

Faculté de philosophie, arts et lettres

La réduction au silence et la résistance des victimes mortelles féminines dans le livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide

Auteur : Chiara NASO

Promoteur : Aaron KACHUCK

Année académique 2023-2024 – session de juin

Master en langues et lettres anciennes et modernes

Finalité spécialisée : sciences et métiers du livre

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	4
Ovide : l'auteur, son œuvre et son contexte	8
1. L'auteur.....	8
2. <i>Metamorphoseon Libri</i>	9
3. Le contexte.....	11
Chapitre 1 : Arachné et Pallas.....	16
1. Introduction.....	16
2. Tissage : les tapisseries, l'araignée et le tissage poétique.....	20
2.1. Les tapisseries d'Arachné et de Minerve.....	20
2.2. La métamorphose en araignée.....	29
2.3. Tissage poétique	32
3. Violence et oppositions.....	36
3.1. Mortelle et déesse.....	37
3.2. Femme et homme.....	40
3.3. Ovide et le régime augustéen.....	43
4. Le silence	45
Chapitre 2 : Philomèle, Procné et Térée.....	49
1. Introduction.....	49
2. Tissage : la tapisserie, le mariage et la poésie.....	52
2.1. La tapisserie de Philomèle	52
2.2. Le mariage	55
Mariage et mort.....	55
Mariage et tissage.....	60
2.3. Tissage poétique	61
3. Les métamorphoses	63
4. Violence et oppositions.....	68
4.1. Où sont passés les dieux ?.....	70
4.2. Femme et homme.....	73
4.3. Civilisé et barbare.....	79
4.4. Ovide et le régime augustéen.....	83
5. Parole et silence.....	84
5.1. Les prises de parole	84
5.2. Le silence.....	88
Conclusion.....	93
Bibliographie	100

Textualiser est oraliser, écrire est encore parler.

Si l'on ne peut pas tout dire, peut-être peut-on tout écrire ?

(Voisset-Veysseyre, 2010, p. 167)

Remerciements

À mon promoteur, Monsieur Kachuck, pour avoir accepté d'embarquer avec moi dans la folle aventure du mémoire et m'avoir donné mille idées,

À ma famille, pour m'avoir soutenue et écouté parler de mon mémoire sans toujours comprendre son contenu,

À ma sœur Alizéa, avec qui j'ai eu de longues discussions et des instants de déclic,

À Véronique, pour m'avoir rappelé mon courage,

À mes amies, Éline, Jeanne, Lola et Marie, pour avoir partagé mes durs moments de labeur en bibliothèque.

Introduction

Dans le livre VI des *Métamorphoses*, la violence résultant des dynamiques de pouvoir entre des êtres perçus comme supérieurs et inférieurs, nous apparaît comme déterminante. Les femmes humaines représentent des victimes réduites de force au silence, mais qui résistent. Dans les mythes d'Arachné et de Philomèle, elles trouvent un canal de communication par le biais de l'art du tissage ayant une fonction essentielle. Les figures dominées d'Arachné, de Philomèle et de Procné sont des miroirs d'Ovide. Nous démontrons que le silence pour Ovide est lourd de sens, bien plus que la parole, et qu'il devient un acte de résistance par les divers moyens mis en place par les protagonistes pour faire entendre leur voix face aux violences subies. Seront centrales au sein de ce travail la question de l'usage du tissage en tant que substitut de la parole ainsi que celle de la hiérarchie des êtres et des rapports de force qui mènent inévitablement à la violence et au mutisme contraint. Notre thèse est la suivante : les victimes féminines mortelles par l'utilisation de l'art du tissage dans le livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide surpassent le silence auquel elles sont forcées. Elles sont le reflet des réflexions du poète sur les dangers de l'extinction contrainte de la voix des femmes et des artistes par un pouvoir supérieur.

Sept mythes composent le livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide. L'histoire d'Arachné et d'Athéna ouvre ce volume (VI, 1-145). Pallas, après avoir entendu l'opposition poétique entre les Muses et les Piérides, souhaite démontrer sa puissance divine en punissant l'humaine effrontée qu'est Arachné. Toutes deux se confrontent au travers de l'art du tissage en abordant des thèmes très différents. Arachné finit par être transformée en araignée. Ensuite vient le récit de la fière thébaine Niobé (VI, 146-312) qui refuse d'honorer la déesse Latone, car elle se considère comme supérieure à la divinité par sa beauté, sa richesse et sa fécondité. Les jumeaux de Latone, Apollon et Diane, décident de venger leur mère en tuant les quatorze enfants de Niobé. Elle est métamorphosée en pierre d'où coule de l'eau en continu. D'autres mortels ont offensé Latone, notamment les paysans de Lycie (VI, 313-381). Ces derniers refusent d'abreuver la déesse fuyant le courroux junonien. En guise de vengeance, elle les change en grenouilles. Les quelques vers suivants concernent le concours de flute entre Apollon et le satyre Marsyas devenu un fleuve (VI, 382-400). Le mythe de Pélops, frère de Niobé, est brièvement abordé (VI, 401-411). Il avait été sacrifié par son père aux dieux qui lui ont rendu la vie. N'ayant pas retrouvé une des épaules du mortel, ils lui en créèrent une neuve en ivoire. Il pleure sa sœur et les cités voisines viennent le consoler, mais seule une ville manque à l'appel : Athènes qui est en guerre contre des barbares. C'est le début du mythe de Philomèle,

Procné et Térée (VI, 412-674). Procné se marie à Térée, puis celui-ci viole et mutile Philomèle, sa sœur. Finalement, les deux femmes se vengent par un infanticide et un repas cannibale pour Térée. Le livre VI se clôture avec le rapt d'Orithye par Borée et la naissance de leurs jumeaux, Zétès et Calaïs, qui accompagnèrent les Argonautes (VI, 675-721).

Le livre VI occupe une place importante dans les *Métamorphoses*. Le début du livre illustre l'*hubris* humaine exposant le sort des mortels effrontés qui osent se confronter à des divinités : Arachné, Niobé, les paysans lyciens et Marsyas. L'*hubris* est un mot grec qui veut dire « démesure » qualifiant un orgueil excessif. À la suite de ces affronts, les dieux abandonnent les hommes à partir du mythe de Philomèle. Cette histoire marque un tournant dans le livre, mais également dans le cosmos des *Métamorphoses* qui passe de luttes entre les êtres divins et humains à un monde où les mortels se battent entre eux pour des raisons géopolitiques. L'opposition devient uniquement interhumaine dans le cas de Philomèle, Procné, Térée et Pandion (Gildenhard & Zissos, 2007, p. 3). Aucun dieu n'intervient dans le mythe de Philomèle, comme s'ils en avaient assez du comportement des êtres humains et les avaient délaissés en guise de punition. L'humanité, après avoir tenté de rivaliser avec les êtres numineux à de maintes reprises, est laissée seule, ce qui débouche sur une montée en puissance de la violence au travers des pires actes que les humains puissent commettre : le viol incestueux, la mutilation, l'infanticide et l'anthropophagie.

Le premier mythe étudié dans ce mémoire est celui d'Arachné et de Pallas qui commence ce livre VI. Le thème de l'*hubris* y est traité. L'histoire s'ouvre sur Minerve qui finit d'entendre le récit de Calliope sur la lutte artistique entre les Piérides humaines et les divines Muses. Cela mène la déesse à engager sa propre bataille contre la mortelle Arachné. L'orgueilleuse mortelle d'origine humble est admirée pour son art du tissage et nie être l'élève de Minerve. Cette dernière se déguise en vieille dame pour conseiller Arachné, mais la fière humaine rejette ses conseils. Minerve apparaît alors et la lutte débute. La tapisserie ordonnée de Pallas est décrite, dépeignant la majesté divine. Puis, il est fait mention de l'œuvre arachnéenne qui relate les abus sexuels de femmes par des divinités masculines déguisées en créatures animales. Arachné gagne le concours et attise la fureur de Minerve. À cause de la colère jalouse de la déesse, Arachné perd sa forme humaine, transformée en araignée.

D'autres affronts entre divinités et humains se poursuivent au sixième livre jusqu'au second récit que nous avons choisi pour ce travail : celui de Philomèle, Procné et Térée qui contient un très grand nombre de crimes contre l'humanité. Pandion, roi de la civilisation athénienne, donne sa fille Procné en mariage au roi thrace Térée pour le remercier de l'avoir

soutenu dans sa lutte contre d'autres barbares. Quelques années plus tard, Procné souhaite revoir sa sœur Philomèle et demande à Térée de la lui ramener. En arrivant à Athènes, il ressent un ardent désir pour sa belle-sœur. Il l'enlève avec l'accord de Pandion, mais ne l'emmène pas auprès de Procné. Il la viole, lui coupe la langue et la séquestre. Il fait croire à son épouse que Philomèle est décédée. Souillée, cette dernière trouve le moyen de dénoncer les crimes de Térée à sa sœur par une tapisserie et Procné la libère lors d'une cérémonie sacrée. L'épouse est submergée par la fureur. Les deux sœurs trahies se vengent de Térée en lui servant son fils en repas après l'avoir tué sans vergogne. Tous trois finissent par être changés en oiseaux : en une huppe pour Térée et en un rossignol et en une hirondelle pour les deux sœurs.

Nous avons sélectionné ces deux mythes pour l'extrême violence qu'ils comportent. Il est évident qu'Arachné et Philomèle, deux femmes mortelles sont poussées à la soumission l'une par la divinité Pallas, l'autre par son beau-frère Térée. Cependant, nous avons remarqué que toutes deux résistent à cette imposition du silence par le pouvoir. Elles refusent la hiérarchie des êtres en s'appropriant leur agentivité et leur voix par d'autres moyens que le langage oral. Les dieux ne sont pas supérieurs aux êtres humains, ni les hommes aux femmes. Arachné et Philomèle ont la capacité d'agir même si la parole leur est ôtée symboliquement pour la première et physiquement par un coupage de langue pour la seconde. Ce mémoire souligne qu'elles usent toutes deux de l'art du tissage dans le but de se libérer de leurs chaînes imposées par l'ordre social ainsi que de dénoncer les actes répréhensibles des dieux pour Arachné et de Térée pour Philomèle. Ainsi, elles se rapprochent du poète qui lutte perpétuellement pour conserver sa liberté d'expression. Le mythe d'Arachné qui débute le livre VI est choisi pour la notion de violence envers les humains et les femmes, pour la réponse de la protagoniste humaine ainsi que pour la virtuosité de son tissage dénonciateur. Nous avons ensuite sélectionné le cas de Philomèle pour l'apogée de la virulence envers les mortels privés de dieux, envers les femmes, Philomèle étant violée et mutilée, Procné trahie, pour leur réponse tout aussi violente et pour l'usage différent fait de l'art de la tapisserie par rapport au premier mythe étudié. De plus, ce second mythe se trouve à une place stratégique dans le livre VI, c'est-à-dire qu'il se situe après tous les affronts faits aux divinités, ce qui explique que ces dernières disparaissent totalement du récit de Philomèle, laissant les humains livrés à eux-mêmes.

Quelles révélations cachent l'art de la tapisserie dans ces mythes ? De quelle manière Arachné et Philomèle transcendent-elles la dimension matérielle du tissage ? Quel est le sens de ces métamorphoses en araignée et en hirondelle, rossignol et huppe ? Existe-t-il une explication précise à celles-ci ? Les tapisseries des deux femmes ne constituent-elles pas des

outils de résistance aux dieux, aux êtres masculins, aux gouvernants et aux barbares qui se considèrent comme supérieurs en puissance ? Pourquoi les divinités finissent-elles par disparaître du livre VI ? Les rapports de force traditionnels entre dieux et hommes, entités masculines et féminines, dirigeants et citoyens, civilisés et barbares, ne sont-ils pas remis en question dans ces mythes ? Comment les êtres dominés parviennent-ils à surmonter la violence et l'oppression afin de les transformer en résistance ? Le silence est-il réellement un signe de soumission ? Est-ce que le silence n'est pas ce qui permet aux êtres de transcender leur condition de simple être parlant ? Le mutisme des victimes féminines n'est-il pas associé à celui du poète lui-même ?

Le but de ce mémoire est de prouver que le projet du livre VI des *Métamorphoses* est de questionner les notions de violence, de silence et de résistance induites par les dynamiques inégalitaires de pouvoir. Nous prouvons qu'Arachné et Philomèle sont des femmes victimes qui refusent le mutisme en se servant de la tapisserie comme outil de dénonciation. L'analyse des esthétiques et fonctions des tissages est nécessaire afin de comprendre leur rapport au domaine de la poésie pour les deux mythes et du mariage pour le second. Quant aux métamorphoses en araignée et en oiseaux, leurs liens avec l'art de la tapisserie sont indéniables, ce que nous démontrons dans la suite. Puis, nous soulignons le lien entre la relation Arachné-Pallas, Philomèle-Procné-Térée et les oppositions naturelle, genrée, civilisationnelle et idéologico-esthétique. Tous ces antagonismes mènent à la violence et à la réduction au silence. Le tissage est une représentation de la poésie tout en étant un instrument de résistance. Par ces deux attributions, résistance et poésie se rapprochent. La résistance s'exprime à travers l'art et les actions sans recourir aux mots. Nous affirmons qu'Ovide, dans cette structure en diptyque, se projette dans ses personnages féminins, car telles les deux tisserandes Arachné et Philomèle, il use d'un outil d'opposition silencieuse que constitue la poésie afin de faire entendre sa voix face aux êtres plus puissants. Nous affirmons que le poète expose également ses craintes concernant la liberté d'expression dans une société où un seul individu, Auguste, détient le pouvoir.

L'apport de notre mémoire se situe dans l'analyse approfondie des oppositions reflétées dans les mythes d'Arachné et de Philomèle, déjà étudiées par des auteurs, mais jamais rassemblées et confrontées. De plus, nous explorons le silence qui découle de ces antagonismes en tant que forme de communication alternative à la parole arrachée de force.

Ovide : l'auteur, son œuvre et son contexte

Pour rédiger la partie sur l'auteur et les *Métamorphoses*, nous avons utilisé des ouvrages de Hornhower et al. (2012, pp. 1055-1057), Le Bohec et al. (1992, pp. 124-125) et Jouteur (2001). La traduction que nous avons utilisée pour ce mémoire est celle d'Olivier Sers dont le texte a été établi par Georges Lafaye (2009).

1. L'auteur

La plus grande source d'informations sur la vie d'Ovide est le poète lui-même (*Tristia*, II, 10). Né le 20 mars en 43 a.C.n. à Sulmone, Publius Ovidius Naso issu d'une grande famille équestre part à Rome pour y apprendre la rhétorique. Après cela, il voyage en Grèce vers 23 a.C.n. Il occupe certaines fonctions administratives et judiciaires dans sa jeunesse. Il fut membre du collège des triumvirs, juge du préteur et membre du collège des centumvirs. Il décide finalement avant d'entamer le *cursus honorum* de délaier la vie publique pour la poésie. Il intègre des cercles littéraires où il rencontre les poètes élégiaques, Tibulle, Propertius et Horace. Il est soutenu au niveau littéraire par Messalla. Il fut marié à trois reprises et eut une fille et deux petits-enfants.

La carrière poétique d'Ovide peut être divisée en trois parties : sa jeunesse remplie de légèreté, sa maturité avec la rédaction d'une épopée et son exil. Elle débute vers 14 a.C.n. avec *Amores*, un recueil d'élégies divisé en trois livres. Ovide y raconte les mésaventures amoureuses d'un jeune poète amoureux d'une certaine Corinne. Ce poème se situe dans la lignée des élégiaques qui ont précédé Ovide, c'est-à-dire Cornelius Gallus, Tibulle, Propertius. Il faut noter que toutes les productions ovidiennes sont en distiques élégiaques excepté les *Métamorphoses* en hexamètres dactyliques. Ovide rédige ensuite les *Heroides* ou *Epistulae heroidum*. Ce recueil de vingt-et-une lettres constitue un genre littéraire nouveau. Dans les quinze premières missives, des femmes amoureuses écrivent à leurs amants ou maris absents. Dans les six dernières, les amants se répondent. Dans la lignée thématique des *Amores*, le poète sulmonien écrit deux poèmes didactiques : *Ars amatoria* et *Remedia amoris*. L'hexamètre dactylique était le vers destiné à ce type de poésie, mais Ovide lui préfère le vers plus léger de l'élégie. *L'Art d'aimer* divisé en trois volumes explique comment courtiser. Ovide avertit les hommes par rapport aux femmes (I-II) puis les femmes par rapport aux hommes (III). *Les Remèdes à l'amour* a pour ambition d'aider le lecteur à se dégager des filets du sentiment amoureux. Ce poème marque la fin de l'expérimentation de l'élégie érotique ovidienne.

