à sa critique ouverte et systématique, mais à la réalisation d'une œuvre dans laquelle tout, à commencer par son titre, affirme le règne exclusif de la métamorphose et, à travers elle, des passions sur le monde – donc aussi sur les cités et leurs dirigeants – et sur l'écriture, et, ce faisant, définit une posture poétique et existentielle novatrice.

Or l'une des illustrations les plus nettes de cette posture foncièrement indépendante est la représentation qu'Ovide donne de la relation entre monde humain et monde divin, et en particulier des actions qui entretiennent – ou sont censées entretenir – la bonne qualité de cette relation. Le sacrifice est l'une de ces actions, et il se trouve qu'il connaît dans les *Métamorphoses* des vicissitudes qui me semblent significatives. Il y a en effet dans le poème – et ce sera le premier temps de ma réflexion – quelques sacrifices faits dans les règles, au point qu'on se croirait presque non pas dans les *Métamorphoses*, mais dans les *Fastes*, l'autre grande œuvre de la maturité d'Ovide, composée en même temps que les *Métamorphoses* et qui consistait en un parcours à travers le calendrier religieux romain. Mais, si ces sacrifices bien réalisés peuvent assurer la bonne entente entre hommes et dieux, il arrive que la machine s'enraie, que les choses tournent mal, et c'est là, dans ce vacillement, et surtout dans le fait qu'il soit toujours possible, que se situent l'originalité et la force de la vision ovidienne du monde. Si les *Métamorphoses* comportent quelques « beaux sacrifices », ceux-ci n'aboutissent donc pas toujours au résultat escompté, et surtout – ce sera mon deuxième point –, ils ne prennent leur pleine signification dans le poème que parce qu'ils en côtoient d'autres qui, eux, sont détournés, volontairement ou involontairement. Mais ce jeu qui s'instaure entre les uns et les autres ne suffit pas à définir la poétique du sacrifice dans les *Métamorphoses* ; car cette poétique – qui est aussi une cuisine, nous le verrons –, est en fait,

² J.-P. Néraudau, *Ovide ou les dissidences du poète. Métamorphoses, Livre 15*, Paris, Hystrix, « Les Interuniversitaires », « Aristée », 1989, p. 181.

celle, recommencée encore et encore, d'un autre sacrifice, que Rosalba Galvagno appelle le « sacrifice du corps³ », et qui est la métamorphose, sujet du poème. C'est ce sacrifice-là que j'observerai dans un troisième et dernier développement. Nous irons donc de sacrifices en sacrifices – avec une extension, donc, très large et très souple donnée au sens de ce terme – en même temps que de textes en textes.

I. Le premier geste religieux du poème n'est pas exactement un sacrifice, mais c'est un acte du culte, et il est intéressant en ce qu'il a la particularité, au sein de ce poème plein de distorsions de toutes sortes, d'être au contraire simple et droit, et que cette image, ainsi placée quasiment au seuil de l'œuvre, agit comme une définition archétypale de la piété, point de départ de toutes les variations développées par Ovide sur la palette qui va du plus grand respect des choses sacrées au sacrilège le plus abominable. Il s'agit, au livre I, des marques de la dévotion de Deucalion et Pyrrha envers les dieux. Deucalion et Pyrrha sont les deux seuls rescapés du déluge envoyé par Jupiter pour détruire une humanité qu'il juge corrompue au dernier degré – et je reviendrai plus loin sur la manière dont il s'y est pris pour vérifier qu'elle l'était. L'eau a tout envahi, sauf la cime du Parnasse, montagne sacrée par excellence – et montagne des poètes. Deucalion et Pyrrha s'y sont réfugiés et leur première action est de prier, ce qui décide Jupiter à les épargner⁴. C'est à eux qu'il reviendra de régénérer l'humanité, ce qui correspond d'ailleurs à la promesse que Jupiter a faite aux dieux inquiets avant de déclencher le déluge. Une fois celui-ci terminé, Ovide décrit l'anxiété de Deucalion devant le monde dévasté et son désir de créer de nouveaux hommes, et ces sentiments conduisent les deux époux à accomplir un deuxième acte religieux consistant à nouveau dans une prière à Thémis, déesse de la justice, qui leur ordonne de jeter sur la terre les « os » (*ossa*) de leur « grande mère » (*magnae [...] parentis*, v. 383⁵). Deucalion comprend que la « grande mère » désignée par l'oracle est la terre et que ses « os » sont les pierres ; les deux époux accomplissent alors la cérémonie magico-religieuse prescrite par l'oracle. Ovide précise toutefois que ce n'est pas sans hésitation et même sans méfiance ; mais le miracle se produit, et des pierres lancées par Deucalion et Pyrrha naissent des hommes et des femmes dont Ovide souligne la dureté et l'endurance, à l'image de l'élément minéral d'où ils sont nés. La boucle est bouclée, l'humanité détruite est régénérée sous une forme supérieure, et elle l'est grâce à

³ R. Galvagno, *Le Sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995. Je citerai désormais cette expression entre guillemets sans en rappeler la référence.

⁴ *Métamorphoses*, I, 318-329.

⁵ Pour l'ensemble du passage, *ibid.*, 348-383.

la piété de Deucalion et Pyrrha, peut-être plus encore à leur sens profond de la justice, qui surplombe l'ensemble de l'épisode.

Un deuxième sacrifice est évoqué immédiatement après, qui lui aussi est un « beau sacrifice », d'autant plus que c'est un dieu qui l'accomplit. Parmi les êtres enfantés par la terre réchauffée par le soleil après le déluge, figure le monstrueux serpent Python, incarnation parfaite de ce monde des premiers temps que nous décrit Ovide dans le livre I de son poème, un monde qui n'est pas encore complètement formé, qui en quelque sorte n'est pas encore à la bonne échelle⁶. Python est le premier être tué par Apollon, ce qui donne à ce geste une importance symbolique toute particulière. Or le tuer, c'est le sacrifier : il garde la source de Delphes ; aussi, en le tuant, le dieu libère-t-il les forces sacrées qui y sont encloses, permettant à Delphes de devenir le grand sanctuaire oraculaire d'Apollon. Il s'agit donc d'un événement fondamental, que le dieu marque d'ailleurs comme tel en l'ancrant dans la mémoire religieuse⁷.

Un épisode au schéma similaire nous est raconté plus en détail au livre III, similaire parce qu'il s'agit d'une histoire de fondation – celle de la ville de Thèbes, en l'occurrence – et parce que le processus passe par le sacrifice d'un animal sacré. Le prince phénicien Cadmus, parti à la recherche de sa sœur Europe enlevée par Jupiter, a consulté l'oracle d'Apollon, qui lui a prescrit de renoncer à sa mission et de fonder une ville. Cadmus obéit et, au moment où il s'apprête à faire un sacrifice, acte préalable à la fondation de toute cité, apparaît le monstre qui va en réalité faire l'objet du véritable sacrifice fondateur⁸. Cadmus va devoir non seulement tuer le dragon, mais aussi, sur l'ordre d'Athéna, semer dans la terre les dents du monstre, qui, par un prodige similaire, donneront naissance à une moisson d'hommes destinés à être les premiers Thébains. Ainsi, dans les deux derniers récits que j'ai cités, il faut en passer par le sacrifice d'un animal terrifiant, qui est de nature divine – puisque Python est fils de la Terre et que le dragon tué par Cadmus est fils de Mars –, pour purifier le sol et rendre pleinement active la puissance religieuse du lieu.

Mais l'un des plus beaux sacrifices des *Métamorphoses*, qui se trouve au livre VIII et qui, littéralement, se passe en cuisine, est un sacrifice qui ne crée rien, ne fonde rien, contrairement aux trois que je viens d'évoquer. Il a pourtant avec le premier des trois un important point commun, qui est d'être accompli par un couple de justes, un homme et une femme – Philémon et Baucis – dont la piété est tellement admirable qu'elle se détache très

⁶ *Ibid.*, 438-440.