La seconde partie de la vie littéraire d'Ovide est symbolisée par son entrée dans le genre épique avec son ouvrage monumental, *Les Métamorphoses*, dont je traiterai dans la partie suivante, ainsi que par la création d'un genre nouveau avec ses *Fasti*. Le poète en commence la rédaction en 3 p.C.n. Cet ouvrage est composé de six livres consacrés chacun à un mois de l'année. Il y est question jour par jour des fêtes religieuses annuelles. Contrairement aux *Métamorphoses*, les mythes y sont fragmentés en fonction des explications étiologiques données dans l'ordre chronologique. Ce calendrier poétique illustre la rénovation de la religion par Auguste (*Fastes*, I, 13-14).

La dernière période de l'évolution poétique ovidienne est marquée par son exil à Tomis en 8 p.C.n. pour une raison obscure en lien avec l'entourage de l'empereur Auguste. Relégué sur les rivages de la mer Noire, Ovide exprime ses souffrances au travers de trois œuvres introspectives. Les *Tristia* rédigées entre 9 et 12 p.C.n. sont quatre volumes composés de lettres ouvertes. Les quatre livres *Epistulae ex Ponto* sont également un recueil épistolaire dont les adresses sont visées. *Ibis* expose le destin d'un poète béni qui tombe dans la détresse dont l'ennemi porte le nom d'un oiseau, ce qui n'est pas sans rappeler le destin ovidien.

Toutes les œuvres d'Ovide n'ont malheureusement pas été conservées. Il avait notamment écrit *Medea*, une tragédie perdue aujourd'hui.

2. *Metamorphoseon Libri*

Les Métamorphoses compte quinze livres pour un total de 11 996 hexamètres dactyliques, mètre épique par excellence. Ovide commence à la rédiger au début du premier siècle, avant son exil.

Pour donner vie à son épopée, Ovide s'est imprégné de la tradition mythologique gréco-romaine passée. Il est influencé et inspiré par les œuvres épiques d'Homère, de Virgile, d'Hésiode, des élégiaques grecs et latins Callimaque, Catulle, Tibulle, Propertius, Gallus, des tragiques grecs Eschyle, Sophocle et Euripide et bien d'autres. Son poème est une appropriation personnelle de la matière mythologique. Ovide utilise ce que Joutel (2001, pp. 63-64) appelle la technique de l'autopalimpseste. Un palimpseste est au départ un parchemin manuscrit qui a été effacé pour récrire un autre texte par-dessus. La technique de l'autopalimpseste ovidien consiste en l'épanouissement des mythes dans ses différentes variantes et non de manière unique dans une seule version fixe. Ovide amplifie les légendes. En utilisant la technique de l'autopalimpseste, les différentes versions du mythe se multiplient, soulignant ainsi que sa richesse réside dans ses diverses interprétations. Le mythe ne doit pas être interprété de manière unilatérale, mais plutôt comme un récit aux possibilités infinies. Pour la forme, il se situe dans

la lignée des *Aitia* de Callimaque, œuvre hellénistique composée de récits étiologiques. En utilisant cette esthétique, Ovide joue avec les normes de l'écriture (Jouteur, 2001, pp. 178-179). Il décentre, voire ridiculise, l'épique, tout en mélangeant les genres et parodiant les valeurs associées à l'épopée.

Le but d'Ovide est annoncé dès les quatre premiers vers des *Métamorphoses* (I, 1-4) : écrire un *carmen perpetuum* où il raconte les *mutatas formas in nova corpora*. Ovide évoque un poème linéaire qui décrit le monde depuis sa création jusqu'à son époque et qui aborde le sujet des corps changeant de formes. Néanmoins, la structure de ce poème ne respecte pas réellement une perspective chronologique. Il est truffé de digressions et de retours en arrière dans le temps. Les mythes sont plutôt liés par associations thématiques permises par d'habiles transitions de l'auteur.

Ovide était un artisan du langage. Dans les *Métamorphoses*, il ne cesse d'user de jeux de sonorités et de mots au travers d'un vocabulaire riche et diversifié dans le registre. Il a le goût pour les figures rhétoriques, en particulier la métaphore et la comparaison, colorant ainsi ses poèmes. D'un côté, il a le sens du détail et de l'autre, un don pour la composition de tableaux. De plus, il crée une véritable complicité avec son public par des commentaires et des incises s'adressant à celui-ci.

Les Métamorphoses constituent un mélange en elles-mêmes. Tout d'abord, les genres et tons s'entremêlent tout au long du poème. L'épopée rencontre sans cesse l'élégie et la tragédie. « La triade des trois genres fondamentaux, épique, lyrique, tragique, ne suffit pas à rendre compte du kaléidoscope de tonalités que sont les *Métamorphoses* » (Jouteur, 2001, p. 3). S'entrelacent au sérieux, l'ironie, l'humour, le pathétique, le grotesque. Les points de vue changent en permanence, les subjectivités se mélangent. Les thèmes abondent également : l'amour, la guerre, la piété, les dérives humaines, la divinité, etc. L'ouvrage est un ensemble de petites *epyllia*, « petites épopées » mises les unes à côté des autres. Ovide rédige une épopée d'un genre nouveau différant du modèle épique homérique et virgilien, car il ne déroule pas une longue histoire continue centrée sur des héros. Il raconte de brefs épisodes rappelant les courtes épopées alexandrines. De plus, la structure et l'idéologie avancées par le poète vont à l'encontre de l'esthétique impériale prônant l'ordre et la finitude historique. Ovide traite de l'instabilité du monde dans une perspective faussement chronologique tout en mélangeant les genres et les tons.

Ces nombreuses diversités ont permis une postérité prestigieuse aux *Métamorphoses* dès le Moyen Âge. Ovide a laissé à son public le soin de choisir son interprétation de sorte qu'elles foisonnent depuis une vingtaine de siècles et renforcent la dimension instable de l'œuvre.

3. Le contexte

Il est nécessaire d'exposer en détail le contexte historico-politique dans lequel Ovide évoluait parce que nous affirmons qu'Arachné et Philomèle constituent des autoportraits du poète dans son rapport à l'autorité politique représentée par l'empereur Auguste.

Pour commencer, nous nous concentrons sur la figure d'Octave devenu ensuite Auguste, et son ascension au pouvoir. Auguste a gravi les échelons au fur et à mesure grâce à une stratégie imparable : feindre la conservation des institutions républicaines passées, ce qui permettait de garder un état de crise constant puisqu'elles ne fonctionnaient plus, pour finalement avoir entre ses mains le réel pouvoir (Barchiesi, 1993/1997, p.9). Petit à petit, Auguste se voit attribuer un grand nombre de fonctions par les citoyens eux-mêmes qui le voient comme un restaurateur de la paix après une longue période de guerre. Il va jusqu'à refuser certaines fonctions pour démontrer qu'il n'a pas la volonté d'être un monarque détenteur de la toute-puissance.

Quand il est arrivé à la tête de Rome, Auguste a énormément utilisé des symboles pour asseoir son autorité au travers de la littérature, l'art, les rites religieux, l'espace public, la monnaie, etc. (Barchiesi, 1993/1997, p. 11). Chaque élément de la vie quotidienne sous le Principat rappelait le régime politique augustéen. Auguste a utilisé les mythes grecs et l'art classique hellénistique à des fins politiques. Il a entrepris avec l'aide d'Agrippa un développement urbain important. Toutes les représentations sont choisies avec soin pour servir la politique augustéenne. Par exemple, une statue d'Énée est présente sur le forum d'Auguste rappelant ainsi qu'il est l'un de ses parents. Énée est fils de Vénus, la mère de César, père adoptif d'Octave-Auguste. D'autres sculptures représentent Pompée, Marius, Scipion Émilien, Sylla et Lucullus, républicains illustres lors de la guerre civile. Par cela, il insiste sur le fait qu'il a mis fin à cette lutte. Un autre exemple est la révolution de l'architecture des théâtres romains (Sauron, 2019, pp. 33-34). Avant le régime augustéen, les décors dramaturgiques changeaient selon le type de pièce jouée. Cela contraste avec le décor définitif architecturé des théâtres sous le Principat. Ce décor définitif permet à l'empereur d'illustrer cette notion de nouvel âge d'or qu'il affectionne en montrant que l'histoire se finit sous sa domination. Toute représentation a une signification qui sert l'Empire. Néanmoins, les membres de la société romaine n'ont pas tous le même point de vue et la totalité n'adhère pas à la propagande augustéenne.

Il faut noter que sous le Principat, la société romaine subit des changements profonds (Sabot, 1989). Après une longue période belliqueuse, la *pax romana* instaurée par Auguste permet aux Romains de changer leurs préoccupations pour davantage se concentrer sur leurs loisirs. Auguste entretient cela en offrant aux citoyens de nombreux jeux et fêtes. De plus, l'Empire devient une zone importante au niveau agricole et industriel. Sa richesse s'accroît et avec elle vient le plaisir du luxe. La classe dominante n'est plus celle des sénateurs, mais celle des chevaliers. Cependant, la plupart des *equites* refuse la vie politique et militaire après la guerre civile. En cela, Ovide est symptomatique de son époque, car il a abandonné la carrière politique qui l'attendait (Sabot, 1989, p. 384).

Ensuite, la littérature et la politique entretiennent un rapport ambigu et tendu au début de l'époque impériale (Luciani, 2016). Déjà sous la République, les enjeux politiques de la littérature étaient reconnus notamment par Cicéron. Ce dernier avait compris le potentiel subversif de la littérature (Luciani, 2016, p. 12). Sous le Principat, ceux-ci s'accroissent. Le statut des poètes évolue également. Les citoyens qui écrivaient pour l'*otium* deviennent des poètes-clients qui dépendent d'un *patronus* ou mécène, Auguste étant le plus important (Luciani, 2016, p.11). Cependant, cela ne signifie pas que les poètes étaient instrumentalisés et leur inspiration contrainte (Le Doze, 2016). Ces derniers respectaient Auguste et les bénéfices qui ont découlé de son règne (Le Doze, 2016, p.103). En outre, les citoyens romains conservaient leur liberté de parole, « l'un des garde-fous destiné à prouver que le nouveau régime n'était pas un *regnum* » (Le Doze, 2016, p. 90). Cette liberté de parole n'est pas la même qu'actuellement, elle concernait uniquement les membres dominants de cette société oligarchique. Il n'y avait pas de propagande littéraire en particulier pour la poésie, car peu de gens lisaient les poètes pour des raisons intellectuelles et matérielles (Le Doze, 2016, p.93).

Ovide fait partie des personnes qui critiquent le Principat tout en le respectant d'une certaine manière. Il n'est ni conformiste ni subversif (Barchiesi, 1993/1997, p. 44). Ovide tente de donner une alternative au discours officiel augustéen, il écrit sur Auguste et non pour ou contre lui (Barchiesi, 1993/1997, p. 11 ; Casanova-Robin & Sauron, 2019, p. 21 ; Williams, 2009, p. 156). Il faut noter que la véritable relation entre Ovide et Auguste reste floue. Les critiques écrivant sur ce lien ne peuvent être réellement objectifs, car toutes les informations sur Ovide et sa vie sont connues au travers de ses propres textes. Selon Le Doze (2016, p. 389), les œuvres ovidiennes symbolisent l'échec du *cura morum* augustéen, c'est-à-dire la défaite de la volonté du *princeps* de restaurer l'ordre moral hérité du passé. Ovide prône le *cultus*, le

raffinement, contre l'austérité antérieure qu'Auguste tente d'imposer. En cela, Ovide constitue une figure de révolte.

Toutes les œuvres ovidiennes recèlent une dimension politique dans le sens où dans chacune d'elles se trouvent des moments consacrés à Auguste. Dans *Les Amours*, les références au *princeps* sont discrètes, mais bien présentes (*Amores*, I, 2, 51-52 ; II, 14, 17-18 ; III, 8, 52 ; III, 12, 15) tandis que dans *L'Art d'aimer*, des parties de poèmes plus conséquentes y sont dédiées (*Ars amatoria*, I, 177-212) en plus de se dérouler au milieu des monuments impériaux à Rome. *Les Fastes* n'a pas été rédigé à la demande d'Auguste bien que le poème assume être une illustration de l'idéologie augustéenne (*Fastes*, I, 13-14). Il constitue une réponse spontanée au remodelage institutionnel augustéen (White, 2002, p. 21). Auguste y est intégré, mais ne constitue en rien le centre des *Fastes*. Ovide n'aborde pas toutes les fêtes augustéennes. Il n'accumule pas des compliments à l'égard du prince. Au travers de ce poème de cour, Ovide ne se fait pas uniquement la voix impériale, il se veut poète pour tous (Barchiesi, 1993/1997, p. 40).

Pour ce qui est de l'aspect politique dans les *Métamorphoses*, Ovide célèbre le changement continu et l'instabilité, au contraire du régime augustéen qui glorifie la fixité et la stabilité. Auguste soutenu par Virgile encense l'ordre esthétique, temporel et social pour conserver la paix. L'auteur de l'*Énéide* cultivait une fascination pour Octave Auguste, ce qui est visible dans la première églogue des *Bucoliques* lorsqu'un dieu sauve Tityrus tout comme Auguste a soutenu Virgile au début de sa carrière poétique. Ovide, quant à lui, n'a pas reçu le soutien de l'empereur dès le commencement (Ziogas, 2015, p. 129). De plus, Virgile entre dans la droite lignée esthétique d'Auguste puisqu'il présente un monde stable et ordonné qui célèbre dans ses œuvres la paix offerte par l'empereur.

Ce qui est assez paradoxal par rapport à l'ordre prôné par Auguste est que ce dernier constitue une figure changeante, car il se représente lui-même comme un citoyen humain romain, mais également comme une divinité terrestre. Cette image politique est reprise par Ovide pour en user dans les *Métamorphoses* jouant ainsi sur cette dichotomie (Barchiesi, 1993/1997, p. 44 ; Williams, 2009, p. 156). Ainsi à la fin du livre XV, le narrateur ovidien s'apitoie de savoir qu'un jour, Auguste quittera le monde terrestre pour le céleste (XV, 868-870).

Pour comprendre le projet ovidien, il est nécessaire d'éviter de créer une frontière entre poésie et politique, car Ovide se joue de cette limite (Barchiesi 1993/1997, p. 43). Cela se voit

notamment par l'utilisation du poète du terme *Livor*, la Jalousie personnifiée, présente dans le mythe d'Arachné (Barchiesi, 1993/1997, pp. 40-42). Selon les contextes, la *Livor* émet une critique littéraire, politico-morale ou les deux. Dans les *Amores* (I, 15, 1), la Jalousie reproche sa qualité poétique à l'énonciateur tandis que dans les *Remedia amoris* (v.389), elle réproouve le thème licencieux de l'élégie. Dans les poèmes d'exil, la *Livor* n'arrive pas à diffamer le talent poétique d'Ovide (*Tristes*, IV, 10, 123) et le poète s'adresse à elle pour mettre fin à son exil ayant un sens plus politique (*Pontiques*, IV, 16, 47). Au sein du mythe arachnéen, l'Envie est une déesse qui marque la rivalité artistique et le pouvoir répressif de Minerve. Elle concerne à la fois l'art et le pouvoir. Il faut noter que cette Jalousie personnifiée, *Phthonos* en grec, se retrouve également dans le deuxième poème des *Hymnes* de Callimaque en l'honneur d'Apollon, dieu des poètes. Dans les vers 105 à 113, la *Phthonos* murmure à l'oreille du dieu solaire qu'un poète se doit de produire un nombre de vers équivalent aux flots, c'est-à-dire un nombre infini, pour être considéré comme qualitatif par Apollon. Ce dernier repousse l'Envie, car selon lui, elle a tort. Le bon poète est telle une source qui certes donne peu d'eau, mais une eau pure préférée de la déesse Cérès pour se baigner. Sachant qu'Ovide a fortement été influencé par Callimaque, il n'est pas étonnant de retrouver cette Jalousie dans l'opposition entre deux artistes, Arachné et Pallas.

En outre, Ovide semble provoquer le régime impérial de manière cachée. Dans les *Amores*, il pousse les Romains à profiter des lieux sacrés pour effectuer des rencontres amoureuses à plusieurs reprises (Sauron, 2019, p. 39). Dans le dernier livre des *Métamorphoses*, l'apothéose d'Auguste vient après celles d'Énée, Romulus et César. Il respecte l'idéologie augustéenne en plaçant le prince dans un passé mythico-historique, mais dans le même temps, il provoque Auguste en multipliant les tons esthétiques s'opposant à l'esthétique grecque classique préconisée par l'idéologie impériale. En cela, Ovide s'oppose au style essentiellement épique de Virgile. Il est vrai que certains passages relèvent d'autres genres dans l'*Énéide* comme l'histoire d'amour entre Didon et Énée ; cependant, le contenu reste majoritairement tourné vers l'épopée. Une autre différence par rapport à l'esthétique impériale, celle de Virgile et d'Auguste, est que la temporalité ovidienne n'est pas réellement continue. Certes Ovide trace le récit des origines du monde à son époque, mais il l'entremêle de nombreuses digressions narratives modifiant la temporalité. De plus, Ovide représente une histoire qui n'a pas de fin, perpétuellement en proie au changement, en contradiction avec la vision augustéenne du temps (Sauron, 2019, pp. 30-33). Le Pythagore ovidien expose le monde destiné au changement constant (XV, 60-478). Les cités, quelle que soit leur grandeur, subissent un jour ou l'autre la destruction comme ce fut jadis le cas pour Troie, Sparte, Mycènes, Thèbes,

Athènes (XV, 420-430). Cette idée s'oppose à la temporalité augustéenne qui est une histoire définitive. La *pax romana* introduite par Auguste après la guerre civile est éternelle. Là encore se trouve un paradoxe. Le prince conserve une situation de crise permanente en gardant les anciennes institutions républicaines qui ne sont plus efficaces. Il a la mainmise seul sur le plan politique tout en étant dans la continuité avec le passé. Le pouvoir est en réalité détenu par Auguste (Barchiesi, 1993/1997, p. 9).

Parlons maintenant de la présence de l'empereur au sein des *Métamorphoses*. Il faut noter que la figure d'Auguste est intégrée à ce poème, mais n'en est pas le centre. Certaines références sont explicites et d'autres voilées. Le nom *Augustus* apparaît quatre fois : deux dans le premier livre et deux dans le dernier. La première apparition dans le livre I est dans une mise en parallèle avec Jupiter par rapport à la piété que leur portent leurs semblables (I, 204-205). Cette comparaison se trouve dans le mythe de Lycaon et n'est pas forcément positive (Williams, 2009, p. 157). Après avoir métamorphosé Lycaon en guise de punition pour le banquet cannibale qui lui a été servi, Jupiter châtie tous les êtres humains en ordonnant à Neptune de provoquer un déluge (I, 242-312). Le roi divin ramène la paix entre les dieux et les humains en punissant Lycaon et toute la race humaine tandis qu'Auguste la rétablit après la guerre civile avec la *pax romana*, longue période de paix éternelle sur le territoire romain. Jupiter sur son trône surélevé entouré des autres dieux ressemble à Auguste et son Sénat. Ce déluge est-il un acte de rage excessive du roi des dieux ou faut-il louer sa fermeté ? Cela veut-il dire qu'Auguste se comporte de la même façon ? Auguste avait déjà prouvé sa sévérité en condamnant sa fille Julia à l'exil pour adultère en 2 a.C.n., respectant ainsi les *Leges Iuliae* établies seize ans auparavant. L'exil d'Ovide en 8 p.C.n. est-il lui aussi justifié ou injuste ? Ensuite, son nom est cité pour parler d'un bâtiment, la porte d'Auguste, où le laurier (anciennement Daphné) pousse, gardien de la porte (I, 562). Cette plante devient le symbole de la famille césarienne. Assimiler la figure de Jupiter à celle d'Auguste dès le premier volume de l'épopée ovidienne permet de filer cette comparaison tout au long de l'œuvre (Williams, 2009, p. 164). Dans le livre XV, Jupiter et Auguste sont à nouveau assimilés en tant que roi pour le premier céleste et pour le second terrestre (XV, 858-860) et il est prédit que le prince deviendra un dieu après sa mort (XV, 868-870). Le placement en début et fin des *Métamorphoses* de ces quatre occurrences du nom de l'empereur crée une boucle liant l'entièreté du poème.

Les références à l'empereur, dans le reste du poème épique, se trouvent dans les injustices divines et à travers les dieux humanisés, mais immunisés contre la souffrance et la punition humaines (Williams, 2009, p. 164).

Chapitre 1 : Arachné et Pallas

1. Introduction

Ce premier chapitre étudie le mythe d'Arachné et Pallas qui s'étend des vers 1 à 145 au livre VI des *Métamorphoses*, car nous estimons que le comportement d'Arachné témoigne d'un refus de cloisonnement thématique en assumant un sujet tabou et une esthétique tout en s'éloignant du style épique classique. Ce refus la rapproche d'Ovide qui par ses *Métamorphoses* fait l'apologie d'une épopée non augustéenne envahie par les autres genres comme l'élégie, la tragédie et la comédie ainsi que l'éloge du changement perpétuel. Arachné est d'une effronterie assumée et par son œuvre, résiste au silence tabou qui flotte autour des actes des divinités, dénonce l'hypocrisie de Pallas face à ces actions licencieuses et ose défendre les femmes. Pour toutes ces raisons, selon nous, son tissage est résistance. Cependant, nous montrons aussi qu'Arachné n'a pas des intentions purement bonnes, car elle souhaite surpasser Minerve afin d'acquérir davantage de pouvoir, ce qui nous pousse à nous demander si Ovide ne fait pas la même chose avec Auguste.

De nombreux savants ont écrit sur l'épisode de la lutte entre Arachné et Minerve en envisageant des perspectives différentes : textuelle, structurelle, esthétique, artistique, politique, comparative, magique, féministe et architecturale.

Un premier constat est que les auteurs observent tous que les tapisseries de Pallas et d'Arachné s'opposent du point de vue thématique et esthétique. Pallas expose le monde tel qu'elle le perçoit de son œil de déesse en créant son propre éloge et celui des autres divinités, tandis qu'Arachné dessine un monde vu à travers les yeux d'une femme humaine où les dieux prennent la forme d'animaux afin de séduire des êtres féminins. La tapisserie de Pallas est ordonnée au contraire de celle d'Arachné. Cette rivalité au niveau du tissage reflète une opposition claire entre les dieux et les humains.

Deuxièmement, Arachné est parfois mise en parallèle avec le poète-artisan. Arachné est considérée comme représentation du poète par Albrecht (1979), Barkan (1986), Harries (1990), Feeney (1991), Vincent (1994), Houriez (1995), Oliensis (2004) et Vial (2010). Ils mettent en évidence les liens entre tisseuse et poète que nous exploitons également. Cette hypothèse n'est pas improbable, puisque le tissage dans le monde gréco-romain était souvent utilisé comme métaphore de la composition poétique. Nous utilisons l'étude de cette association entre tissage et poésie réalisée par Scheid et Svenbro (2003, pp. 91-123) pour rédiger notre partie 2.3

intitulée « Tissage poétique ». Ovide, selon Albrecht (1979, p. 273), est poète de la technique proprement humaine, ce qui le pousserait peut-être à être davantage du côté d'Arachné.

Un troisième élément est à relever : le rapport entre ce récit mythique et le contexte de rédaction d'Ovide n'a pas été établi directement. Galinsky (1975, p. 172) expose explicitement qu'un lien entre l'époque augustéenne et l'histoire d'Arachné est trop farfelu pour lui, ce que, pour notre part, nous réfutons totalement. Cependant, plusieurs savants contredisent sa déclaration. Un lien entre les *Métamorphoses* et le régime augustéen au niveau de l'esthétique artistique apparaît dans les textes de Néraudau (1983), Harries (1990), Fabre-Serris (1995), Houriez (1995), Oliensis (2004), Vial (2010), Ziogas (2011) et Alekou (2021). Harries (1990) et Néraudau (1983) affirment qu'Ovide n'a pas été capable de pratiquer de manière équilibrée son art en n'intégrant pas suffisamment des passages à la gloire d'Auguste dans son *Ars amatoria* et a été exilé pour cela. Nous ne sommes pas d'accord avec la cause de l'exil avancée par ces deux auteurs, car elle reste obscure. Vial (2010, p. 278) aborde le sujet de l'opposition entre Ovide et le pouvoir politique de manière plus superficielle. Elle met en lien les rivalités artistiques du livre VI des *Métamorphoses* avec celle que le poète entretient lui-même avec l'Empire et l'art qu'il prône. Dans ce mémoire, nous exploitons également cette rivalité artistique entre Ovide et Auguste en la comparant à d'autres types d'antagonismes.

Cette opposition artistique entre le poète et le prince se double chez quelques critiques cités précédemment (Néraudau, 1983 ; Fabre-Serris, 1995 ; Houriez, 1995 ; Oliensis, 2004 ; Ziogas, 2011 ; Alekou, 2021) d'une rivalité de pensée liant ainsi la relation entre Arachné et Pallas à celle entre le poète et le *princeps*. Il est bien connu qu'Auguste réformait à des fins politiques et morales la mythologie grecque (Néraudau, 1983 ; Fabre-Serris, 1995 ; Oliensis, 2004 ; Ziogas, 2011 ; Malizia, 2019 ; Alekou, 2021). Néraudau (1983) affirme que le mythe d'Arachné serait un manifeste poétique et politique démontant le système augustéen représenté par la tapisserie de Minerve montrant la supériorité divine et une pseudo-entente entre le monde des hommes et des dieux. De plus, en choisissant de dépeindre Europe, Lédé et Danaé au travers de la tapisserie arachnéenne, ces figures souvent représentées sous Auguste, Ovide marquerait clairement le lien à effectuer avec le pouvoir impérial. Fabre-Serris (1995) souligne l'importance des images dans la Rome augustéenne. Elle soutient que la tapisserie d'Arachné est le reflet de la totalité des *Métamorphoses* : « un manifeste d'opposition à une conception de l'art et du monde qui dénie toute liberté individuelle » (Fabre-Serris, 1995, p. 301), conception qui est celle d'Auguste. Houriez (1995) argue que par le biais de la figure d'Arachné, Ovide illustre son indépendance artistique et sa contestation des mythes traditionnels par rapport au

régime politique. Il veut que l'élégie envahisse l'épopée (Houriez, 1995, p. 74). Alekou (2021) et Oliensis (2004) dédient une très grande partie de leurs articles respectifs à l'aspect politique du mythe d'Arachné, mais il ne faut pas le limiter à cette dimension politique. Alekou (2021, p. 175), dans son étude récente, argumente que la résistance politique à Auguste est réduite au silence et que la tapisserie d'Arachné est en réalité une critique sociopolitique de l'époque augustéenne. Quant à Oliensis (2004, p. 318), elle souligne l'opposition entre Ovide et Auguste en tant qu'*image-makers* et prouve la supériorité de représentation de la fiction autonome d'Ovide par rapport à la représentation dépendant toujours du réel d'Auguste. Pour cela, elle use du mythe arachnéen et de poèmes tirés des *Tristes*. Nous reprenons cette notion d'*image-makers*. Les positions de Néraudau (1989), de Fabre-Serris (1995) et d'Alekou (2021) qui soulignent une opposition radicale entre Ovide et Auguste nous paraissent extrêmes. Comme Houriez (1995) l'argumente, Ovide montre sa position poétique plutôt que purement politique. Ziogas (2011, pp. 32-43) avec lequel nous sommes d'accord compare Jupiter à Auguste comme d'autres savants (Houriez, 1995 ; Alekou, 2021). Il explique que la tapisserie de Minerve est de la propagande dépeignant Jupiter/Auguste comme un gouvernant sévère et que celle d'Arachné montre le roi des dieux comme un adultère sans gêne. L'auteur met également Ovide en parallèle avec Arachné, tous deux punis injustement par un pouvoir supérieur.

Outre une analyse esthétique, artistique et politique, le mythe d'Arachné est aussi utilisé dans un but comparatif avec d'autres écrits. Ziogas (2011) en use pour créer une comparaison avec les œuvres de Rushdie, un écrivain contemporain d'origine indienne qui s'inspire d'Ovide. Il montre que la nouvelle *Shame* de Rushdie s'inspire du mythe arachnéen au niveau esthétique par l'ekphrasis et la reprise du mythe, et au niveau politique en traitant de la censure. Nous n'exploitons pas la comparaison entre les deux histoires, mais nous reprenons certains éléments de l'analyse de Ziogas (2011). Vincent (1994), quant à lui, compare le récit traité au poststructuralisme par rapport à la question de la place de l'auteur et la nature du texte. Selon Barthes, le texte est un tissu, mais un tissu composé de toiles dans lesquelles se perd l'araignée-auteur. Ce que nous retirons surtout de l'article de ce savant est les notions qu'il utilise pour décrire les ekphrasis de Minerve et d'Arachné. Pour finir, Klein (2010) rapproche Arachné à Callimaque et l'oppose à Asclépiade par rapport à la notion de *σεμνότης* ou *gravitas* en latin, la grandeur. Elle montre le passage dans le mythe arachnéen d'une grandeur esthétique, l'*ars* d'Arachné, qui surpasse la *gravitas* de Minerve, noblesse d'ordre social.

Certains auteurs adoptent une vision divergente par rapport aux autres critiques. Par exemple, Tupet (1985) se concentre sur l'aspect magique que peut revêtir la métamorphose

d'Arachné, magie que nous citons brièvement dans ce travail. Un autre angle adopté est celui du féminisme : Voisset-Veysseyre (2010) considère la figure arachnéenne comme symbole de résistance féminine. Elle affirme qu'Arachné fait preuve de solidarité féminine au travers de sa tapisserie au contraire de Pallas qui, selon Vincent (1994, p. 378), est solidaire à sa classe, celle des dieux. Nous prolongeons leur pensée. D'autres critiques (Néraudau, 1983 ; Vincent, 1994 ; Oliensis, 2004 ; Videau, 2010 ; Voisset-Veysseyre, 2010 ; Ziogas, 2011 ; Alekou, 2021) abordent le cas de la femme, mais il ne constitue pas le centre de leur analyse. Nous rassemblons toutes leurs études. Oliensis (2004, pp. 289-290, 292-293), Ziogas (2011, pp. 30-32) et Alekou (2021, pp. 182-185) évoquent un viol métaphorique de Minerve sur Arachné, élément que nous exploitons dans notre argumentation. Et finalement, dans une visée d'explication architecturale qui nous a été peu utile dans le cadre de ce mémoire, Malizia (2019) utilise la figure d'Arachné pour expliquer la signification d'une des huit frises du forum de Nerva ou forum transitoire construit à la fin du premier siècle p.C.n.

Pourquoi l'art du tissage, en particulier, est-il choisi par Ovide dans ce mythe, dans quelle mesure y a-t-il un lien entre l'art ovidien et arachnéen ? Pourquoi Arachné est-elle spécifiquement transformée en un animal tisseur, l'araignée ? Nous répondons à ces questions au sein de la section 2 en liant tissage, poésie et métamorphose en araignée. Dans la troisième partie de ce chapitre 1, nous répondons à ceci : que sous-tend la rivalité explicite entre Minerve et Arachné ? Ce conflit n'en voile-t-il pas d'autres, plus profonds et cachés, tels que l'opposition naturelle, genrée et idéologico-esthétique ? Et finalement, nous tentons de solutionner ces dernières interrogations : le silence seul est-il conséquence de ces oppositions ? Utilisé comme moyen de soumission et de punition, ne permet-il pas paradoxalement un autre type de révolte bien que tacite ? Les poètes sont-ils eux aussi soumis à ce silence ?