⁷ *Ibid.*, 441-447.

⁸ *Ibid.*, III, 24-34.

fortement, comme celle de Deucalion et Pyrrha, de l'immense cortège humain qui peuple le poème et qui, lui, est en proie à toutes les passions, souvent jusqu'à l'impété et au crime. C'est d'ailleurs ainsi qu'est présenté ce couple, par contraste avec une humanité pervertie, égoïste, impie. Le schéma est donc exactement le même qu'au livre I pour Deucalion et Pyrrha, avec ici encore des dieux découragés par l'humanité et qui, malgré tout, vont trouver chez un couple une raison d'espérer. Philémon et Baucis offrent à Jupiter et Mercure, qui ont pris une apparence humaine, une hospitalité que tout le monde, auparavant, leur a refusée. Ils ne sont pas les jouets d'une passion, quelle qu'elle soit ; ils sont l'incarnation de la simplicité, de la cohérence et de la piété⁹. Les deux vieillards vont se livrer pour leurs hôtes à une merveilleuse cuisine du sacrifice, cuisine au sens propre puisqu'il s'agit d'un repas, offrande d'une générosité absolue faite non pas à des dieux, puisque Philémon et Baucis ignorent la vraie nature de Jupiter et Mercure, mais à l'humanité et, en un sens, à tous les dieux¹⁰. Ce geste de don de tout, de don de soi, sera récompensé : un nouveau déluge aura lieu, seuls Philémon et Baucis seront épargnés et ils obtiendront que soit exaucé leur vœu, qui sera de nature religieuse¹¹. Et leur métamorphose finale, couronnement d'un destin parfaitement homogène et heureux, parfaitement en harmonie avec la volonté divine, fera d'eux, à leur tour, les destinataires des offrandes humaines, en une circulation sereine de la piété et du don¹².

Les « beaux sacrifices » peuvent donc, chez Ovide, être récompensés. Et l'un des plus célèbres exemples de ce cercle vertueux est, au livre X, l'histoire de Pygmalion, ce sculpteur de Paphos qui, révolté par les vices des femmes, choisit de vivre seul et sculpte dans l'ivoire sa vision de la femme idéale. Tombé fou amoureux de son œuvre, Pygmalion pourrait, un temps, sembler frôler l'impiété, la monstruosité et la folie, quand Ovide le décrit faisant mille offrandes à la statue qui l'obsède. Mais ce qui empêche le récit de prendre une tournure dramatique comme les autres récits du livre X, par rapport auxquels celui-ci offre un contraste saisissant, est la piété de Pygmalion, une piété qui se tourne vers la déesse la plus susceptible de réaliser son désir : Vénus, la grande déesse de Paphos¹³. En s'intégrant à la foule qui fait à la déesse sacrifices et offrandes, en osant formuler devant elle son vœu fou, mais beau et plein de piété, Pygmalion obtient que l'impossible devienne possible – ce qui est d'ailleurs une belle image des miracles que peut accomplir l'art, qu'il soit celui du sculpteur ou celui du

⁹ *Ibid.*, VIII, 628-636.

¹⁰ *Ibid.*, 637-678.

¹¹ *Ibid.*, 679-710.

¹² *Ibid.*, 711-724.

¹³ *Ibid.*, X, 270-279.

poète, avec cette idée que, si les dieux sont justes, ils ne peuvent que favoriser le geste artistique¹⁴.

Un autre sacrifice bien réalisé qui parvient à fléchir la divinité et à permettre une union amoureuse est celui qu'au livre XI le héros Pélée offre aux divinités marines. Sur ordre de Jupiter, Pélée doit s'unir à la Néréide Thétis, mais celle-ci se refuse à lui et l'épouvante en usant du pouvoir de métamorphose qui est le sien comme celui de tous les dieux du monde marin. Le geste religieux alors accompli par Pélée va dénouer la situation et permettre l'union prescrite par le roi des dieux¹⁵. L'épisode de Pélée et de Thétis a une force symbolique particulière au sein du poème, car c'est une histoire de métamorphoses, au pluriel : pour parvenir à posséder Thétis malgré ses transformations, Pélée fait un sacrifice au monde marin lui-même, qui est par excellence l'univers en proie à la métamorphose, et c'est de Protée, incarnation même du changement de forme, qu'il reçoit le conseil salvateur. Peut-être est-ce ainsi le poème lui-même qui, au miroir de ces divinités marines dont le corps change sans cesse, nous dit quelque chose de sa nature, de son fonctionnement et de sa lecture.

Quoi qu'il en soit, il y a une sorte de supériorité des personnages qui, comme Pélée, savent offrir aux dieux ce qu'ils demandent et, plus largement, saisir et respecter les signes divins. Ainsi, un peu plus loin dans le livre XI, Pélée comprend que le loup sanguinaire qui ravage tout dans la région est une offrande funèbre de la Néréide Psamathe aux mânes de son fils Phocus, qui a été tué par Pélée. Une voie d'apaisement sera trouvée, le loup sera pétrifié, mais ce qui compte peut-être le plus ici est cette offrande faite par la déesse et la perception de cette offrande comme telle par le mortel¹⁶. Un processus similaire se rencontre d'ailleurs, plus détaillé, au livre XIII, quand l'Aurore, en deuil de son fils Memnon, obtient de Jupiter qu'un sacrifice inédit soit instauré en son honneur, sous la forme d'une métamorphose qui se déploie à partir de son bûcher funèbre puis se renouvelle tous les ans¹⁷.

À travers les *Métamorphoses* se dessine donc une constellation de sacrifices qui, conformes à la volonté divine, émanant même d'elle parfois, sont de nature à renouer ou à renforcer le lien entre les hommes et les dieux. Mais – et c'est la première ombre au tableau – ce lien est parfois brisé, et il est des sacrifices qui, malgré leur conformité au rituel, malgré la droiture et la pureté des intentions qui les animent, restent sans effet et n'empêchent pas que leur auteur subisse un sort dramatique. Je citerai deux exemples d'une telle configuration. Dans le premier, si les sacrifices sont inutiles, c'est parce que les dieux sont en colère et

¹⁴ *Ibid.*, 280-297.

¹⁵ *Ibid.*, XI, 247-265.

¹⁶ *Ibid.*, 346-409.

¹⁷ *Ibid.*, XIII, 600-622.

qu'aucune action humaine ne peut enrayer cette colère, qui doit aller jusqu'à son terme. Il s'agit, au livre VII, du récit par Éaque, roi d'Égine, de la peste qui s'est abattue sur son peuple, peste provoquée par la colère de Junon et face à laquelle tout, y compris les actes religieux, restait impuissant¹⁸. Éaque devra supporter de voir mourir tous ses sujets et, une fois qu'il les aura tous perdus, il ne pourra qu'implorer son père Jupiter de lui en donner de nouveaux, qui lui seront effectivement accordés par le dieu grâce à la métamorphose de fourmis en un peuple humain, les Myrmidons¹⁹.

Dans cette histoire, la catastrophe procède de causes indépendantes de l'action des hommes et la divinité en proie à la fureur, Junon, reste définitivement indifférente aux gestes religieux qui tentent de l'apaiser ; Jupiter ne peut intervenir qu'une fois que cette fureur est allée jusqu'à son terme et ne peut en annuler les ravages. Dans l'histoire de Dryope en revanche, au livre IX, c'est un geste involontairement sacrilège accompli par le personnage lui-même qui provoque le désastre, et l'injustice de celui-ci vient de ce que celle qui le subit est caractérisée d'emblée par sa piété, puisqu'elle s'apprête à faire une offrande religieuse quand son destin bascule²⁰. Le récit de la métamorphose de Dryope en lotus est tout entier marqué par l'idée qu'elle est imméritée, et Dryope elle-même le dit dans le discours qu'elle prononce au moment même où l'écorce monte le long de son corps²¹. Nous touchons ici à un intéressant point de bascule du monde des *Métamorphoses* : celui où les valeurs s'inversent, où la piété se révèle sans effet et où règne la cruauté, que ce soit celle des dieux, celle des hommes ou, comme dans l'histoire de Dryope, celle de la vie même, qui fait qu'on peut être privé de son propre corps pour avoir offensé la divinité sans le vouloir et même sans en être conscient.