Après cette introduction, nous mettons en évidence que le contenu et l'esthétique des deux tapisseries mènent à voir en Arachné la tisserande une métaphore du poète, à tisser un lien entre tissage et poésie et à s'interroger sur la métamorphose en araignée. Dans la troisième partie, les tissages et personnages sont traités sous trois angles, naturel, féministe et politique, car dans ces trois domaines, des rivalités sont soulevées entre un individu inférieur et un second qui s'estime supérieur : Arachné et Minerve, une femme et une femme-homme, Ovide et le régime augustéen. Nous démontrons que ces rivalités provoquent une soumission forcée avec une réduction au silence par une punition représentée par une métamorphose, un viol métaphorique et une exclusion de la société humaine. D'après nous, toutes ces sanctions illustrent la dynamique des *Métamorphoses* : tout est fluidité, tout peut changer, cependant la

hiérarchie entre ces entités mouvantes demeure toujours la même. Nous soulignons que le mutisme, conséquence de la métamorphose, qui constitue la quatrième et dernière section de ce premier chapitre, renvoie à celui ressenti par le poète Ovide.

2. Tissage : les tapisseries, l'araignée et le tissage poétique

2.1. Les tapisseries d'Arachné et de Minerve

La partie la plus centrale et la plus conséquente en termes de vers dans ce mythe est indéniablement la lutte entre Minerve et Arachné pour savoir qui est la plus douée des deux. Les tapisseries, selon nous, soulèvent le centre du problème des dynamiques de pouvoir dans ce mythe. Ce chapitre commence par une analyse complète des tapisseries parce qu'elles nous enjoignent à une réflexion sur la théologie, le genre et la politique augustéenne, mais également à expliciter le lien entre la métamorphose en araignée et la figure du poète, entre arts tisserand et poétique.

Deux longues ekphrasis décrivent les tapisseries : la première de 32 vers (vv.70-102) et la seconde de 25 vers (vv.103-128). Ovide suit les modèles de l'ekphrasis homérique et virgilienne : la description du bouclier d'Achille (*Iliade*, XVIII, 478-608) et celui d'Énée (*Énéide*, VIII 626-731). D'ailleurs, les verbes utilisés par Ovide et Virgile sont similaires : *facere* à deux reprises et *addere* une fois. Les formes ovidiennes sont au parfait *fecit* (vv. 108, 109) et *addidit* (v.110) et les virgiliennes au plus-que-parfait *fecerat* (*Én.*, VIII, 628, 630) et *addiderat* (*Én.*, VIII, 637). Vincent (1994, pp. 367-138) avance que les deux descriptions ovidiennes correspondent à des modes différents du genre ekphrastique : l'iconique et le poétique. La tapisserie minervienne est du côté du mode iconique qui correspond à de la pure description d'objet comme le confirme Vial (2010, p. 80). C'est le transfert d'un médium à un autre, de la tapisserie à la narration dans ce cas-ci. Le présent serait le temps utilisé en majorité, ce qui est le cas pour la tapisserie minervienne. Le parfait apparaît uniquement lors de l'évocation des querelles passées illustrées sur les quatre coins. Quant au mode poétique, il décrit surtout la fabrication de l'objet par l'artisan qui est ici Arachné. L'objet et sa fabrication sont exposés. Le mouvement narratif suit les gestes du créateur de l'objet. Le travail de la tisseuse déroule le sujet de son tissage au fur et à mesure, l'ouvrage est en train d'être créé. L'importance du travail d'Arachné est mise en avant par le choix du temps du parfait. Cela rappelle l'ekphrasis homérique du bouclier d'Achille construit par Héphestos. Le dieu, tout

comme Arachné, place et narre simultanément les récits qu'il dépeint. L'accent est placé sur le rôle des artisans et les verbes sont à la voix active. L'artisan donne vie aux scènes sculptées, il est créateur.

La première tapisserie décrite est celle de la déesse Pallas. Elle est décrite de manière ordonnée : le centre est décrit, les quatre coins puis l'encadrement. Vincent (1994, p. 371) appelle cette composition hypotactique ou logique, c'est-à-dire que s'il manque un vers à l'ekphrasis de la tapisserie divine, elle perd son sens.

Dès le vers 70, le lecteur comprend que Minerve compte parler de ses propres exploits. L'adjectif *Cecropia* (v.70) qui ouvre la description fait référence à Athènes ainsi que *scopulum Mavortis* (v.70), la colline de Mars. Cécrops est le fondateur mythique de cette ville sous la protection de Pallas Athéna et la colline de Mars ou Aréopage en est une colline. La déesse peint la compétition qui l'opposait à Neptune pour donner son *nomen* à Athènes (v.71). Ce mot *nomen* est également présent plus haut dans le texte au vers 12. Arachné recherche un *nomen mirabile* (v.12). Elle aimerait comme Pallas avoir son nom inscrit dans la postérité. Elle souhaite surpasser la déesse dans l'art du tissage, mais aussi être connue comme celle-ci l'est. En sélectionnant ce thème de la querelle du *nomen*, Pallas semble montrer à Arachné que seuls les dieux sont légitimes de se battre pour un nom, pour la célébrité.

Au centre de la tapisserie, le combat de Minerve contre Neptune pour la ville d'Athènes s'étend sur dix vers (vv.72-82). Le fronton Ouest du Parthénon d'Athènes réalisé par Phidias comportait cette scène (Anderson, 1972, p. 161 ; Néraudau, 1983, p. 86 ; Vincent, 1994, p. 366 ; Houriez, 1995, p. 65 ; Alekou, 2021, p. 181). Ovide avait certainement déjà contemplé cette frise. Le premier dieu à apparaître est Jupiter au milieu des onze autres Olympiens. Il est *regalis imago* (v.74), l'image de la royauté même. La grandeur émane de lui. Ce thème de la majesté divine parcourt toute l'œuvre minervienne, en particulier concernant la figure de Jupiter : *sedibus altis* (v.72), *augusta gravitate* (v.73), *regalis imago* (v.74), *summorum deorum* (v.89), *magni Iovis* (v. 94). Elle représente ensuite son concurrent divin, Neptune, dont le trident fait jaillir de l'eau (vv.75-77). Puis elle s'autodépeint munie de ses attributs guerriers : un bouclier, une lance, un casque et son égide (vv.68-70). Elle frappe la terre de laquelle naît un prodige, un olivier portant déjà des fruits. Ce coup au sol fait écho à celui que Pallas porte sur la tête d'Arachné plus loin dans le texte (v.133). Le verbe *percutere* est utilisé dans les deux cas, mais l'objet frappé diffère.

Minerve donne son nom à la ville d'Athènes avec l'assentiment de tous les dieux. Elle couronne la pièce centrale de son œuvre par une Victoire, souvent associée à elle-même. Pourquoi représenter sa propre lutte face à Neptune ? La déesse souhaite certainement faire passer un message : si un dieu a perdu face à elle, une simple mortelle n'a aucune chance (O'Bryhim, 2014, p. 290). Par cela, elle démontre sa surpuissance même face aux autres dieux. Minerve est la fille de Jupiter, son bras droit, la seule divinité à pouvoir lancer le foudre de son père.

Après cette représentation centrale, Minerve choisit quatre luttes entre des dieux et des hommes illustrant ainsi des exemples d'*ira deorum*. Son but est exposé explicitement (vv.83-84) : avertir Arachné du sort qui lui est réservé si elle continue à être aussi fière. Rhodope et Hémus, couple royal incestueux, devinrent des montagnes pour s'être considérés comme les égaux de Jupiter et Junon. Une reine pygmée fut transformée en grue pour avoir défié la souveraine des dieux. La princesse troyenne Antigone subit également son courroux pour avoir tenté de rivaliser avec Junon et se changea en oiseau. Ces trois rivalités et métamorphoses servent d'avertissements pour Arachné : il ne faut pas s'estimer à l'égal des dieux. Le dernier coin représente Cinyras pleurant ses filles transformées en marches du temple de Junon pour leur arrogance. Pallas avertit Arachné du chagrin qu'elle causerait à son propre père Idmon. Il faut relever qu'il est possible que les deux femmes tissent en même temps et par conséquent, qu'il y aurait peu de chance pour qu'Arachné ait le temps de s'appesantir sur ce que la déesse dépeint. Il n'est précisé à aucun moment si leur tissage est simultané ou non. Un autre détail important est l'origine haute des mortels représentés sur les extrémités du tissage. Tous sont d'origine noble : Hémus et Rhodope, souverains thraces ; une reine pygmée ; Antigone, princesse de Troie et fille de Laomédon ; les filles de Cinyras, princesses de Chypre. Pallas insiste sur le fait que si des êtres d'origine aussi haute ont été punis en raison de leur arrogance, Arachné est encore moins légitime de faire preuve d'orgueil, et aussi qu'elle n'a pas sa place sur la tapisserie de la noble déesse. Ovide souligne les origines humbles de la jeune mortelle au début du mythe. Seul son art lui permettait d'être connue (vv.7-8). Ses parents venaient de la plèbe, son père était teinturier et sa mère décédée (vv.10-11). Ovide met l'accent sur cette provenance insignifiante en usant de l'adjectif *parvus* à deux reprises dans le même vers (v.13).

Pour finir, Pallas orne sa tapisserie d'*oleis pacalibus* (v.101), fruits de son arbre, l'olivier. Elle rappelle à nouveau sa victoire sur Neptune. Tout comme elle a gagné le concours contre le dieu, elle juge qu'elle remportera celui contre une simple humaine. L'olivier symbolise également la paix (O'Bryhim, 2014, p. 295). Cette paix peut être celle entre les dieux

ou celle proposée dans une dernière tentative à sa rivale mortelle comme *pax deorum*. La signification de l'olivier détonne avec la présence des transgresseurs dans les coins (Alekou, 2021, p. 178).

Dès que la description de l'œuvre de Minerve est terminée, celle d'Arachné prend place. Son thème est très différent de celui de Minerve : des dieux métamorphosés volontairement pour assouvir leur désir en trompant les femmes par leur apparence illusoire.

Arachné répète l'ordre des dieux choisi par Minerve et commence par Jupiter. Neuf de ses rapt sont exposés : Europe, Astérie, Lédä, Antiope, la Nyctéide, Alcmène, Danaé, Asopis, Mnémosyne et finalement sa propre fille Proserpine. Europe est la première à être citée. Son drame s'étend sur cinq vers (vv.103-107) tandis que les malheurs des autres femmes occupent entre deux et un demi-vers. Les rapt sont nombreux, il y a une sensation d'abondance et d'accumulation. Ovide donne l'impression au lecteur de voir de ses propres yeux le rapt d'Europe. Elle a peur (*vereri*, v.106 et *timidas*, v.107). Jupiter rompt toutes les frontières en violant des femmes, mais il en dépasse encore davantage en pratiquant l'inceste. Arachné place le roi des dieux en premier, mais au lieu de montrer sa *gravitas*, elle montre son désir physique insatiable. Il use de son statut divin pour profiter de femmes innocentes. Le second dieu tout comme dans la tapisserie précédente est Neptune dont six victimes sont citées : la vierge d'Éolie, Iphimédie, Bisaltis, Cérès, Méduse et Mélantho. Ovide place une adresse à Neptune, donnant davantage de dynamisme à la tapisserie d'Arachné. Cette adresse ressemble à celle d'un hymne, mais elle est utilisée pour parodier la solennité de ce genre (Anderson, 1979, p. 166 ; Néraudau, 1989, p. 88). Quatre rapt de Phébus suivent ceux de Neptune, mais les victimes ne sont même plus précisées comme si cela était devenu commun. Pour terminer, Bacchus et Saturne sont tissés, chacun commettant un rapt. Toutes ces tentatives de viol sont des exemples donnés par Arachné et non des fictions qu'elle a imaginées (Fabre-Serris, 1995, p. 74). Un lien peut être établi entre l'*Ars amatoria* ovidien (I, 631-644) et la tapisserie arachnéenne (Harries, 1990, pp. 69-70). Les viols décrits par Arachné constituent une série d'*exempla* qui permettent d'excuser la tromperie masculine, c'est-à-dire que dans l'*Ars amatoria*, il est écrit que les hommes peuvent se jouer des femmes pour les charmer parce que les dieux eux-mêmes le font. Les hommes peuvent se calquer sur le modèle divin et tromper pour séduire. Cet érotisme est renforcé par le lierre entremêlé de fleurs qui conclut la tapisserie d'Arachné (vv.127-128). Cette plante est un symbole dionysiaque et érotique rappelant ainsi le thème élégiaque central de la tapisserie.

Du point de vue esthétique et thématique, les savants définissent le style minervien comme classique et l'arachnéen est associé à l'art hellénistique alexandrin et aux *poetae novi* du premier siècle a.C.n. qui choisissaient des thèmes frivoles et légers tels que l'amour (Albrecht, 1979, p. 270 ; Harries, 1990, p. 66 ; O'Bryhim, 2014, p. 288). Les deux tapisseries reflètent deux genres poétiques : « the architectonic structure of epic and the freer style of neoteric style » (O'Bryhim, 2014, p. 288). Feeney (1991, p. 193) ajoute que le travail de Minerve est trop épique et celui d'Arachné l'est très peu.

Harries (1990) associe formellement l'ekphrasis d'Arachné à un catalogue épique par les descriptions brèves de plusieurs acteurs, dans ce cas-ci des victimes féminines et non des belligérants comme dans l'*Énéide*, VII, 647-817 ou encore dans l'*Iliade*, II, 494-759. Néanmoins, la forme de l'ekphrasis n'est pas réellement épique. Cela est illustré notamment par les adresses au public (v.104), à Alcène (v.112) et à Neptune (v.115). Cette dernière adresse imite faussement la solennité des hymnes en la transposant dans un contexte dérangent. Pour ce qui est du thème d'Arachné, il ne correspond pas au genre de l'épopée et parodie le sérieux du catalogue épique en le travestissant en catalogue érotique (Harries, 1990, p. 67 ; Houriez, 1995, p. 66).

Ensuite, Vincent (1994, pp. 371-372) associe la composition arachnéenne à une composition paratactique. Dans ce type de composition, l'ordre des séquences narratives ne change rien et elles n'ont pas de liens nécessaires entre elles. C'est un style plus proche de l'oral que celui hypotactique ou logique mis en place par Minerve.

L'esthétique de la tapisserie de Minerve et celle d'Arachné peuvent être comparées à celles des Piérides et des Muses (Harries, 1990, pp. 64-65). La lutte poétique entre l'une des Piérides humaines et la divine Muse Calliope précède directement celle dont nous traitons (V, 294-678). Les Piérides chantent une fausse gigantomachie dans laquelle les divinités sous une forme animale se réfugient en Égypte en vue de fuir les géants. Les Muses choisissent le rapt de Proserpine et le viol de Cyané par Dis ainsi que la tentative de viol d'Alphée sur Aréthuse. Le thème et le style de la Piéride correspondent à celui de Minerve, un thème classique et épique où de hauts faits sont loués. Cependant, ce qui diffère entre les deux est que la fille de Piéros travestit la gigantomachie en montrant des divinités couardes qui se transforment en animaux pour s'échapper. Cette forme animalière rappelle la tapisserie d'Arachné. L'œuvre arachnéenne est à rapprocher par son sujet et son esthétique à l'alexandrinisme du poème chanté par Calliope. La Muse chante des sujets érotiques. La divergence avec Arachné est qu'elle contrebalance les actes de violence sexuelle de Dis et d'Alphée par d'autres comportements

divins louables comme celui de Jupiter qui rend un jugement en divisant l'année en deux pour Proserpine (V, 564-567) ou encore comme Diane qui sauve Aréthuse d'un viol en la cachant d'Alphée et en la transformant en source (V, 618-641). Calliope est plus prudente que la mortelle Arachné qui montre uniquement des actes divins mauvais. Arachné s'apparente aussi aux Piérides, parce qu'elle a été punie après le concours artistique contre une divinité et qu'elle a illustré l'immoralité des dieux. Cependant, ce qui l'éloigne des Piérides est qu'elle dépeint quelque chose de vrai. À la différence de ces dernières qui ont perdu contre les Muses, elle a triomphé face à Minerve (vv.129-130). Un autre point de divergence est que le récit du livre V est raconté par les Muses victorieuses tandis que la compétition qui ouvre le livre VI est rapportée par un narrateur externe et non par la « gagnante » Minerve. Le contenu exact du chant de la Piéride reste inconnu au contraire de la tapisserie d'Arachné qui est longuement décrite par le narrateur.