II. Les « beaux sacrifices » non récompensés et qui n'empêchent pas une issue tragique ont pour pendant et pour prolongement les sacrifices pervers, c'est-à-dire les actes par lesquels un personnage détourne délibérément le geste religieux du sacrifice. Et le fait est qu'Ovide, dans cette immense fresque des passions humaines que sont les *Métamorphoses*, ménage une large place à ces inversions cruelles du cours normal des choses, en l'occurrence des choses religieuses.

La première consiste dans un sacrifice humain, mais qui n'a rien de religieux et constitue au contraire un atroce sacrilège. Nous sommes au livre I, avant le déluge, et c'est

¹⁸ *Ibid.*, VII, 587-603.

¹⁹ *Ibid.*, 604-660.

²⁰ *Ibid.*, IX, 334-348.

²¹ *Ibid.*, 349-393.

justement l'épisode en question qui va décider Jupiter, déjà révolté devant la violence des hommes, à les détruire, à l'exception de Deucalion et Pyrrha. Avant même que commence l'histoire de Lycaon, nous savons que celui-ci s'est rendu coupable d'un « horrible festin » (*foeda [...] conuiuia*, v. 165) et que c'est ce festin qui a conduit Jupiter à supprimer l'humanité, comme on amputerait un membre atteint d'un mal incurable – telle est l'image qu'il emploie dans les v. 190-191. Lycaon, tyran arcadien, est l'image même de l'impie. Cruel et plein d'*hybris*, il refuse d'honorer Jupiter, venu rendre une dernière visite aux hommes au cas où ils pourraient encore être sauvés ; loin de reconnaître sa divinité, il décide de le mettre à l'épreuve en lui servant un repas qui constitue l'antithèse absolue de celui que serviront au même dieu, quelques livres plus tard, Philémon et Baucis, puisque le festin de Lycaon est fait de chair humaine²². Transformé en loup, Lycaon sera à son tour sacrifié à la colère divine, juste punition de son crime, en même temps qu'il rejoindra par la mutation de son corps son identité profonde ; c'est la première métamorphose du poème, et toutes les autres métamorphoses seront, en un sens, un sacrifice, le « sacrifice du corps » que j'évoquerai dans le troisième temps de ma réflexion, qui résulte toujours d'un autre sacrifice, c'est-à-dire d'une autre perte, par une logique interne du texte dont la nature n'est pas tant religieuse que symbolique et poétique.

Le livre III nous offre une autre belle figure de roi impie à travers Penthée, souverain de Thèbes, qui paiera lui aussi de son corps son refus d'accepter et de vénérer la présence divine – ici celle de Bacchus. Quand nous voyons Penthée pour la première fois, c'est dans une attitude de mépris envers le devin Tirésias, qui part après lui avoir annoncé sa fin tragique²³. Quand Bacchus arrive à Thèbes, Penthée empêche son peuple de lui rendre un culte. Il prononce un discours plein d'*hybris*, puis refuse tous les signes successivement placés sous ses yeux de la présence et de la toute-puissance divines. La tension dramatique ne cesse de monter au fil des vers, en même temps que se préparent les mystères de Bacchus et que monte l'excitation destructrice et aut destructrice de Penthée. Il ira finalement chercher sa propre mort au sein même du culte de Bacchus et, alors qu'il refusait de sacrifier au dieu, c'est lui qui deviendra, dans les yeux de sa mère et de sa tante en proie à l'hallucination de la transe, l'animal traqué et sacrifié²⁴.

Au livre VI, l'histoire de Niobé, qui se déroule aussi à Thèbes, est assez similaire à celle de Penthée en ce sens qu'il s'agit encore d'un personnage qui interdit à son peuple de

²² *Ibid.*, I, 220-243.

²³ *Ibid.*, III, 513-527.

²⁴ *Ibid.*, 701-733.

vénérer une divinité, en l'occurrence Latone, mère d'Apollon et de Diane. Un autre point commun est que, si Tirésias a prophétisé le destin de Penthée, c'est la fille de Tirésias, Manto, qui dit aux Thébaines d'honorer Latone, notamment en lui faisant des offrandes²⁵. Mais Niobé ne supporte pas ce qu'elle perçoit comme un outrage à sa propre divinité, et le sacrilège réside dans cette *hybris* qui conduit la reine, trop fière de ses orgines, de sa puissance, de sa beauté mais surtout de ses quatorze enfants, à considérer comme un *furor*, une folie furieuse – le mot figure au v. 170 –, le culte rendu à Latone et à déclarer que c'est elle et elle seule que ses sujets doivent vénérer²⁶. Insultée, c'est un *furor* véritable et destructeur que Latone déchaînera contre Niobé, envoyant Apollon et Diane tuer tous ses enfants sous ses yeux, un par un, les sept fils puis les sept filles. L'*hybris* de Niobé résistera aussi longtemps que possible au cruel sacrifice humain qui se produit sous ses yeux en l'honneur de Latone ; puis, quand tous ses enfants seront morts, elle cédera complètement à sa souffrance, qui fera de son corps une pierre destinée à pleurer pour l'éternité, comme un monument érigé à la mémoire du sacrilège et de sa punition²⁷.

On le voit, ces histoires ne comportent jamais un seul sacrifice, mais au moins deux, car le personnage qui opère la perversion du sacrifice est toujours sacrifié à son tour et l'est parfois, comme Niobé, après avoir assisté au sacrifice de ce qu'il a de plus cher. Un seul personnage se contente, si je puis dire, de détourner les sacrifices : la magicienne Médée, au livre VII. La magie est en soi perversion d'un rituel, en ce sens qu'elle opère à la marge de la pratique religieuse, et même à la marge de tout, dans les zones d'ombre du monde et de la vie, où se concentrent et agissent les passions, ce qui lui donne d'ailleurs une affinité particulièrement grande avec la métamorphose ovidienne. Le personnage de Médée, tel qu'Ovide le présente, incarne de manière exceptionnellement forte cette marginalité absolue, lieu du *furor*, qui constitue précisément l'univers du poème, son territoire symbolique ; et c'est sans doute pour cette raison que Médée est l'un des personnages les plus récurrents dans l'ensemble de l'œuvre d'Ovide, comme si une sorte de fraternité la liait à l'*animus* du poète. Or, parmi les actions magiques de Médée dans le livre VII, s'en trouve une qui se transforme en cours de route en un sacrifice affreusement perverti : il s'agit du diptyque formé par le rajeunissement d'Éson et par sa version sanglante, l'assassinat de Pélias. L'opération, parfaitement réussie pour Éson, apparaît comme aussi religieuse que magique, et,

²⁵ *Ibid.*, VI, 157-164.

²⁶ *Ibid.*, 170-201.

²⁷ *Ibid.*, 301-312.

commençant par une offrande, se déroule dans une atmosphère de piété profonde²⁸. Mais, quand il s'agit de Pélidas, qui a détrôné Éson et exilé Jason, la scène se reproduit dans une version inversée et sombre dans l'horreur pure, d'autant plus que ce sont les filles de Pélidas qui, par piété filiale, provoquent la mort atroce de leur père²⁹. Dans tout ce double épisode, nous sommes en cuisine, et tout se passe dans la marmite fatale de Médée, capable de rendre miraculeusement la jeunesse à un vieux corps mais aussi, tout simplement, de le faire bouillir à l'eau. Après l'assassinat de Pélidas, Médée n'a plus qu'à s'enfuir par la voie des airs, et Ovide décrit alors les contrées qu'elle survole³⁰ ; or, il les décrit comme autant de lieux d'anciennes métamorphoses, et c'est comme s'il recartographiait le monde, confirmant par ce parcours symbolique à travers son propre poème l'intimité qui le lie à ce personnage de Médée, passionnant pour un poète comme lui parce qu'offrant un condensé de toutes les passions. Mais, au jeu de la passion, Médée est perdante, tout comme d'ailleurs l'autre magicienne, Circé, au livre XIV – que je laisse de côté dans mon parcours, car elle illustre moins que Médée le motif du sacrifice pervers – ; les sorcières ovidiennes, si elles sont souveraines dans le domaine qui est le leur, sont aussi irrémédiablement seules.

D'autres sacrifices magiques ont lieu dans le poème et suscitent eux aussi des ravages. Au livre VIII, c'est Scylla qui, par amour pour Minos, arrache à son père Nisus le cheveu de pourpre auquel tenaient non seulement sa vie, mais le salut de la cité tout entière, et le plus beau passage de cet épisode est, selon moi, celui où, repoussée avec horreur par Minos, elle dit, avant de se métamorphoser en oiseau, sa douleur à la fois devant l'inutilité et devant l'horreur du sacrifice qu'elle a accompli³¹. Dans le même livre, un schéma magique similaire se trouve dans l'épisode de Méléagre, dont le destin a été associé par les Parques, à sa naissance, à celui d'un morceau de bois, et qui va mourir non seulement dans d'horribles souffrances, mais surtout sans comprendre de quoi il meurt, le jour où sa mère Althée, dont il a tué les frères, décide après une longue hésitation de jeter le morceau de bois dans le feu³². Méléagre ne se métamorphose pas, et pourtant il incarne ce qu'est la métamorphose pour Ovide, car il meurt *in scius atque absens*, « sans savoir et sans être là » (v. 515) ; autrement dit, sa mort fait tragiquement se rejoindre identité et altérité, tout comme le fait la métamorphose. C'est ainsi aussi qu'au livre IX meurt Hercule, quand son corps est consumé par la tunique que lui a envoyée Déjanire dans l'espoir de ranimer son amour pour elle, mais

²⁸ *Ibid.*, VII, 238-293.

²⁹ *Ibid.*, 324-349.

³⁰ *Ibid.*, 350-393.

³¹ *Ibid.*, VIII, 108-142.

³² *Ibid.*, 511-525.

qui est en réalité imprégnée du sang empoisonné de Nessus. Le philtre d'amour s'inverse en poison, le geste de *pietas* conjugale en meurtre, et le monologue d'Hercule enregistre l'absurdité de ce sacrifice pour un héros tel que lui, qui a passé sa vie à sacrifier des monstres à la colère de Junon³³. Hercule hâte finalement sa mort en s'immolant sur un bûcher et celui-ci sera le lieu de la réconciliation du héros avec les dieux, qui lui accorderont l'apothéose.

La métamorphose est ainsi, parfois, le lieu et le moyen du rétablissement de l'équilibre entre l'homme et la divinité, ce qui signale la singularité radicale de l'angle porté par Ovide sur la relation entre les deux mondes. C'est le cas, au livre X, dans l'histoire de Myrrha, amoureuse de son père, qui réussit à s'unir à lui, grâce à l'aide de sa nourrice, en profitant des fêtes de Cérès, pendant lesquelles les femmes mariées, donc entre autres la mère de Myrrha, s'interdisent toute union sexuelle pendant neuf jours et font ainsi, parmi d'autres offrandes, celle de leur corps à la déesse³⁴. Le sacrilège est donc ici double : à l'inceste s'ajoute la concomitance avec une fête religieuse. Cinyras, le père, découvrira que son amante n'est autre que sa propre fille, il la chassera, et c'est seulement après une longue errance que Myrrha trouvera, à travers sa métamorphose, une forme d'apaisement de sa souffrance, apaisement qui est aussi pérennisation et sublimation, le tout étant préparé par une très belle définition, par Myrrha elle-même, de la métamorphose comme une troisième voie, autre que la vie et autre que la mort³⁵.

Les livres XII et XIII sont ceux de la guerre de Troie, avec toutes ses souffrances dont Ovide souligne la cruauté et l'absurdité. Parmi elles, deux sacrifices de jeunes filles, qui, s'ils sont nécessaires sur le plan religieux, apparaissent aussi comme des aberrations, germe d'autres horreurs. Les morts d'Iphigénie au livre XII et de Polyxène au livre XIII sont donc un cas particulier, puisqu'elles sont décidées et accomplies conformément à la volonté divine mais que le poète laisse entendre qu'elles constituent des folies. Le sacrifice d'Iphigénie, à laquelle une biche est substituée au dernier moment, est évoqué brièvement et sobrement³⁶. Celui de Polyxène, lui, est traité comme un condensé de toutes les horreurs subies par Hécube³⁷. La mort de Polyxène, la dernière fille, est moins une fin que le début d'un ultime engrenage d'horreurs, car elle conduit, par un enchaînement symbolique, à la mort de trop, celle du dernier fils, Polydore, sacrifié par pure cupidité par l'homme qui devait le protéger. Alors, dans cette dernière perversion de toutes les valeurs les plus sacrées, le *furor* emporte

³³ *Ibid.*, IX, 176-204.

³⁴ *Ibid.*, X, 431-443.

³⁵ *Ibid.*, 483-487.

³⁶ *Ibid.*, XII, 24-38.

³⁷ *Ibid.*, XIII, 439-532.

tout, et seule règne la métamorphose, dans laquelle le corps d'Hécube est à son tour sacrifié, mais aussi, d'une certaine manière, sauvé pour toujours³⁸.

III. On le voit, c'est toujours la métamorphose qui est l'horizon des histoires sacrificielles racontées par Ovide, qu'il s'agisse de « beaux sacrifices » ou de sacrifices pervers. On ne saurait s'en étonner puisque la métamorphose est le sujet du poème. Mais c'est le lien qu'elle entretient avec le sacrifice qui m'intéresse, car si elle intervient si souvent comme conclusion d'une histoire où le sacrifice joue un rôle, c'est parce qu'elle est elle-même un sacrifice, mais dans lequel les choses sont en quelque sorte reconfigurées et qui, par là même, offre une solution aux impasses souvent dramatiques dans lesquelles se trouvent les personnages. La métamorphose, telle qu'elle est conçue par Ovide, est le nouage fantasmatique et poétique d'un destin, l'instant de basculement où, sous le choc d'une passion poussée à son paroxysme, un être sacrifie volontairement ou involontairement son corps pour en endosser un nouveau qui correspond à cette passion imprimée dans sa chair, à son identité désormais dotée d'une forme. C'est ce « sacrifice du corps » que j'aimerais, dans un dernier temps, réintégrer pleinement dans ma réflexion, en prenant pour exemple, cette fois sans chercher à suivre l'ordre du poème, des mythes que l'on peut qualifier de sacrificiels – certains dont j'ai déjà parlé et dont je vais reconstituer la trame d'ensemble, d'autres que je n'ai pas encore abordés – ; des mythes dans lesquels, plus précisément, c'est un enfant qui est sacrifié et dans lesquels la métamorphose, parce qu'elle est elle-même un sacrifice, vient boucler la boucle et donner tout son sens aux autres sacrifices gravitant autour d'elle.