La représentation des dieux d'Arachné s'écarte grandement de celle de Minerve. Cette dernière représente ses comparses divins de manière traditionnelle, avec leurs attributs, telles des statues facilement reconnaissables. Au contraire, Arachné montre les dieux sous une forme instable et fausse et les humains sous une forme stable. À la différence de la représentation réalisée par Pallas, les dieux dessinés sont interchangeables (Néraudau, 1989, p. 88 ; Fabre-Serris, 1995, p. 304), c'est-à-dire que, puisqu'ils ne sont pas dépeints avec leurs attributs conventionnels, mais sous une apparence autre que la leur, il est difficile pour la personne qui regarderait la tapisserie de savoir quelle divinité commet une tentative de viol.

Les substantifs *imago* et *facies* illustrent les points de vue opposés des personnages par rapport à cette représentation divine. Ils sont trouvés dans les deux ekphrasis, mais avec des sens divergents. *Facies* (v.74) apparaît dans la tapisserie minervienne pour parler de l'aspect extérieur des dieux, de leur forme traditionnelle permettant de les reconnaître les uns par rapport aux autres. Ce mot apparaît deux fois ensuite pour décrire la vraisemblance de la tapisserie d'Arachné dans un seul vers (v.121), son talent pour l'illusion picturale. Quant au terme *imago*, il apparaît à quatre reprises (vv.74, 103, 110, 122). Dans le vers 74, ce mot concerne ce que représente Jupiter : il est l'image de la royauté (*Iovis est regalis imago*). Le roi des dieux est le souverain parfait, le roi des rois selon la représentation de sa fille. Les trois autres occurrences apparaissent dans un contexte très différent pour, au contraire, souligner le déguisement pervers des dieux. Les cas sont les mêmes pour les trois occurrences : l'ablatif *imagine* associé à un génitif désignant la forme prise par les divinités masculines (*imagine tauri*, v.103 ; *satyri imagine*, v.110 ; *agrestis imagine*, v.122). Arachné dévoile les noms des dieux sous leur fausse

apparence. *Facies* et *imago* apparaissent pour désigner une apparence trompeuse, une apparition dans un rêve ou des hallucinations (Anderson, 1972, p. 161). De plus, ils soulignent la prétention des deux protagonistes à la représentation transparente : Minerve fait croire qu'elle tisse de manière vraisemblable tandis qu'Arachné le fait effectivement. Pallas ment puisqu'elle clame que sa tapisserie est réelle alors qu'Arachné dit la vérité puisqu'elle affiche ouvertement sa duperie (Oliensis, 2004, pp. 293-294). Cela transparait par le biais des verbes utilisés, en particulier *simulat* (v.80) pour la tapisserie de Minerve et *designat* (v.103) pour celle d'Arachné. *Simulare* signifie « rendre semblable, imiter », mais aussi « simuler, feindre ». La notion de tromperie est inhérente au sens de ce verbe. *Designare* qui veut dire « marquer, représenter, dessiner » est lié au détail, à la précision. Ziogas (2011, pp. 25-26) ajoute que cette capacité à créer une illusion parfaite permet de susciter le choc. Arachné avec ces images n'aurait pas pour but unique de décrire un objet : « *their graphic images* [celle de Rani dans la nouvelle *Shame* de Rushdie et celle d'Arachné] *aim at shocking and shaming their audiences* » (Ziogas, 2011, p. 26).

Ovide insiste également sur la plausibilité des images tissées par Arachné en plaçant des termes relatifs à la vérité. L'adjectif *verus* est trouvé deux fois : *verum taurum, freta vera putares*. Le taureau semble vrai pour Europe et pour celui qui regarde la toile tout comme la mer. Arachné se joue de l'œil de son public tout comme Jupiter a trompé l'œil d'Europe. Ovide crée aussi un champ lexical du mensonge avec des verbes comme *eludere* (v.103), *celare* (v.110), *ludere* (vv.113, 124), *fallere* (v.117), *sentire* (vv.119, 120), *decepere* (v.125) et l'adjectif *falsus* (v.125).

Le champ lexical de la vérité semble s'opposer à celui du mensonge. L'usage de ces deux champs antithétiques pour décrire un seul objet (la tapisserie d'Arachné) met en lumière le contraste entre le tissage vraisemblable d'Arachné et la tromperie des métamorphoses divines qu'elle dépeint. La jeune vierge met en scène un thème véridique qui repose sur les apparences divines qui, elles, sont fausses. La vérité et le mensonge s'entremêlent dans la tapisserie arachnéenne tels les fleurs et les lierres emmêlés qui entourent l'ouvrage (vv.127-128). Ces deux champs lexicaux illustrent la magie ancrée dans la tapisserie d'Arachné. Les dieux sont à la fois montrés sous une forme animale, mais sont simultanément des dieux. Le taureau est à la fois vrai et faux (vv.103-104). L'art d'Arachné permet d'avoir une « *double vision that pierces the veil of metamorphosis to reveal the god beneath the disguise* » (Vincent, 1994, p. 375). La ressemblance est double. La représentation arachnéenne est vraisemblable tout en étant transcendante (Barkan, 1986, p. 11), c'est-à-dire qu'elle va au-delà de ce que peut voir l'œil

humain pour révéler la vérité. Arachné montre, par exemple, que derrière le taureau se cache le roi des dieux.

Arachné révèle ce qu'elle considère comme la véritable nature divine : des dieux trompeurs et pervers. Cela vient s'opposer à ce que prône Minerve : des divinités généreuses par leurs donations (Minerve offrant l'olive aux Athéniens) et justes (punissant des mortels trop fiers qui se hissent au rang de dieux). Leurs thèmes sont des antithèses l'un de l'autre, mais ils ont un trait commun : la question du *nomen*. Le centre de la tapisserie minervienne traite, comme expliqué plus haut, de la lutte pour le *nomen* d'Athènes. Ce mot revêt une signification forte en ce qui concerne Arachné et distinct de la déesse dans ce mythe. L'humaine abandonne en quelque sorte son nom quand elle se transforme en araignée tout en accédant à sa véritable nature, son identité profonde comme Lycaon (I, 163-252) ou Myrrha (X, 297-518) (Vial, 2010, p. 304). Arachné est déjà une araignée par son nom et par son don du tissage. Dans la tapisserie d'Arachné, les dieux perdent leur *nomen*, leur nom et leur titre en quelque sorte, que Minerve semble chérir dans sa création.

Les métamorphoses sont voulues par les dieux qui changent sans cesse de formes. La différence par rapport à ces transformations physiques est le but poursuivi. Dans les coins de la tapisserie minervienne, les changements sont définitifs, les divinités punissent d'orgueilleux mortels. De plus, la transformation punitive est fixe, ce qui est illustré par les adverbes *nunc* (v.88) et *quondam* (vv.88, 93) ainsi que par l'utilisation majoritaire du temps présent dans la description de l'œuvre de la déesse. Jadis les personnages dessinés aux extrémités avaient une forme humaine, maintenant, ils ont une autre forme définitive. Ce temps présent se retrouve aussi dans la description de la métamorphose finale d'Arachné en araignée (vv.140-145). Il faut noter que trois coins sur quatre sont occupés par des femmes punies pour leur arrogance et non des hommes. Minerve montre son aversion envers les femmes au travers de sa toile. Dans la tapisserie arachnéenne, la forme prise par les dieux uniquement masculins est souhaitée et vise l'assouvissement de leur appétit sexuel. La métamorphose n'est pas fixe, elle est réversible. Une esthétique du mouvement et de la fluidité est illustrée s'opposant à la stabilité du monde et de la description de l'œuvre de Minerve. De plus, les mortels illustrés dans chacune des tapisseries sont traités différemment. Les victimes humaines chez Arachné sont des sujets à part entière tandis que les mortels métamorphosés chez Minerve sont utilisés dans un but didactique, ce ne sont que des objets (Feldherr, 2002, p. 175). Chez la déesse, la présence des humains sert d'avertissement à destination de sa rivale tandis que chez Arachné, les humains sont les sujets qui souffrent de la tromperie divine. Pour la mortelle, les dieux sont les persécuteurs et les

humains, les persécutés, ce qui est le contraire pour Pallas. Dans les coins de sa tapisserie, la déesse montre des divinités dont le statut divin n'a pas été respecté tandis que la mortelle dépeint des humaines dont la dignité a souffert d'irrespect. Toutes ces tromperies divines renvoient inévitablement à celle dont Arachné est elle-même victime avant la compétition artistique. Minerve prend le visage d'une vieille dame pour tenter de la dissuader de défier la déesse Pallas soit elle-même. Les termes *simulat* (v.26), *falsos* (v.26) et *formam* (v.43) préfigurent le thème de la duperie sélectionné par Arachné. La mortelle se retrouve finalement victime d'une déesse qui adopte une forme qui n'est pas la sienne. Elle subit ce qu'elle dénonce dans sa tapisserie. Le lecteur et les femmes de la tapisserie sont abusés par les métamorphoses divines.

Le fait que leurs tapisseries aient des thèmes divergents veut-il dire que Minerve et Arachné sont diamétralement opposées ? Certes, elles n'appartiennent pas aux mêmes mondes, l'une est déesse et l'autre humaine, mais elles se ressemblent pour diverses raisons selon Oliensis (2004, p. 293). Elles sont toutes deux vierges et douées dans le domaine du tissage. La déesse en est la maîtresse et Arachné est admirée pour son art (vv.7-8). Leur fierté est également comparable. L'orgueilleuse Arachné nie être l'élève de Minerve, ce que le texte réfute (*scires a Pallade doctam*, v.23). Cet orgueil mal placé est rendu visible par le vocabulaire utilisé dans le texte : *temeraria* (v.32), *torvis* (v.34), *animosa* (v.134). Elle est tellement effrontée que, lorsque la déesse revêt sa véritable forme au vers 46, la jeune vierge n'est pas effrayée bien que son corps rougisse malgré elle (v.36). En ce qui concerne la fierté pour Pallas, elle n'accepte pas la victoire de sa rivale mortelle et la punit par jalousie. Elles exécutent également exactement les mêmes gestes lors de la préparation de leur métier à tisser (vv.53-69). Finalement, le dernier point qui les rapproche est qu'elles réagissent violemment dans ce mythe. Pallas en colère face à la victoire d'Arachné la frappe sur la tête de son bâton (v.133) tandis qu'Arachné, au début du texte, retient sa main furieuse qui est sur le point de frapper la déesse déguisée en vieille dame (v.35). Cette vieillarde rappelle par ailleurs l'Allecto virgilienne (*Énéide*, VII, 415-445). La furie Allecto prend la forme de Calybé, vieille prêtresse de Junon, pour rendre visite à Turnus et l'exhorter à attaquer les Troyens. Ce dernier se moque d'elle et de ses craintes qu'il estime injustifiées. Allecto (*Énéide*, VII, 415-418) et Minerve (vv.26-27) couvrent leur tête de cheveux blancs. De plus, l'adjectif *furialibus* (v.84) se réfère aux Furies et se rapporte au participe *ausis*. Ces actes outrageux sont ceux d'Arachné, mais nul ne sait si la *furor* est celle de l'humaine ou celle de la déesse. Elles sont en colère toutes les deux, Arachné au début (*confessaque vultibus iram*, v.35) et Pallas à la fin lorsqu'elle frappe la tête de sa rivale (vv.130-133). Associer la *furor* à Minerve permettrait de la lier davantage encore à la furie Allecto de Virgile. Au sein

même des *Métamorphoses*, le costume de la vieille femme est revêtu par Vertumne pour enjoindre à la nymphe Pomone de s'unir à lui (XIV, 654-772). Il trompe Pomone afin d'assouvir son désir comme les dieux d'Arachné. Junon se change aussi en dame âgée, mais dans le but de perdre Sémélé (III, 253-315).

2.2. La métamorphose en araignée

L'art du tissage est directement associé à l'araignée dont Arachné prend la forme. Il va de soi qu'avec ses toiles, l'araignée est l'animal tisseur par excellence d'où le fait que nous consacrons une partie de ce mémoire à cette métamorphose.

La préparation du métier à tisser avant l'exposition du concours en lui-même ainsi que le nom de la mortelle annoncent déjà son destin d'araignée (Albrecht, 1979, pp. 274-275). Les deux protagonistes sont mises en parallèle lors de la préparation du métier à tisser (vv.53-69). Bien qu'elles ne soient pas issues du même monde (divin pour Minerve et humain pour Arachné), toutes deux maîtrisent parfaitement l'art du tissage. Ovide les place côte à côte. Des termes relatifs à la dualité parcourent cette séquence rapprochant la déesse et la mortelle : *ambae* (v.53), *geminas telas* (v.54), *utraqe* (v.59). Elles se hâtent et semblent en transe, la souffrance disparaissant sous leur zèle (*studio fallente laborem*, v.60). Elles utilisent du pourpre tyrien (v.61), la couleur de laquelle le père d'Arachné, Idmon, teignait la laine (vv.8-9). Elles emploient des teintes semblables assimilées à celles de l'arc-en-ciel. La subtilité du changement de nuance est soulignée (v.66). Le passage de l'une à l'autre couleur est indiscernable par l'œil. Le vers 67 (*usque adeo, quod tangit, idem est ; tamen ultima distant*) peut être vu comme un résumé des deux tapisseries présentées : elles se rapprochent par leur perfection technique, mais elles sont également éloignées l'une de l'autre par le sujet qu'elles exposent. Néanmoins, toutes deux mettent en scène un *vetus argumentum* (v.69), une vieille histoire.

Ovide les rapproche au travers du processus de tissage, mais les différencie par celui du filage de la laine. Avant la mise en place du métier à tisser, le poète parle brièvement de divinités mineures, les nymphes du Tmolus et du Pactole (vv.15-16) se déplaçant pour admirer la maîtrise du filage de la mortelle Arachné. Ce n'est pas Minerve qui le lui a enseigné contrairement au tissage (v.23). C'est en cela qu'elle se distingue de la divinité. Le filage est décrit des vers 19 à 23. Les nymphes sont émerveillées par le travail technique de la mortelle, car elles ne comprennent pas ce qu'effectue Arachné (Albrecht, 1979, pp. 272-273). Les cinq étapes de création du fil de laine s'étalent chacune sur un vers (vv.19-23) et sont liées par plusieurs conjonctions de coordination en parallélisme : *sive* (v.19), *seu* (v.20), *-que* (v.20), *sive* (v.22) et *seu* (v.23). Arachné rend la laine brute ronde l'ordonnant ainsi puis elle tire de chaque

pelote des fils de laine qu'elle a tordu auparavant de ses doigts. Dans ce cas-ci, elle file sans instrument. Dans le vers 22, elle utilise le fuseau pour tordre le fil. Elle fait tourner le fuseau d'une main et de l'autre étire les fibres (Médard, 2020). Catulle (*Carmina*, 64, 311-317) expose également les phases du filage de la laine. Dans son poème, ce sont les Parques, les déesses du destin, qui filent lors du mariage de Thétis et Pélée.

Le tissage qu'Arachné crée vient d'une matière qu'elle a apprivoisée en la filant de ses propres mains tout comme l'araignée tisse sa toile à partir de ce qu'elle sécrète. Selon le texte ovidien, Arachné est métamorphosée par pitié. Minerve déplore son suicide et la transforme en araignée, seul insecte des *Métamorphoses*. Dès le départ, le destin d'Arachné est connu par le biais du texte. Pallas, après avoir entendu le récit des Muses qui ont triomphé face aux téméraires Piérides devenues pies, veut montrer à ses sœurs qu'elle aussi se fait respecter par les êtres humains (vv.2-4). Elle se penche alors sur le *fatum*, le destin de la Méonienne Arachné (vv.5-6). La déesse de la sagesse souhaite dès le début du mythe punir une personne. Arachné, mortelle remplie d'*hubris*, semblait être la victime parfaite. Néanmoins, Pallas ne s'attendait pas à être surpassée dans le domaine du tissage, son art de prédilection, celui dont elle est la déesse. Le sort de la jeune orgueilleuse est également prédit par son propre nom (Vial, 2010, p. 149). Lorsqu'Arachné est métamorphosée en araignée, elle passe de son nom grec Ἀράχνη à son nom latin *aranea*. Elle garde son nom tout en le perdant à la fois. La signification du terme reste la même, mais l'humaine est devenue araignée. Elle perd le *χ* et le son /k/ en même temps que son humanité (Vincent, 1994, pp. 378-379). En outre, à partir du moment où Arachné est nommée, le programme narratif est donné. Le public romain savait qu'Arachné signifiait « araignée » en grec. Par ce changement de nom, la fin qui attend la mortelle est déjà prédite. Dans l'autre sens, dès que le mot *aranea* apparaît, cela marque l'accomplissement du récit. C'est d'ailleurs l'avant-dernier mot du vers final de ce mythe (v.145). Cela forme un mouvement circulaire, car la jeune femme et l'insecte aux huit pattes tissent toutes deux. Arachné est l'araignée et l'araignée est Arachné.