Dans les *Métamorphoses*, Ovide nous raconte avant tout des aventures humaines, pétries de passions et de fantasmes, et toutes tendues vers le sujet du poème tel qu'il est défini dans les tout premiers vers : « Mon esprit me porte à dire les formes changées en corps nouveaux » (*In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora*, I, 1-2). Les *Métamorphoses* sont une histoire d'identité et d'altérité, où les formes deviennent autres mais où l'identité première n'est jamais totalement perdue et où c'est ce que le personnage est profondément depuis toujours qui affleure à la surface de son corps. Ce processus, qui est parfois source d'épanouissement, mais qui suscite souvent au contraire un dramatique arrachement à soi-même, est toujours une aventure conjointe du corps et de l'âme. Or, une phrase me semble, au sein du poème, résumer à elle seule cet enjeu symbolique de la métamorphose, se définissant peut-être à ce titre comme une voire comme la formule-clé de

³⁸ *Ibid.*, 555-575.

toute l'œuvre ; et l'épisode dont il est question nous place, symboliquement mais aussi littéralement, au cœur même de la cuisine ovidienne du sacrifice.

Au livre VI, Ovide raconte l'histoire du Barbare Térée et de son épouse, l'Athénienne Procné. Celle-ci demande à Térée d'aller chercher à Athènes sa sœur Philomèle, qui lui manque ; mais Térée séquestre, viole et mutilé sa jeune belle-sœur. Procné l'apprend et les deux sœurs, basculant à leur tour dans la barbarie, tuent le fils de Térée et de Procné, Itys, et le font manger à Térée sans qu'il le sache³⁹. Après ce funeste repas, Térée demande qu'on lui amène son fils ; Procné lui adresse alors ces paroles d'une terrible ironie : *Intus habes quem poscis* (v. 655), l'adverbe *Intus* pouvant désigner à la fois l'intérieur de la maison ou de la pièce (« celui que tu réclames est à l'intérieur, tu l'as avec toi »), et, bien sûr, l'intérieur du corps de Térée (« tu as en toi celui que tu réclames »). L'expression a été annoncée, pendant la scène du repas lui-même, par la formule du v. 651, *uescitur inque suam sua uiscera congerit aluum*, « il mange [mais le verbe signifie aussi, au sens figuré, « se régaler »] et amoncelle dans son ventre ses entrailles ». L'écriture très dense de ce vers (avec le jeu anagrammatique *uescitur-uiscera*, le chiasme, le polyptote *suam sua*, mais aussi le double sens du mot *aluum*, qui désigne le ventre et l'utérus) exprime l'horreur de cet enfermement d'un corps dans un autre, présenté comme une nouvelle et effroyable forme de grossesse. Plus loin, quand Philomèle a bondi et lancé la tête d'Itys à Térée, Ovide décrit ainsi le désespoir de celui-ci : *et modo, si posset, reserato pectore diras / egerere inde dapes emersaque uiscera gestit, / flete modo, seque uocat bustum miserabile nati* (« tantôt il désire ardemment s'ouvrir la poitrine pour rejeter hors de lui, si c'était possible, l'atroce nourriture et en faire sortir ses entrailles [mais aussi, au sens figuré, « le fruit de ses entrailles », c'est-à-dire le corps dévoré de l'enfant], tantôt il pleure et s'appelle misérable sépulture de son fils », v. 663-665). À l'abominable grossesse a donc succédé le désir impossible d'un accouchement par césarienne qui inverserait le cours des choses et remettrait au monde l'enfant dévoré. Mais c'est évidemment la mort et non la vie que porte en lui le corps paternel, devenu la sépulture de celui qu'il avait engendré ; un paroxysme de violence est alors atteint, qui trouve son issue dans la métamorphose de Térée, Procné et Philomèle en oiseaux⁴⁰.

Le mythe a tout un passé littéraire, qui s'enrichit en outre d'une autre célèbre histoire, celle de Thyeste, objet, dans les *Métamorphoses*, d'une seule et très fugace allusion⁴¹. Mais, dans la variante ovidienne, il prend une résonance nouvelle, car il entre dans un réseau

³⁹ *Ibid.*, VI, 636-651.

⁴⁰ *Ibid.*, 667-674.

⁴¹ *Ibid.*, XV, 462.

symbolique et poétique qui est celui de l'œuvre tout entière. Or, ce sont les mots *Intus habes quem possis* employés par Procné qui nous le montrent au v. 655. Ces mots offrent en effet un écho frappant du *Quod cupio mecum est* (« ce que je désire est en moi ») prononcé, au v. 466 du livre III, par Narcisse lorsqu'il comprend que c'est de sa propre image qu'il est amoureux. L'ensemble de l'épisode de Narcisse se fonde sur ce motif : je pense par exemple, v. 425-426, à *Se cupit imprudens et qui probat ipse probatur, / dumque petit petitur pariterque accendit et ardet*, « il se désire lui-même sans le savoir, il est à la fois l'admirateur et l'admiré, il forme des vœux dont il est l'objet et, dans le même instant, il brûle du feu qu'il allume », ou à ces mots (v. 435-436) : *tecum uenit manetque ; / tecum discedet, si tu discedere possis* (« avec toi il est venu et demeure, avec toi il s'éloignera, si tant est que tu puisses t'éloigner »), ou encore à l'extraordinaire expression *Iste ego sum* du v. 463 (« lui, c'est moi » ou même « cet autre, c'est moi ») prononcée par Narcisse lui-même. Les destins de Narcisse et de Térée semblent donc unis par une fraternité inattendue : comme Térée qui, en se nourrissant, a perdu définitivement ce qu'il avait de plus cher et dont il ne pourra même pas porter le deuil puisqu'il en est lui-même le tombeau, Narcisse se condamne, à mesure qu'il se remplit des délices de sa propre contemplation, à une déperdition intérieure absolue, comme il le dit lui-même en une autre très belle formule au v. 466 : *inopem me copia fecit* (« c'est ma richesse qui a fait ma pauvreté », ou, pour transposer le jeu étymologique *inopem-copia* au moyen d'un écho phonique, « mon indigence est le fait de mon opulence »). Ainsi se trouve défini le destin sacrificiel sans issue – apparemment – d'un être dont l'aliment vital est inaccessible précisément parce qu'il est en lui, parce qu'il est lui ; et au vers suivant, Narcisse formule le même souhait que Térée, celui du dédoublement physique : *O utinam a nostro secedere corpore possem !* (« Ô ! puissé-je me séparer de ce corps qui est le nôtre », c'est-à-dire « de ce corps qui nous est commun [à toi que j'aime et à moi] ! »)

L'épisode de Narcisse est le plus célèbre, car le plus emblématique, d'une série de récits qui, dans le poème d'Ovide, explorent le motif de la passion amoureuse rendue impossible par une trop grande proximité avec l'objet du désir : pensons à Byblis éprise de son frère jumeau au livre IX (v. 448-666), à la jeune Iphis, qui, au même livre, conçoit de tendres sentiments pour une autre jeune fille (v. 667-797), à Pygmalion amoureux de sa statue, incarnation de tous ses espoirs déçus et de son idée de la beauté, au livre X (v. 243-297), ou encore, dans le même livre X, à Myrrha qui désire son propre père (v. 298-502). Le supplice vécu par tous ces êtres est le même : ce qui sépare est précisément un lien trop étroit, alors que seuls peuvent s'unir deux êtres nettement distincts l'un de l'autre ; autrement dit, la réalisation du désir implique l'altérité alors qu'il y a au contraire identité réelle ou

symbolique. Seule Myrrha passera outre : elle réalisera l'union interdite grâce à l'obscurité qui, créant une séparation artificielle et temporaire entre elle et son père, leur permettra de s'unir non comme un père et une fille, mais comme un homme et une femme. Myrrha ne fera ainsi que porter à son comble une monstruosité qui, explicitement ou implicitement, est au cœur de toutes ces légendes et que seule la métamorphose, c'est-à-dire un autre *monstrum*, peut résoudre de manière heureuse en introduisant dans l'être le juste dosage d'identité et d'altérité – ce sera le cas pour Iphis et pour la statue de Pygmalion –, l'autre solution étant l'abolition de soi, horizon du destin de Narcisse, abolition qu'Iphis envisage en une brève et belle formule : *Vellem nulla forem* (« je voudrais ne pas exister », IX, 735). Les deux issues ne sont d'ailleurs pas incompatibles, comme le montrent les épisodes de Byblis et de Myrrha, où la transformation finale (en source, en arbre), est une forme de mort à soi-même qui apaise la passion impossible mais la pérennise aussi.

L'écho qui unit le *Intus habes quem poscis* de Procné (VI, 655) et le *Quod cupio mecum est* de Narcisse (III, 466) suggère que la dévoration d'Itys par Térée et, plus généralement, le sacrifice, récurrent dans les *Métamorphoses*, d'un enfant par l'un de ses parents sont une manifestation particulièrement violente et signifiante de ce qui constitue le sujet de toute l'œuvre et le fondement de sa poétique : la tension, parfois heureuse mais le plus souvent conflictuelle voire destructrice, entre le même et l'autre, tension qui conduit en général à une métamorphose physique et dont la mise en scène inlassablement répétée permet à Ovide d'explorer dans leurs profondeurs les plus obscures les passions et les fantasmes humains. « Dire les formes changées en corps nouveaux » (*In noua [...] mutatas dicere formas / corpora*, I, 1-2), c'est par excellence brouiller la frontière entre le même et l'autre en créant entre eux un point de jonction pourtant a priori impossible à imaginer et à dire : la plupart des personnages transformés du poème sont, par la mutation de leur corps, arrachés à eux-mêmes – c'est la part sombre du « sacrifice du corps » –, mais dans le même temps, ils restent toujours eux-mêmes d'une manière ou d'une autre ; et finalement, par ce double mouvement, ils deviennent eux-mêmes dans la mesure où ils rejoignent leur identité profonde, qui réside souvent dans l'irréductible singularité d'une passion. Ainsi Arachné, transformée par Minerve en araignée pour avoir tissé une toile plus belle que la sienne où elle racontait, intolérable audace, les métamorphoses des dieux amoureux, doit-elle sacrifier sa forme humaine ; mais, même transformée, elle continue à tisser de ses pattes agiles la même toile qu'auparavant, faite d'une substance qu'elle puise en elle-même ; son nouveau corps, s'il est diminué, déformé et noirci, est donc aussi le corps parfait dans la mesure où il permet à

Arachné de se confondre tout entière avec la quintessence de son être⁴².

Or, sacrifier son enfant, c'est mettre à mort un autre qui est aussi une part de soi ou, mieux, qui est soi ; évidence absolue, mais qui se charge d'une signification neuve dans le poème d'Ovide parce qu'elle s'y trouve intégrée dans la dialectique du même et de l'autre qui forme le maillage symbolique et poétique de l'œuvre tout entière. Je prendrai pour exemple, au livre VIII, l'histoire de Méléagre, que j'ai évoquée plus haut. À sa naissance, les trois Parques sont venues rendre visite à sa mère, Althée, et, plaçant une bûche dans les flammes de la cheminée, ont déclaré que le nouveau-né vivrait aussi longtemps que cette bûche ; la jeune mère s'est aussitôt saisie du tison pour l'éteindre et le cacher. Quand, des années plus tard, Méléagre tue les frères d'Althée, celle-ci va chercher le morceau de bois dans lequel est enclos le destin de son fils, allume un feu et, après de longues hésitations, se décide « à apaiser par le sang les ombres de son sang » (*consanguineas ut sanguine leniat umbras*, v. 476). Elle prononce alors un monologue dont les premiers mots sont : *Rogus iste cremet mea uiscera* (« que ce bûcher consume mes entrailles », v. 478). Le double sens de *mea uiscera*, déjà présent dans l'épisode de Térée, dit à lui seul que, pour Althée, tuer Méléagre équivaut à se tuer elle-même, ce qu'elle fera d'ailleurs après la mort de son fils. Plus loin (v. 490), elle l'appelle *uteri mala pignora nostri* (« funeste gage de mon ventre »), et le mot *pignora* forme avec *mala* un quasi-oxymore, car il désigne aussi, au sens figuré, le gage de tendresse et, par suite, l'objet de la tendresse, un enfant chéri, par exemple – et Althée rappellera plus loin combien elle a aimé cet enfant à qui elle a donné la vie deux fois, d'abord en le mettant au monde, puis en protégeant des flammes le morceau de bois. Le sommet du récit est la scène de la mort de Méléagre (v. 515-525), processus de combustion intérieure qu'Ovide décrit comme une tension entre la présence et l'absence à l'intérieur d'un corps en proie à un supplice dramatiquement incompréhensible pour celui qui le subit (v. 515-516) : *Inscius atque absens flamma Meleagros ab illa / uritur* (« sans savoir et sans être là, Méléagre est brûlé par cette flamme »). Méléagre meurt donc en quelque sorte en sa propre absence, tout comme Actéon qui, au livre III, quand ses chiens le déchirent sans le reconnaître, est à la fois présent, par sa conscience restée humaine, et absent, par l'altération de son apparence physique ; Actéon que ses amis appellent *uelut absentem* (« comme s'il était absent », v. 244) et qui, au moment de la curée (v. 247), *uellet abesse quidem, sed adest* (« voudrait être absent, mais est présent »). Être présent et absent à la fois : il y a là une autre définition de la métamorphose, qui rejoint la première – être soi-même et un autre. Ainsi Myrrha, que son

⁴² *Ibid.*, VI, 1-145.

père a chassée après avoir découvert qu'elle s'était unie à lui, demande-t-elle aux dieux de la placer en marge à la fois du monde des vivants et du monde des morts : *ne uiolem uiuosque superstes / mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis / mutataeque mihi uitamque necemque negate* (« afin que je ne souille ni les vivants en restant dans ce monde, ni, morte, ceux qui ne sont plus, chassez-moi des deux royaumes et, en me métamorphosant, refusez-moi et la vie et la mort », X, 483-487). Les dieux exaucent cette prière : le corps de Myrrha, devenu un arbre qui pleure des larmes de myrrhe, perpétuera éternellement la marginalisation absolue que lui a conférée la monstruosité de son désir et occupera pour toujours le seuil entre la vie et la mort, la présence et l'absence, l'identité et l'altérité, toute la conception ovidienne de la métamorphose venant donc se résumer dans l'image finale. Le récit de la mort de Méléagre, entièrement fondé sur une déclinaison de la présence et de l'absence, s'inscrit donc pleinement dans un univers poétique gouverné par la métamorphose, matérialisation dans les corps de passions portées à leur paroxysme.

Il en est de même, au livre III, de la mort de Penthée (v. 708-733), ce roi plein d'arrogance qui, refusant de reconnaître la puissance divine de Bacchus – divinité de la métamorphose par excellence –, est mis en pièces par sa propre mère, Agavé, et les sœurs de sa mère, sacrifié, donc, au dieu au cours d'une scène de transe bacchique. Ici, pas de dilemme : Agavé, en proie au délire, prend Penthée pour un sanglier. La métamorphose est donc à la fois celle, intérieure, de la mère, envahie par la puissance hallucinogène de la divinité et oublieuse de sa propre maternité, et celle du fils, transformé en sanglier dans le regard altéré de sa mère. On pense évidemment à Actéon, lui aussi victime d'une chasse qui s'achève en dépeçage, et d'ailleurs cousin de Penthée qui invoque en vain son souvenir auprès de sa tante Autooné, mère d'Actéon, au moment où celle-ci s'apprête à le mutiler. La mort de Penthée ne résulte pas, comme celle d'Actéon, d'une transformation physique, mais d'une illusion de transformation ; nous rencontrons donc ici une variante-limite de la métamorphose, où c'est le délire de la transe qui est en lui-même une puissance transformatrice, tant pour celui qui en est l'objet que pour celle qui l'éprouve. Les dernières paroles de Penthée sont celles, désespérées, d'un fils à sa mère qui est en train de le sacrifier à la divinité : déjà mutilé par les deux sœurs de celle-ci, il lui dit, au v. 725, *Aspice, mater* (« Regarde, mère »), tentant ainsi de lui rappeler le lien qui les unit tout en lui montrant, amputé, le corps qu'elle a mis au monde. Mais ce corps n'est plus pour elle celui d'un fils et elle arrache la tête de Penthée en poussant un cri de victoire, Ovide interrompant alors abruptement le récit.