Cette métamorphose en araignée résulterait, selon Albrecht (1979, p. 271), d'un processus naturel. Quand un individu estime être doué dans une activité, il devient irrespectueux envers les personnes âgées et les divinités et finit par s'exclure lui-même de la société humaine. Ce faisant, il s'apparente de plus en plus à un animal qui a une seule faculté et qui la réalise parfaitement. Sans toile, l'araignée n'est pas, tout comme Arachné n'existe que par son art. L'excellente tisseuse devient son véritable moi, une araignée. Elle assume pleinement sa vocation en tant qu'animal qui, lui, ne peut défier les dieux. Les araignées font leurs toiles et

ne parlent pas, elles sont silence (Voisset-Veysseyre, 2010, p. 162). Elles filent sans arrêt, leurs toiles sont toutes formellement similaires et sont perpétuellement détruites comme la tapisserie de la jeune vierge a été anéantie (v.131). Leur nature est double : elles tissent innocemment, mais sont prêtes à emprisonner dans leurs toiles (Alekou, 2021, p. 176).

Minerve impose à Arachné une seconde vie au sein du règne animal. Cet acte semble motivé par la pitié (*Pallas miserata*, v.135), mais les paroles de la déesse contredisent cela puisqu'elle parle de châtiment (*lexque eadem poenae*, v.137). Minerve masque sa cruauté par de la compassion. Elle a perdu le combat contre une mortelle effrontée (vv. 129-130) et elle lui enlève toute fierté par jalousie. Arachné aurait préféré mourir que se soumettre, mais elle demeure vivante dans le corps d'un petit insecte qui se pend au bout de son fil comme celui d'Arachné *pendentem* (v.135). Cette transformation peut être perçue comme une seconde vie, mais nous la percevons plutôt comme Vial (2010, p. 305) comme une forme de mort arrachant la féminité de la mortelle et diminuant son anatomie. Son corps est disproportionné : un gros ventre, de maigres pattes et un petit corps (vv.140-145).

La métamorphose est décrite de manière neutre, Ovide ne la rend pas horrible (Anderson, 1972, p. 170). Elle est exposée de façon à ce qu'elle paraisse même excitante et merveilleuse. Aucun terme relatif à la souffrance n'est trouvé. Le seul mot qui illustre le malheur de cette métamorphose est *tristi* (v.140) confirmant le but malveillant de Minerve. Plus rien après ce terme ne permet une réelle interprétation des émotions d'Arachné. Après la métamorphose, le temps du parfait cède la place au présent soulignant l'immuabilité de la forme animale de l'ancienne mortelle.

La transformation d'Arachné est particulière, car elle comporte des traits magiques sans qu'ils soient explicites (Tupet, 1995). Il est rare que les métamorphoses ovidiennes soient associées à la magie. Selon Tupet (1995, p. 224), Ovide aurait utilisé une source textuelle maintenant disparue dans laquelle la transformation de la jeune femme est due à la magie. *Hecateidos* (v.139) expose le lien à la magie, en particulier à la déesse Hécate. Plusieurs caractéristiques font penser à la sorcellerie. Pallas lance sur Arachné un *tristis medicamen* (v.140), un triste ingrédient ou drogue, décrit aussi comme des *sucis Hecateidos herbae*, des sucs de l'herbe d'Hécate. Cela pourrait être associé à une potion magique. La métamorphose par aspersion de liquide se retrouve à trois reprises dans les *Métamorphoses*, mais sans certitude qu'il y ait un lien avec la magie : Actéon par Diane (III, 138-252), un enfant par Cérès (V, 446-461) et Ascalaphe par Proserpine (V, 533-550). De plus, les paroles prononcées par Minerve (vv.136-138) avec leurs sonorités répétées ressemblent à des formules de sorcellerie, surtout

vive quidem, pende tamen (v.136). Cependant, un paradoxe inexpliqué demeure : Minerve, la déesse de la sagesse, ferait usage de la magie. Serait-ce parce qu'elle est désorientée par son échec et sa colère ? Le texte n'en dit rien.

2.3. Tissage poétique

Dans la section précédente, nous avons affirmé que le processus du filage d'Arachné est caractérisé d'humain. Il est manifeste que le filage et le tissage sont deux activités qui se rapprochent de la création poétique, car le poète, comme la fileuse, emploie et soumet la matière informe mythologique pour en tirer des fils qu'il utilise ensuite pour créer un tout équilibré. Il travaille la matière jusqu'à la rendre harmonieuse. Feeney (1991, p. 191) et Vial (2010, p. 79) vont plus loin en comparant le travail d'Arachné et d'Ovide à celui d'un démiurge employant le chaos pour créer une structure ronde. De la masse informe de la laine, Arachné retire des fils qu'elle transforme en pelotes rondes et de même que le poète, elle crée un tissu-texte entier et cohérent alliant une multiplicité de mythes et leurs variantes. Tous deux combinent variété et harmonie.

En plus du filage, un autre élément textuel du mythe confirme cette association entre Arachné et la figure du poète : la comparaison des couleurs de la tapisserie à celles de l'arc-en-ciel. Ces couleurs sont celles utilisées par les deux protagonistes dans une comparaison de style épique (Albrecht, 1979, p. 268) pour décrire la subtilité du changement de nuance dans les tapisseries de Minerve et d'Arachné (vv.61-67). Les mêmes couleurs sont utilisées, mais les ombres sont différentes. Cela renvoie à la couleur poétique (Harries, 1990, pp. 73-74), les couleurs des poètes étant les figures de style. Le verbe *pingere* (v.23) signifie « peindre, représenter » et aussi « embellir » pour tous les arts. Pour rendre plus beau un poème, l'artiste joue avec les mots colorant ainsi son texte. La comparaison à l'arc-en-ciel rappelle celle du chant V de l'*Énéide* aux vers 88-89 où Virgile le compare à la peau d'un serpent emmenant le corps d'Anchise dans les ténèbres.

Comment était perçu l'art du tissage dans l'Antiquité ? Quels liens peuvent être établis entre le tissage et la poésie ? Comment la lutte entre Minerve et Arachné par le tissage illustre-t-elle la vision antique de celui-ci ? Pour cette section, nous nous basons sur le livre de Scheid et Svenbro (2003).

Le tissage est un thème omniprésent dans la littérature gréco-latine. Il se retrouve dans de grandes œuvres : l'*Iliade* avec Hélène, l'*Odyssée* avec Pénélope, la *Politique* de Platon, les *Métamorphoses* avec Arachné, Pallas et Philomèle, le *Carmen 64* de Catulle lors des noces de Thétis et Pélée. Cette activité n'inclut pas une différence sociale ou par rapport à la divinité.

Les femmes, déesses et humaines de toutes conditions, tissent comme Arachné et Minerve. Tandis que les hommes s'occupent de la politique et de la guerre, les femmes s'adonnent au tissage et à la direction de leur ménage (Létoublon, 2010). Cependant, il faut noter que le tissage a été créé, selon Pausanias (VIII, 4, 1), par un homme, Arkas, le roi d'Arcadie. Quelques hommes sont perçus comme des tisserands dans la tradition grecque antique. Akéseus et Hélikon seraient à l'origine de la création du premier manteau offert à Athéna Polias lors des Chalkéia fêtées à Athènes. Cela est choquant pour l'époque. D'ailleurs, Platon dans sa *Politique* utilise la métaphore du tissage pour traiter de la politique en précisant qu'il ne l'étudie pas en lui-même, car cela est indigne d'un vrai homme. En Grèce et à Rome, la plupart des autres tisserands masculins se trouvent dans des compositions de veine comique. Par conséquent, l'art de tisser est bien considéré comme plutôt propre aux femmes dans l'Antiquité gréco-romaine. Ce qui est assez paradoxal est que le commerce du tissage était exercé par des hommes, mais que la production relevait du domaine des femmes.

Outre l'aspect genré du tissage, ce dernier est souvent associé à la création poétique. Tissage et poésie sont mis en parallèle. La perspective grecque diffère de la romaine en ce qui concerne le rapport entre texte et tissage. Dans le cas des Grecs anciens, il existe une différence entre les aèdes comme Homère et les poètes choraux comme Pindare et Bacchylide, les deux premiers à établir un lien entre tissage et poésie. Les aèdes ne pouvaient pas se définir comme créateurs de leurs œuvres puisqu'ils étaient perçus comme des canaux recevant les récits des divinités telles que les Muses. Homère n'utilise à aucun moment dans ses grandes épopées une métaphore entre le poème et le tissage. Néanmoins, le tissu reste présent dans plusieurs contextes. Dans *l'Iliade*, lorsque Ménélas et Ulysse se rendent à Troie pour tenter de convaincre les Troyens de leur rendre Hélène, leurs paroles sont mesurées, parce que leur souhait entre irrémédiablement en contradiction avec la volonté troyenne. Le discours est minutieusement tissé. Ensuite, dans la tapisserie créée par Hélène, Homère semble avoir placé une mise en abîme de son *Iliade* de la même manière qu'Ovide le fait avec ses *Métamorphoses* dans la tapisserie d'Arachné. La jeune femme tisse les combats des Troyens et des Grecs tout comme Homère le chante dans ses douze premiers chants. Le poète choral, à la différence de l'aède, doit s'affirmer comme l'auteur de ses productions, car elles sont en général réalisées sur commande à la louange du commanditaire. Homère connaissait la métaphore de chant-tissu, mais il ne l'appliquait pas pour parler de ses œuvres. Les poètes choraux en tant que créateurs, sont appelés *poietaí* signifiant « artisans, producteurs », à partir d'environ 450 a.C.n. Dans les épopées, les femmes chantent également lorsqu'elles tissent, mais elles le font de manière plus personnelle que les aèdes et les poètes choraux.

La notion latine de *textus* est plutôt en lien avec l'écrit comme tissu-texte contrairement à l'*huphos* grec relatif à l'oral comme tissu-discours. Cette divergence résulterait de la période à laquelle est arrivé l'alphabet en Grèce et à Rome : la culture grecque est déjà bien établie tandis que la romaine commence à se développer. Pour les Romains, l'écrit acquiert une part importante au sein de la société. Par exemple, toutes les lois sont écrites à Rome, ce qui n'est pas le cas en Grèce. Scheid et Svenbro (2003, p. 114) expliquent que « c'est l'acculturation conquérante des Romains qui, en partie, explique la percée de la métaphore du tissage langagier et poétique à partir de l'époque de Cicéron (sinon plus tôt) ». À partir du moment où les Romains tentent de s'approprier, de conquérir l'héritage grec, la métaphore du tissage-texte se répand. Cependant, il faut noter que le mot *textus* n'apparaît qu'au premier siècle p.C.n. dans l'*Institution oratoire* de Quintilien. Cela ne veut pas dire que l'association entre tissage et texte n'existait pas auparavant. Néanmoins, Ovide et Catulle n'affirment à aucun moment qu'ils tissent leurs poèmes. C'est une forme de figure de style. Une métaphore a d'autant plus d'effet quand elle demeure voilée.

Selon Démocrite, l'araignée a appris aux hommes l'art de tisser. Dans une épigramme attribuée à Tiberius Ilus dans l'*Anthologie palatine* (IX, 372) datant certainement de l'époque hellénistique, une cigale est prise au piège dans les toiles d'une araignée. Le narrateur la sauve. La cigale ou *téttix* était connue pour le beau son qu'elle produit, elle symbolise la voix poétique qui doit s'arracher de la toile de l'œuvre. « Le tissu du poème, c'est l'écriture arachnéenne qui tient la voix prisonnière » (Scheid & Svenbro, 2003, p. 103). Le lecteur est nécessaire pour libérer la voix poétique. Dans les civilisations gréco-romaines, celui qui écrit et celui qui lit ne peuvent se dissocier l'un de l'autre. Il faut préciser que la lecture antique est majoritairement une pratique orale. Le scripteur ne peut se dissocier du lecteur. Le premier a besoin du second pour que son poème s'accomplisse pleinement. Dans le cas du mythe traité, l'interprétation du destinataire du message, Minerve, a un rôle important à jouer. Sans son avis sur le tissage d'Arachné, la fin du mythe n'aurait pas été la même. Il est certain qu'elle punit la mortelle par jalousie, en proie à la *Livor* (v.129), mais aussi parce qu'elle présente à la déesse l'immoralité de ses semblables la rendant ainsi mal à l'aise face à la vérité exposée par sa rivale.

Dans le cas du mythe d'Arachné, la relation entre tissage et poésie se devine comme dit plus haut. Le lien est d'autant plus prononcé grâce à sa proximité avec le mythe des Piérides. Le lien est fort, car les compétitions de chant et de tissage sont juxtaposées, elles se suivent directement. Le chant de la Piéride devient tissage des paroles de la Muse qui raconte l'histoire

et le tissage d'Arachné se fait chant, poème d'Ovide. Par ce choix, nous estimons que le poète assume le statut de *textus* de son poème.

L'ekphrasis permet de comprendre la relation de l'artiste à son art : sa poésie est tissage. La tapisserie d'Arachné est souvent vue comme une miniature des *Métamorphoses* par son thème et son style, en particulier les passions amoureuses des trois premiers livres (Houriez, 1995, p. 71). L'ouvrage ovidien n'a pas de structure narrative claire, il est comme un tissu tissé lié par le thème de la métamorphose (Barkan, 1986, p. 4). De plus, par le thème des histoires galantes, l'élégie envahit l'épopée (Houriez, 1995, p. 74). Les *Métamorphoses* mélangent plusieurs genres : l'épopée homérique et virgilienne, l'épopée hellénistique alexandrine et l'élégie. Ovide crée un nouveau type d'épopée dont il montre l'innovation dans la comparaison entre les deux tissages.

Outre le fait que la tapisserie d'Arachné constitue une métaphore de la poésie des *Métamorphoses*, la jeune femme peut également être assimilée au poète. Pour commencer, leur condition sociale est la même. Arachné et Ovide ne sont pas nés dans une famille noble, seul leur art leur a permis d'accéder à la célébrité. Ovide cherche également à se faire un nom. La figure d'Arachné s'oppose à celle des Piérides issues d'une famille riche en champs dans l'épisode précédent (V, 302). L'excellente technique artistique ovidienne et arachnéenne est supérieure à leur infériorité sociale. Klein (2010, pp. 10-11) en effectuant un parallèle entre Callimaque et Arachné argumente que l'*ars* est supérieur à la condition sociale, à la *maiestas* ou *gravitas* dont il est question dans la tapisserie de Minerve (v.73). Arachné sort victorieuse de la lutte contre Pallas et ainsi démontre la survalorisation de l'*ingenium* divin par rapport à l'*ars* humain (Videau, 1999, p. 774 ; Klein, 2010, p. 8). Les Anciens gréco-romains estimaient que le don artistique était d'origine divine, qu'une œuvre était inspirée par une divinité. Ovide, par l'utilisation du mythe arachnéen, prône au contraire l'autonomie du tissage et par analogie, du texte. L'araignée crée le fil de sa toile à partir de sa propre matière. Elle se prépare également à accueillir ses proies dans ses toiles paraissant innocentes. Les proies d'Ovide sont le public. Par son texte-toile, il réussit à captiver l'attention des personnes qui l'écoutent ou le lisent. D'une certaine façon, il les capture.