Itys tentera lui aussi de faire triompher chez Procné l'amour maternel et lui criera

mater ! mater ! (VI, 640), mais il sera trop tard et Procné le tuera avant de préparer avec son corps, pour moitié bouilli, pour moitié cuit à la broche, un délicieux et atroce festin pour Térée, en une horrible scène de cuisine du sacrifice qui se clôt sur l'expression *manant penetralia tabo* (« la pièce ruisselle de sang »), *penetralia tabo* étant quasiment un oxymore puisque *penetralia* désigne l'endroit le plus retiré d'un édifice, mais aussi un sanctuaire religieux, et *tabum* un sang corrompu, ici par l'atrocité du crime qui l'a fait couler. Procné a pourtant hésité, elle aussi : devant les baisers et les mots caressants de l'enfant, son cœur de mère a frémi ; mais elle choisit d'être fidèle à la *pietas* due à sa sœur suppliciée – comme d'ailleurs Althée à la mémoire de ses frères tués – plutôt qu'à l'amour maternel. Atroce d'un côté, le sacrifice est, sinon beau, du moins justifié de l'autre. Itys a pour seul tort d'être le fils de son père : au moment où Procné cherchait le moyen le plus abominable de se venger de Térée, l'enfant s'est présenté devant elle et sa vue seule lui a suggéré la forme de sa vengeance ; en le voyant, elle a eu ce terrible cri du cœur : *A, quam / es similis patri !* (« Ah ! comme tu ressembles à ton père ! », v. 621-622) Ce visage si ressemblant est tout ce qui restera de reconnaissable de l'enfant quand, après le fatal repas, Philomèle lancera sa tête à la figure de Térée, répétant ainsi le geste de triomphe d'Agavé brandissant la tête arrachée de Penthée, mais surtout dissipant la « nuit de l'esprit » (*nox animi*, v. 652) dans laquelle se trouvait Térée et lui donnant la clé de la formule *Intus habes quem poscis* prononcée par Procné au v. 655, jusqu'alors parfaitement claire pour tout autre que lui et, pour lui, incompréhensible.

Dans toutes ces histoires de mères meurtrières de leurs fils, il y a une grande absente – ou plutôt il y en a deux. On pense évidemment à Médée, l'infanticide par excellence ; or, au livre VII des *Métamorphoses*, nous l'avons vu, Ovide se concentre sur d'autres épisodes du parcours tortueux de la magicienne et ne consacre que deux vers à l'acte le plus atroce et le plus célèbre de celle qu'il appelle, au v. 397, *ulta [...] male mater* (« cette mère à la vengeance abominable »). Mais cette figure archétypale est en quelque sorte redéployée à travers celles d'Agavé, de Procné et d'Althée, et l'on sait en outre qu'Ovide avait écrit une *Médée*. La seconde grande absente des récits d'infanticide évoqués jusqu'ici – et la plus importante à nos yeux – est la métamorphose, dans la mesure où le corps de l'enfant, pourtant symboliquement placé au centre du récit, n'est pas métamorphosé. Plus exactement, et pour reprendre les termes employés par Ovide dans les deux premiers vers des *Métamorphoses*, cités plus haut, le sacrifice subi par l'enfant « change » la « forme » de son corps d'une manière radicale, mais sans donner naissance à un « nouveau corps » ; il vient donc se substituer à une métamorphose que le lecteur, averti par l'horizon d'attente annoncé par le

poète dans le prologue, s'attend légitimement à rencontrer dans chaque épisode. Penthée, Itys et Méléagre ne se métamorphosent pas ; pourtant, dans les trois épisodes, la métamorphose envahit la quasi-totalité de l'espace textuel, que ce soit à travers des morts violentes qui altèrent radicalement l'apparence du corps ou mettent en scène un « sacrifice du corps », à travers les métamorphoses qui affectent d'autres personnages de l'épisode (Térée, Procné et Philomèle, les sœurs de Méléagre), ou encore à travers la multiplication de substituts qui, jalonnant le texte, reconstituent virtuellement la transformation non advenue : métamorphose imaginaire de Penthée dans l'esprit d'Agavé ou puissance métamorphique du motif récurrent de l'écriture (broderie où Philomèle raconte son histoire, épitaphe de Méléagre⁴³).

Le sacrifice de l'enfant, quand il est provoqué par sa mère ou son père, se présente donc dans les *Métamorphoses* comme une variation et une réflexion sur le motif de la métamorphose et sur ses enjeux. Enjeux poétiques, d'abord, car il s'agit toujours pour Ovide, dans ces passages comme dans les récits des transformations physiques, d'éprouver la plasticité de la langue pour la plier à l'énonciation d'une réalité par nature insaisissable, celle de l'instant où le même et l'autre se rencontrent. Enjeux, parfois, philosophiques, si l'on remarque que dans le discours qu'Ovide fait prononcer à Pythagore dans le dernier livre des *Métamorphoses*⁴⁴, la prescription du végétarisme repose sur l'idée, impliquée par la doctrine de la métempsycose, selon laquelle manger un animal, c'est peut-être manger un ami, un parent, voire un enfant mort et réincarné ; or, cet interdit s'exprime à travers des tournures qui rappellent les scènes d'infanticides, comme dans ces vers étonnants, écho direct de l'épisode de Térée, où le philosophe s'écrie, en une formule toute de répétitions, de polyptotes et de rapprochements oxymoriques : *Heu ! quantum scelus est in uiscera uiscera condi / congestoque avidum pingescere corpore corpus / alteriusque animantem animantis uiuere leto !* (« Hélas ! quel crime que d'ensevelir dans ses entrailles des entrailles, d'engraisser son corps avide en y amoncelant un corps et d'entretenir en soi la vie par la mort d'un autre être vivant ! », v. 88-90) Plus loin, il énonce même cette injonction (v. 462) : *neue Thyesteis cumulemus uiscera mensis* (« et n'accumulons pas des entrailles sur des tables dignes de Thyeste »), ce qui constitue l'unique allusion, dans les *Métamorphoses*, au festin de Thyeste. Enjeux parfois même politiques, dans la mesure où celui qui tue son enfant interrompt la succession des générations, donc la transmission héréditaire du pouvoir, comme l'annonce d'ailleurs Althée au moment de tuer Méléagre : *pereat sceleratus et ille / spemque patris regnumque trahat patriaeque ruinam* (« qu'il périsse, le scélérat, et qu'il emporte avec lui

⁴³ *Ibid.*, 576-578 et VIII, 540-541.

⁴⁴ *Ibid.*, XV, 75-478.

l'espoir d'un père, le royaume et la ruine de la patrie », v. 497-498). L'infanticide rend aussi impossible l'exercice de la *pietas* de l'enfant envers ses parents, illustrée au livre XV par la description du jeune phénix recueillant respectueusement le corps de l'oiseau exactement semblable à la mort duquel il doit la vie⁴⁵. Le phénix ainsi décrit dans ses gestes religieux constitue une image ironique à la fois de la sollicitude d'Auguste à l'égard du souvenir de César, son père adoptif, dont l'assassinat lui a ouvert – certes après de longues luttes – l'accès au pouvoir, et de son entreprise de restauration d'antiques vertus romaines parmi lesquelles, précisément, la *pietas*. Enfin et surtout, enjeux ontologiques, car ce n'est pas seulement de Térée, mais de tous les personnages des *Métamorphoses* que l'on peut dire *Intus habes quem poscis* (VI, 655) : tous portent en eux l'être qu'ils appellent de leurs vœux et, par leur métamorphose, font la rencontre cruciale de cet être qui est et n'est pas eux : ainsi Actéon, saisi par la conscience aiguë de son humanité alors même qu'il l'a perdue physiquement et qu'il va mourir de la distorsion entre son corps et son âme ; Arachné, qui trouve dans son corps d'araignée ce qu'elle réclamait, la reconnaissance et la perpétuation éternelles de l'excellence de son art ; Myrrha, confondue pour toujours avec sa passion incestueuse par les larmes aromatiques et aphrodisiaques qui s'écoulent de son corps devenu arbre ; ou tous les personnages qui, par le sacrifice de leur ancien corps, rejoignent ce qu'ils étaient profondément, que ce soit leur cruauté, leur souffrance, leur génie, leur amour ou parfois seulement leur nom. Cette rencontre peut être heureuse, comme dans l'histoire d'Iphis, miraculeusement transformée en garçon au moment d'épouser la jeune fille qu'elle aime, ou dans celle de Pygmalion où la statue, alter ego féminin de son créateur qui s'est projeté tout entier en elle, finit par prendre vie sous ses caresses. Mais le plus souvent, c'est pour le pire que la boucle ontologique est bouclée, comme c'est le cas dans l'épisode de Térée, où l'enfant retourne dans le ventre non de sa mère mais de son père, pour une grossesse monstrueuse suivie d'un fantasme d'accouchement morbide, la seule issue étant alors la métamorphose des trois personnages adultes de l'histoire.

Le point extrême de ce bouclage narratif et symbolique, l'illustration absolue du *Intus habes quem poscis* (VI, 655) lancé à Térée par Procné et, en même temps, la forme ultime du sacrifice de l'enfant, donc aussi de la métamorphose – puisque le premier est, chez Ovide, une variante de la seconde –, c'est de se dévorer soi-même : soit symboliquement, comme Narcisse qui, s'adressant à son reflet, l'appelle *puer* (III, 454 et 500) – et le mot, emprunté au vocabulaire élégiaque, désigne le bien-aimé, mais c'est aussi, bien sûr, l'enfant, c'est-à-dire

⁴⁵ *Ibid.*, 392-407.

Narcisse lui-même et l'enfant qu'il est en train de tuer en lui-même en ne l'alimentant plus que de sa propre contemplation ; soit physiquement, comme au livre VIII Érysichthon, ce roi impie et cruel qui abat délibérément et avec férocité un arbre sacré⁴⁶. Érysichthon sera condamné par la déesse Cérès à subir une faim inextinguible – ce qui est d'autant plus parlant que l'épisode se trouve immédiatement après celui de Philémon et Baucis et de leur merveilleux repas offert aux dieux. Après avoir englouti les produits de la terre entière sans jamais y trouver la satiété, Érysichthon finira par manger son propre corps, l'horreur de la scène reposant sur la contradiction fatale d'un corps qui, inexorablement, se détruit au fur et à mesure qu'il s'alimente⁴⁷.

Telle est la grande loi de l'expérience humaine dans les *Métamorphoses* : nous portons tous en nous ce que nous cherchons dans la passion amoureuse, dans la création artistique ou, plus généralement, dans la construction de notre manière d'être au monde, et la métamorphose est un miroir qui nous est constamment tendu par le poète pour nous en faire prendre conscience. Ce « nous », ce sont tous les personnages que j'ai évoqués dans ce troisième temps, qui découvrent avec émerveillement ou désespoir la stricte égalité entre ce qu'ils ont *Intus* et ce qu'ils désirent ; mais c'est aussi le lecteur des *Métamorphoses*. Car le poème d'Ovide dévore lui aussi, comme Érysichthon, le monde entier, avec sa géographie réelle ou imaginaire, ses mythes, ses courants philosophiques, ses enjeux politiques, son histoire littéraire et ses profondeurs ontologiques ; mais, loin d'en mourir, il s'enrichit euphoriquement des aliments qu'il absorbe. À moins qu'Érysichthon ne soit plutôt une image du poète, cet « écrivain cannibale » qui, dans l'épilogue, entrera à son tour dans le règne des métamorphoses et deviendra, comme l'écrit Pierre Maréchaux, « la pièce maîtresse (et finale) de son propre festin⁴⁸ », mettant en scène sa propre abolition matérielle pour s'accorder, en poésie, la vie éternelle⁴⁹ ; une image aussi, peut-être, du lecteur des *Métamorphoses*, qui

⁴⁶ *Ibid.*, VIII, 739-767.

⁴⁷ *Ibid.*, 875-878.

⁴⁸ *Énigmes romaines*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2000, p. 186.

⁴⁹ *Métamorphoses*, XV, 871-879 : *Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / Cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi ; / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar nomenque erit indelebile nostrum ; / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi perque omnia saecula fama, / siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.* (« Et maintenant, j'ai achevé une œuvre que ni la colère de Jupiter, ni le feu, ni le fer, ni le temps vorace ne pourront détruire. Quand il le voudra, que ce jour qui n'a de droits que sur mon corps mette un terme à la durée incertaine de ma vie. Dans la meilleure partie de moi-même, cependant, je serai transporté, immortel, très haut au-dessus des astres, et mon nom sera impérissable. Partout où s'étend, sur les terres domptées, la puissance romaine, je serai lu par la voix du peuple, et à travers tous les siècles, par ma renommée, si les présages des poètes comportent une part de vérité, je serai vivant. »)

découvre qu'il porte *intus*, à l'intérieur de lui, ce qu'il recherche dans le livre⁵⁰.

Cette leçon devait être apprise de la manière la plus douloureuse qui soit par Ovide lui-même quand, en 8 après J.-C., l'empereur Auguste le relégua sur les bords de la mer Noire. Ses dernières œuvres, si elles dirent l'horreur de la *relegatio*, opérèrent aussi l'auto-transformation d'un homme qui, ayant perdu tout ce à quoi il tenait, puisa dans l'écriture, la seule chose qui lui restait, la force de survivre. Or, cette métamorphose par laquelle il rejoignit consciemment et fièrement, au cœur même du désespoir, sa propre immortalité de poète, il ne la mit pas seulement en œuvre dans les *Tristes* et les *Pontiques*, mais aussi dans un court poème, le *Contre Ibis*⁵¹, violente imprécation contre un mystérieux ennemi, surnommé « Ibis », coupable d'avoir, à Rome, essayé de faire du tort au poète après sa relégation. Le *Contre Ibis* met en œuvre un cheminement symbolique qui part de la douleur de cette atteinte et la transforme en une fureur destructrice culminant dans une immense listes de tortures souhaitées à « Ibis » (v. 251-638), l'aboutissement implicite de cet assassinat verbal étant la victoire du poète, qui entre dans l'éternité par la *fama* de son œuvre alors qu'« Ibis », lui, sombre pour toujours dans l'infamie. Or, le processus est explicitement présenté par Ovide comme une cérémonie magico-religieuse, celle du sacrifice d'« Ibis » par un prêtre qui n'est autre que le poète lui-même (v. 67-106). Les supplices mythologiques et historiques qui s'accumuleront ensuite sur 388 vers constitueront la plus longue et la plus horrible cuisine du sacrifice de toute l'œuvre ovidienne ; et ce sera, bien sûr, une cérémonie littéraire avant tout, festin de mots et en même temps condensé testamentaire de toute une œuvre aimantée vers la métamorphose.

Hélène Vial

⁵⁰ Ce développement sur les enfants tués et/ou dévorés par leurs parents et sur leurs équivalents symboliques, tels Narcisse ou Érysichthon, s'inspire des analyses présentées dans mon article « *Intus habes quem poscis* : l'infanticide dans les *Métamorphoses* d'Ovide », S. Dubel et A. Montandon (dir.), *Mythes sacrificiels et Ragoûts d'enfants*, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2012, p. 139-153.

⁵¹ Texte établi et traduit par J. André, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 (1963).