Arachné et Ovide sont des artisans s'opposant à l'artiste qu'est Minerve. Cependant, la technique proprement humaine d'Arachné, d'une grandeur presque surhumaine, cause sa propre perte : « Arachné symbolise l'artiste qui se voue à la perfection, perd contact avec la véritable humanité » (Albrecht, 1979, p. 266). La gloire qu'elle a acquise par le tissage et l'effronterie qui en découle est aussi la cause de sa destruction. Sa perfection artistique lui a

enlevé la déférence envers le divin la menant à sa perte. La tapisserie donne à Arachné gloire et misère à la fois. Ovide se rapproche de la mortelle : certains auteurs (Harries, 1990, p. 77 ; Néraudau, 1983, p. 88) disent que son *Ars amatoria* lui aurait valu son exil, sa propre perte qu'il prédit sans le savoir son propre sort. Mais nous n'adhérons pas à cette idée, car la cause de l'exil ovidien demeure obscure.

3. Violence et oppositions

Le thème du tissage, en particulier mis en scène dans une compétition, nous pousse à nous questionner sur le fondement profond de la rivalité entre Arachné et Minerve. D'après nous, il existe des oppositions voilées derrière cette lutte. Cette troisième partie approfondit cet affrontement au-delà de la seule bataille entre les deux tisserandes, Pallas et Arachné. Au sein de ce mythe, nous contestons qu'il soit question uniquement d'un conflit entre les deux protagonistes. En effet, d'autres antagonismes sont déjà vivement ancrés avant la lutte en elle-même confrontant des personnes de statuts supérieur et inférieur : conflit entre le monde divin et humain, entre femme et homme et finalement entre Ovide et Auguste.

Le vocabulaire illustre cette rivalité avec des termes concernant la guerre. Pour commencer, Minerve est la déesse du tissage, mais également de la stratégie guerrière, une *virago* (v.130), une femme guerrière. Elle se décrit sur sa propre tapisserie vêtue de ses attributs belliqueux (vv.78-79) : son bouclier, sa lance, son casque et son égide. Elle semble montrer à Arachné qu'elle est experte en l'art guerrier et qu'elle gagne toutes ses batailles. Le substantif *certamen* apparaît à quatre reprises dans le mythe (vv.42, 52, 85, 91). Plusieurs verbes ont également un lien avec le combat : *subigebat* (v.20), *certet* (v.25), *victa* (v.25), *cede* (v.32), *ruit* (v.51), *percutere* (vv.80, 133), *cuspidē* (v.80), *bellum indicere* (v.92), *contendere* (v.93), *superest* (v.98), *adsilientis* (v.107) et *rupit* (v.131). D'autres termes concernent plutôt le pardon et la supplique tels que *supplice voce* (v.33) et *veniam dabit* (v.33). Un autre champ lexical en rapport avec la rivalité est celui du double. Arachné et Pallas sont deux femmes venant de deux mondes différents qui créent deux tapisseries contraires. Comme nous l'avons déjà expliqué, elles sont opposées tout en étant pareilles sur certains points (p. 28). La déesse dépeint un combat entre deux divinités, elle et Neptune. Arachné décrit des raptus incluant systématiquement deux individus, un homme et une femme. Pallas est elle-même double sous son costume de vieille dame qui oppose deux groupes d'individus, les jeunes gens et les personnes âgées. Les admiratrices d'Arachné sont deux types de femmes : *nymphae Timoli* et *nymphae Pactolides* (vv.15-16) ainsi que *numina nymphae / Mygdonidesque nurus* (vv.44-45).

Ovide décompose les nombres en deux chiffres à multiplier (*bis sex*, v.72 ; *ter quater*, v.133) ou bien les nombres sont cités deux fois au sein du même vers (*quattuor*, v.85). Cette décomposition peut avoir un rapport également avec la métrique du texte. Dans les tapisseries sont trouvés des mots relatifs à la dualité comme *bis* (v.72), *gemino* (v.111), *geminum* (v.126). D'autres sont présents à deux reprises de manière proche comme les deux montagnes Rhodope et Hémus (v.87), *verus* (v.104), *fecit* (vv.108-109), *sensit* (v.119), *faciem* (v.121), *modo* (v.123). Ce thème du double montre à la fois la nature trompeuse des dieux tel qu'expliqué dans la partie d'avant, mais également le rapport à la guerre qui oppose toujours au minimum deux camps.

Ces observations du texte concernant la guerre et la dualité nous mènent à une question : entre qui se créent ces rivalités ? La réponse la plus évidente est entre une mortelle et une déesse, le monde humain et divin. Une autre opposition sera explorée, reposant sur le terme *virago* (v.130) : celle entre une première femme et une seconde aux allures d'homme. Finalement, Arachné s'opposant à la hiérarchie minervienne et au pouvoir mis en place s'apparente à Ovide qui a une relation compliquée vis-à-vis d'Auguste et de son Principat.

3.1. Mortelle et déesse

Cela fait sens que cette partie sur les résistances commence avec l'opposition entre monde terrestre et céleste, respectivement représentée par Arachné et Minerve, en raison de son explicité. Elle est la première qui attire naturellement l'attention du lecteur. La relation entre les dieux et les hommes est problématique dès le premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide (Feeney, 1991, p. 194). L'origine humaine reste floue (I, 76-88) : soit l'homme vient du demiurge et a donc une part divine en lui, soit il est né de la terre, de l'eau et de l'air avec pour modèle les dieux. En plus d'être mise en avant dans le mythe d'Arachné, cette opposition parcourt la fin du livre V et une grande partie du livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide. Des humains sont en proie à l'*hubris*, à l'orgueil démesuré. Les hommes défient les dieux pour faire leurs preuves (Barkan, 1986, p. 1). Trois luttes artistiques sont racontées : les Piérides contre les Muses en poésie (V, 250-678), Arachné contre Minerve en tissage (VI, 1-145) et Marsyas contre Apollon en musique (VI, 382-400).

Ces trois compétitions ont toutes un lien avec la déesse Minerve (Houriez, 1995, pp. 59-61). L'histoire des Piérides est racontée par une Muse de l'Hélicon à Pallas qui venait admirer la source d'Hippocrène. Arachné se considère comme supérieure à Minerve. Marsyas défie Apollon avec l'instrument créé par la déesse : *Tritoniaca harundine* (VI, 384), une flute. Des mots en rapport avec Pallas sont présents au début de chaque concours : *Tritonia* (V, 250 et VI, 1) et *Tritoniaca* (VI, 384). Dans ces rivalités, la déesse a successivement le rôle d'auditrice,

d'actrice puis d'inventrice. Outre ces trois luttes artistiques, d'autres types d'oppositions lient Arachné au reste des personnages du livre VI, des hommes remplis d'*hubris* : Niobé et les paysans lyciens s'opposant à Latone.

Tous les personnages cités ont été métamorphosés de manière juste pour leur irrespect envers une divinité et pour leur infériorité. Cependant, selon nous, le cas d'Arachné est à part. Après avoir écouté le récit des Muses, Pallas veut montrer que punir la race humaine est justifié. Elle souhaite se venger avant même d'avoir un quelconque motif de vengeance. Le mot *poena* (v.4) au commencement du mythe montre cela. L'idée de punition précède le récit. L'exemple d'Arachné ne semble pas représentatif, car certes la mortelle est trop orgueilleuse, mais elle gagne le concours contre Minerve. Pallas en proie à la Jalousie personnifiée ne trouve rien à redire à la tapisserie de sa rivale. Elle souffre de ce succès. Elle frappe Arachné, détruit sa tapisserie puis la transforme en araignée après avoir vu ou provoqué sa mort. Nul ne sait réellement si Arachné s'est suicidée ou si Minerve a guidé ses actions, car les vers 134-135 ont un sens ambigu : *Non tulit infelix laqueoque animosa ligavit / guttura : pendentem Pallas miserata levavit*. Qui ne supporte pas son échec et qui lie un fil à la gorge de la mortelle ? Les deux protagonistes pourraient être sujets des verbes *non tulit* et *ligavit*. Vu que Minerve était en colère, elle aurait très bien pu pousser Arachné au suicide ou le simuler. Le texte n'est pas clair sur ce point. Prise de pitié, Pallas décide de la changer en araignée. Quelles pourraient être les raisons de cette métamorphose ? Le récit expose que Pallas est *miserata* (v.135), elle s'apitoie et elle veut la *levare* (v.135). Ce verbe a un double sens : « alléger, soulager », mais aussi « affaiblir, détruire ». L'ambiguïté quant aux intentions de la déesse demeure, car Minerve souffre de son échec (*doluit*, v.130).

Une autre hypothèse est que la déesse aurait mal interprété la tapisserie d'Arachné. Cette dernière ne porterait pas un jugement moral sur les passions divines, mais célébrerait le mouvement. Selon nous, Minerve punirait aussi Arachné pour montrer sa puissance divine ou exprimer son outrage face à la vision des dieux exposée par Arachné.

Par les coups de bâton, la destruction de la tapisserie de sa rivale humaine et la métamorphose, elle souhaite montrer à Arachné ce que sa tapisserie mettait en scène : la puissance divine, en particulier la sienne. La tapisserie d'Arachné n'est qu'un prétexte pour démontrer son pouvoir supérieur (Galinsky, 1975, p. 67). Par sa tapisserie, Minerve veut prouver la surpuissance divine face à la supériorité artistique d'Arachné. La *gravitas* esthétique cède la place à la *gravitas* sociale qui est répressive et violente (Klein, 2010, p. 11).

La dernière hypothèse à laquelle nous nous raccrochons est qu'Arachné a mis au jour par sa tapisserie l'hypocrisie divine, surtout celle de Minerve. La déesse est touchée par ce qui est dépeint puisqu'elle punit la créatrice de la tapisserie dénonciatrice. Le thème de l'œuvre d'Arachné choque la déesse des vierges qui est mal à l'aise face aux relations galantes qui lui sont exposées impudemment. Arachné rappelle aussi à la déesse le rapt de Méduse, violée dans le temple de la déesse par Neptune (vv.119-120) raconté avant dans les *Métamorphoses* (IV, 796-801) (Rosati, 2002, p. 296). De plus, tous ces raptés sont exposés à la déesse défenseuse des vierges qui en même temps est la fille préférée de Jupiter, le roi des trompeurs et des violeurs (Ziogas, 2011, p. 30 ; Alekou, 2021, p. 183). Minerve dépeint son paternel comme le roi des dieux, *imago regalis* (v.74), tandis qu'Arachné le montre comme le dieu qui a commis le plus de tentatives de raptés. La mortelle expose à Pallas la face cachée de la nature de son père. La réaction de la déesse après cette vision montre l'hypocrisie dont elle fait preuve. Elle déchire la tapisserie d'Arachné et porte atteinte à son physique avec sa navette. Tout comme les dieux représentés par la mortelle, Minerve est violente avec la femme Arachné (O'Bryhim, 2014, p. 299). Par ses actes virulents et sa capacité à tromper les humains sous une fausse apparence (vv.26-43), la déesse démontre qu'elle est « *the appropriate champion of her father's regime* » (Ziogas, 2011, p. 32).

Après cette explication sur les raisons qui auraient poussé Minerve à faire du mal à Arachné, nous passons à la relation plus générale entre les dieux et les hommes illustrée par ce mythe. Les deux tapisseries sont les explications imagées de cette relation (O'Bryhim, 2014, p. 288), une relation d'êtres supérieurs à ceux inférieurs qui doivent les révéler pour la première toile et une relation inégale teintée de violence et de tromperie pour la seconde. Les mondes divin et humain sont inconciliables, car certains hommes ne respectent pas les dieux et ces derniers portent leur attention sur les êtres humains uniquement s'ils se prennent pour plus que ce qu'ils ne sont. « Les hommes semblent autant avoir les dieux qu'ils méritent que les dieux ont les hommes qu'ils méritent » (Néraudau, 1983, p. 88). Ils ne se comprennent pas et s'enfoncent dans cette incompréhension : les humains en étant en proie à l'*hubris* et les dieux en les punissant sans cesse. Ils n'ont pas le même langage (Albrecht, 1979, p. 270). Leur seul point commun est la métamorphose. Elle est universelle : les dieux, les hommes et les autres éléments de la nature peuvent changer de forme (Barkan, 1986, p. 2). Quand les dieux se métamorphosent en hommes, ils se rapprochent d'eux en quelque sorte. Leur nature reste profondément divine, mais ils sont considérés comme de simples hommes par les véritables êtres humains. Par exemple, Arachné, lorsqu'elle reçoit les conseils de Pallas sous forme de vieille dame, les rejette et l'insulte. Quand Junon feint d'être une vieille dame, Béroé l'ancienne

nourrice de Sémélé, pour perdre cette dernière enceinte de Jupiter, la jeune femme suit ses conseils croyant être face à une personne de confiance et demande à Jupiter de se montrer sous sa forme divine qui détruit les humains (III, 253-315). « *Metamorphosis is the moment when the divine enters the familiar* » (Barkan, 1986, p. 18). Les dieux en prenant forme humaine deviennent plus proches des hommes au niveau physionomique et comportemental. La différence entre les deux espèces est que les hommes ne provoquent pas leur changement de forme, ils n'en sont pas les instigateurs tandis que les divinités se métamorphosent à volonté.

La vengeance de la déesse met en lumière l'excessivité presque humaine dont font preuve les dieux (Galinsky, 1975, p. 172). Les divinités ressemblent aux hommes. À la différence des êtres humains, elles ont la possibilité de prendre leur revanche même quand la punition est injuste. Les dieux sont certes plus puissants, mais ils sont en proie à des émotions humaines qui les poussent à l'excès. Ils jouent de leur pouvoir pour rappeler à l'homme son infériorité. Ce dernier a une puissance plus faible, mais peut dépasser les dieux dans certains domaines, comme Arachné dans l'art du tissage. Minerve en punissant injustement et excessivement Arachné se discrédite (Néraudau, 1983, p. 88). Le lecteur voit une déesse qui n'accepte pas d'avoir perdu une lutte, une déesse qui a des réactions humaines. Elle répond par la violence et choisit la solution la plus simple : détruire les preuves de la supériorité artistique de la mortelle et éliminer la tisserande en la transformant en araignée. Ainsi elle la rend silencieuse, Arachné ne pourra révéler qu'elle a surpassé une divinité. La colère de Minerve est mal placée tandis que l'obstination de l'humaine est expliquée par le fait que son seul talent la rend célèbre et non sa position dans la hiérarchie sociale. Ovide, au départ, semble exposer un point de vue minervien montrant que l'*hubris* doit être punie (Oliensis, 2004, p. 287 ; Voisset-Veyseyre, 2010, p. 158), mais la fin est ambivalente. La vengeance de Minerve était-elle légitime ? Arachné est-elle une humaine trop orgueilleuse comme sur les coins de la tapisserie de Minerve ou une victime innocente de la force divine ? Nous penchons pour la deuxième option.

3.2. Femme et homme

Les viols divins sur des femmes ornant la tapisserie arachnéenne nous encouragent à nous poser des questions concernant une opposition entre hommes et femmes. Il est connu que depuis des siècles, en Europe occidentale, la femme n'est pas considérée à l'égal de l'homme dans bien des domaines de la société, d'où le fait que cette question nous est apparue spontanément. Certes Pallas est une divinité féminine, mais le terme de *virago* (v.130) retient

notre attention. Elle est une femme aux traits masculins, ce qui nous incite à l'associer à une entité masculine.

Minerve en tant que *virago* s'oppose à la *virgo* (v.45) Arachné, une jeune femme. Il faut noter qu'Ovide utilise le terme militaire *virago* deux fois dans toutes ses œuvres : dans le mythe d'Arachné et dans celui d'Aglauros pour désigner Minerve (II, 765). Dans ce dernier récit, Pallas rend visite à *Invidia* (II, 760), l'Envie personnifiée, parce qu'Aglauros a dévoilé qu'elle gardait pour la déesse l'enfant Érichthon. Cette Jalousie personnifiée rappelle la *Livor* (v.129) mise en parallèle avec la déesse lors du jugement de la tapisserie d'Arachné. Dans le mythe d'Arachné, deuxième fois où le mot *virago* apparaît, Minerve se décrit elle-même vêtue de ses attributs de déesse de la guerre dans sa tapisserie (vv.78-79). La guerre est un domaine masculin. Dans les épopées, les héros principaux sont toujours des hommes. La figure de Pallas est complexe, car elle est à la fois déesse de la guerre, art masculin, et déesse du tissage, art féminin. Elle est femme de nature et homme par ses comportements. Dans une version grecque du mythe arachnéen, ces deux aspects de la déesse Athéna sont présents. Dans une scholie du *Theriaca* de Nicandre, l'histoire de Phalanx et Arachné est racontée. Ces frère et sœur avaient reçu l'enseignement d'Athéna : l'art guerrier pour Phalanx et l'art du tissage pour Arachné. Ils furent métamorphosés à cause de leur relation incestueuse.

Ensuite, selon notre opinion, la métamorphose en araignée, le suicide, le déchirement de la tapisserie et l'art du tissage permettent d'associer Arachné à une figure féminine et Pallas à une figure davantage masculine.

Le sort réservé à Arachné par Minerve peut être considéré comme un viol métaphorique (Oliensis, 2004, pp. 289-290, 292-293 ; Ziogas, 2011, pp. 30-32 ; Alekou, 2021, pp. 182-185) rappelant le thème de l'ouvrage de l'humaine. *Caelestia crimina* (v.131) se réfèrent à la description des actions violentes peintes par Arachné sur sa tapisserie et/ou celles de Minerve quand elle se rend compte de son échec. Ces deux termes peuvent être un commentaire du narrateur concernant les actes de la déesse tout en étant le résumé du thème de la tapisserie arachnéenne. La déesse déchire le tissu d'Arachné comme un agresseur masculin peut arracher les vêtements de sa victime (Ziogas, 2011, p. 30). *Vestes* (v.131) a pour premier sens « vêtement » et non « toile, tapisserie ». Arachné ne se sabote pas toute seule, Minerve procède au sabotage à sa place. L'histoire de la mortelle n'est pas simplement un récit étiologique montrant l'origine de l'araignée, c'est le récit d'une femme déchue qui voit son travail réduit à néant par une puissance divine apparentée à un homme. Minerve frappe ensuite de sa navette phallique la tête d'Arachné. Elle utilise un *radius* (v.132) qui est un bâton et, par extension, la

navette de tisserand. Cet objet ressemble à un phallus. Finalement, elle transforme sa rivale en araignée, insecte féminin. L'abdomen de cet animal est disproportionné par rapport au reste de son corps. L'araignée est un ventre auquel Arachné est réduite. Le ventre fait écho à la maternité, à la féminité dont Minerve est dépourvue. La déesse a fait le vœu de rester vierge, refusant ainsi la maternité et elle n'est pas née du ventre d'une femme, elle est sortie de la tête de Jupiter (Voisset-Veysseyre, 2010, p. 159). Elle n'a que peu de liens avec la féminité. La femme est créatrice de vie, elle enfante. Ce qui est paradoxal est que Minerve gagne le concours pour la ville d'Athènes contre Neptune en engendrant l'olivier. Les arbres symbolisent la fertilité tandis que la fontaine offerte par Neptune est infertile, elle n'est d'aucune utilité. L'arbre est un être qui produit des fruits, une engeance. Le thème de la fertilité traverse également la tapisserie d'Arachné, car plusieurs victimes des dieux tombent enceintes : *inplerit fetu* (v.111), *gignis* (v.117), *crearit* (v.126).

Le rougissement d'Arachné lors de l'arrivée de Minerve sous sa véritable apparence donne un indice du viol sous-entendu (Oliensis, 2004, pp. 289-290). Cette teinte rouge est liée à la sexualité, soit quand les victimes résistent, soit quand elles subissent les violences sexuelles. Le visage de Daphné s'empourpre lors de sa fuite pour éviter le rapt de Phébus (I, 484) tout comme Hermaphrodite lorsqu'il évite Salmacis (IV, 329). La couleur pourpre dans le cas de Philomèle dont nous parlons dans le deuxième chapitre de ce mémoire, est présente à trois reprises (VI, 529, 577, 670). Le rouge marque pour Philomèle le viol subi et non la résistance.

Finalement, la mort d'Arachné est féminine : la pendaison. Comme une victime de viol, elle se sent souillée et déshonorée. Arachné choisit de se suicider sans être forcée par Pallas, elle fait le choix de mourir par honneur, illustrant ainsi l'insoumission de son sexe. Arachné a décidé de représenter un thème tabou en illustrant des violences sexuelles subies par des femmes à cause d'hommes, « ses sœurs enlevées les unes aux autres par les dieux métamorphosés pour leurs plaisirs scandaleux » (Voisset-Veysseyre, 2010, p. 158). Elle fait preuve de solidarité féminine, sororité qui ne lui est malgré tout d'aucune aide, car les déesses représentées qui ont elles-mêmes été victimes de rapt ne la sauvent pas de son destin malheureux. Arachné s'émancipe d'une certaine façon par son travail du fil, un travail silencieux qui pourrait sembler inoffensif. Mais elle est activiste : elle lutte contre l'autorité de Minerve pour sa liberté d'expression, mais sans user de sa voix. Elle est également active, maîtresse de ses paroles et de ses actes.

A contrario, Pallas reconnaît le tort subi par son sexe, les femmes, mais elle resterait solidaire à sa classe d'où le fait qu'elle réduit Arachné au silence et qu'elle détruit son œuvre

impie et pourtant réelle (Vincent, 1994, p. 378). Minerve est hypocrite vis-à-vis de la gent féminine, son propre sexe. Elle reste aveugle aux actes préjudiciables de son père, roi des violeurs selon Arachné.

3.3. Ovide et le régime augustéen

Après avoir pris connaissance du contexte politique de l'époque ovidienne et après avoir associé le poète à la tisserande, il nous semble indéniable que ce mythe traite également de manière cachée du rapport entre Ovide et le régime augustéen. Pour ce qui est du rapprochement entre Minerve et Auguste, tous deux sont des entités qui imposent insidieusement leur autorité, leur idéologie et leur esthétique à autrui.

Le point commun le plus important entre Ovide et Arachné est qu'ils prônent leur indépendance artistique. Ovide refuse le dogme traditionnel de l'autorité reconnue qui est celle d'Auguste au niveau littéraire tout comme Arachné s'oppose à celle de Minerve. Il n'écrit pas, comme Virgile, une épopée sérieuse et nationale exaltant l'ascendance d'Octave au pouvoir. Son épopée est pénétrée par l'élégie et ses thèmes érotiques (Houriez, 1995, p. 74). Le mythe de Daphné en est une preuve dès le livre I. Apollon, dieu auquel Auguste est souvent associé, est touché par les flèches de Cupidon qu'il pense inoffensif. Le dieu guerrier se moque du futile dieu de l'amour et se voit pris dans ses filets. L'affront entre ces divinités fait écho à la légèreté de l'élégie qui s'allie à la noblesse de l'épopée pour créer les *Métamorphoses*, parsemées d'autres genres comme la tragédie et la comédie par exemple. Ce mythe est le *primus amor* (I, 452) dont le personnage principal n'est nul autre qu'Apollon, protecteur des poètes, mais aussi d'Auguste et de sa maison. Le dieu est associé à la fois aux poètes et au *princeps*. Cette histoire d'amour entre Apollon et Daphné se clôt sur la transformation en laurier de la jeune fille. Le laurier, au départ feuillage dédié au triomphe, est le symbole des poètes tout en étant celui de la famille impériale. En plus d'Apollon, Ovide associe le laurier à l'empereur, mais surtout aux poètes dont il fait partie. Cela se confirme notamment par la fin du mythe de Daphné. Le dieu solaire s'approprie le laurier comme attribut de la même manière qu'Ovide fait sienne la matière mythologique de ses prédécesseurs. Selon Ziogas (2015, p. 116), par tous ces éléments, l'artiste se présente comme un égal de l'empereur. Ensuite, dans les livres V et VI de son œuvre, Ovide représente trois luttes artistiques opposant les êtres mortels et divins : les Piérides et les Muses, Arachné et Minerve, Marsyas et Apollon. Les trois opposants humains ont refusé l'autorité traditionnelle artistique, celle imposée par les dieux pour choisir leur propre voie comme Ovide.

Une dernière hypothèse est qu'Ovide est comparable à Arachné, car tous deux dénonceraient les actions immorales du pouvoir (Aleku, 2021, pp. 187-188). La mortelle

dénonce les adultères divins, en particulier ceux perpétrés par Jupiter auquel Auguste est associé dès le début des *Métamorphoses*. Dans les tapisseries du mythe traité dans ce travail, Jupiter est chez Minerve un gouvernant sévère et chez Arachné un adultère sans gêne commençant par Jupiter se transformant en taureau pour séduire Europe, rapt exposé plus tôt dans l'épopée ovidienne (II, 833-875). Jupiter est d'abord représenté majestueusement comparable au Zeus homérique (II, 847-849) puis il est montré le vers suivant sous la forme d'un taureau (II, 850-851). *Non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor* (II, 846-847) : Majesté et Amour ne font pas bon ménage. La *maiestas* ou *gravitas* jupitérienne que Minerve représente perd face à l'*amor* (Sauron, 2019, pp. 40-41). Il n'est pas innocent que l'enlèvement d'Europe soit placé en tête de la liste des raptés d'Arachné. La tisseuse humaine représente la vérité du monde, un univers en perpétuel changement et dominé par la force de l'Amour, cette puissance qui force même le plus grand des dieux à abandonner son apparence divine pour celle d'un simple animal. Cela témoignerait de la double vie menée par Auguste qui entretenait des relations extraconjugales entrant en contradiction avec ses *Leges Iuliae*, lois qui punissent l'adultère (Ziogas, 2011, p. 36). Auguste serait-il lui aussi victime de l'amour ? La *maiestas* serait un outil du pouvoir impérial pour soumettre le peuple. Elle est représentée dans tout l'espace public romain au travers des nombreux monuments construits et restaurés par Auguste et ses successeurs par la suite.

Le *princeps* en plus de pouvoir être comparé au roi des dieux s'apparenterait également à Minerve dans le mythe. L'ouvrage tissé de cette dernière est un message d'ordre universel avec une forme rationnelle rappelant le classicisme grec. Pour rappel, l'empereur a tenté de restaurer les anciennes mœurs de la République et l'esthétique classique grecque. Les êtres inférieurs en puissance, les humains, doivent se plier à la volonté divine et révéler les dieux s'ils souhaitent entretenir une bonne relation avec le monde céleste et éviter toute punition. La forme, quant à elle, est logique et linéaire au contraire de celle d'Arachné et d'Ovide. Minerve fait la propagande de la supériorité divine par sa tapisserie, mais Arachné ne veut-elle pas elle aussi persuader son destinataire d'une chose : sa supériorité artistique ? Les deux rivales souhaitent mettre en avant des idéologies différentes. Pour l'une, la force pure domine et pour l'autre, c'est l'art. La fin du mythe expose que la puissance divine prend le dessus tout en montrant que celle artistique peut la concurrencer. Minerve a peur de ce que représente Arachné et du pouvoir qu'elle a en tant que créatrice d'image, qu'*image-maker* (Oliensis, 2004). Ovide et Auguste, comme Minerve et Arachné sont deux *image-makers*, deux propagandistes, qui luttent pour avoir l'ascendant sur la vision de l'autre, mais Ovide à la différence d'Arachné ne peut se mesurer ouvertement au régime du *princeps*. Il s'y oppose au travers de ses œuvres de

manière cachée. À qui donner raison ? Qui représente la réalité ? Minerve ou Arachné ? Auguste ou Ovide ? Selon nous, les deux représentations contiennent une part de vérité.

Néanmoins, Arachné peut être perçue comme un personnage double qui, sous un but bienveillant, dissimule un dessein plus sombre. Elle décrit sur sa tapisserie les injustices subies par les femmes à cause du désir sauvage des dieux masculins. Son but semble positif. Cependant, dès le début, le souhait d'Arachné de surpasser la déesse Minerve est émis. Le thème de sa tapisserie ne cacherait-il pas son véritable dessein qu'est sa volonté de pouvoir ? Arachné ne serait pas une artiste souhaitant défendre la vérité, mais plutôt une artiste qui veut du pouvoir selon Oliensis (2004, pp. 295-296). Elle veut dévoiler le projet caché de Minerve qui serait de voiler la supériorité d'Arachné. La mortelle qui veut se hisser au rang des dieux, ne voudrait-elle pas s'approprier leur puissance, celle dont Minerve est dotée ? Sous couvert de défendre ses compagnes, sa fin première pourrait être d'acquérir davantage de pouvoir. Ovide peut-être est-il lui aussi un artiste qui souhaite la supériorité en tous points en surpassant Auguste. Cela expliquerait, dans le mythe de Daphné, ces utilisations du laurier et de la figure d'Apollon.

4. Le silence

Nous venons d'argumenter que la relation entre Arachné et Minerve représentait d'autres types de rivalités liées à la nature des personnages (mortelle et divine), à leur genre (féminin et masculin-féminin) et au contexte d'écriture des *Métamorphoses* (Ovide et Auguste). Selon nous, la conséquence de toutes ces oppositions est la réduction au silence. L'être considéré comme inférieur (Arachné-la femme-Ovide) est rendu mutique par celui s'estimant supérieur (Minerve-l'homme-Auguste). Dans cette partie, nous arguons que les êtres dépourvus de pouvoir ne restent point enfermés dans un silence contraint, mais qu'au contraire, ils dénoncent une injustice qui ne plaît pas à ceux qui pensent détenir la toute-puissance.

Pour commencer, décomposons les paroles des deux protagonistes du texte, Arachné et Pallas, car d'après nous, il est nécessaire de comprendre comment s'expriment les personnages pour ensuite s'attarder sur leur manque de parole. Minerve parle quatre fois pour un total de douze vers (vv.3-4, 28-33, 43, 136-138) dont deux fois sous l'apparence d'une vieille dame et Arachné deux fois dans six vers (vv.25, 37-42), soit exactement la moitié de sa rivale.

Dans la plupart de ses prises de parole, Minerve utilise des verbes à l'impératif ou au subjonctif exhortatif, elle donne des ordres et tente d'asseoir son autorité sur Arachné :

laudemur (v.3), *sinamus* (v.4), *sperne* (v.30), *petatur* (v.30), *cede* (v.32), *roga* (v.33), *vive* (v.136), *pende* (v.136), *esto* (v.138). Son premier discours est en lien avec le mythe précédent, celui des Piérides qui se mesurent aux Muses et qui sont punies pour la démesure de leur orgueil. Minerve semble édicter une loi universelle : les divinités doivent être respectées. *Poena* (vv.4, 137) est présent dans sa première et sa dernière intervention, ce qui crée un cycle. Le mythe se replie sur lui-même. À la fin, Pallas a eu ce qu'elle voulait, montrer sa puissance en punissant une mortelle, et Arachné devient l'araignée qu'elle était déjà par son nom comme expliqué précédemment (p. 30). La boucle est bouclée. Quand Pallas se trouve sous la forme d'une vieille dame, elle n'emploie pas une seule fois la première personne du singulier, ce qui indique qu'elle n'est pas sous sa véritable apparence. Elle parle au nom de la déesse ou elle-même en utilisant *veniam dabit* (v.33) et *venit* (v.43). Une prudente vieillarde humaine ne se permettrait sûrement pas de parler au nom d'une divinité. Les deux premiers vers de cette deuxième prise de parole (vv.28-29) sonnent comme un précepte universel : l'expérience se fonde sur les années de pratique. Arachné, quant à elle, utilise des verbes dont elle est le sujet (*recusem*, v.25) et des pronoms qui font référence à elle-même (*mecum*, v.25 ; *me* et *mihi*, v.40 ; *nobis*, v.41). Par cela, elle s'affirme comme individu à part entière. La seule preuve de subjectivité dans le discours de Minerve est *meum* (v.30) dans son costume de vieillarde. La rareté de marqueurs individuels montre soit que Pallas représente le comportement de toute divinité en colère, soit qu'elle n'a pas besoin de prouver son individualité puisqu'elle est connue de tous. Arachné appuierait sa subjectivité pour compenser son infériorité par rapport à Minerve ou pour, au contraire, la mettre en avant, montrer qu'elle lui est supérieure. Minerve est une déesse, elle n'a normalement pas besoin de prouver quoi que ce soit à quelqu'un, et pourtant, c'est ce qu'elle fait en acceptant de se confronter à Arachné.

Il faut noter qu'il y a presque cent vers entre l'avant-dernière prise de parole (v.43) et la dernière (vv.136-138). Les mots laissent la place au silence, mais un silence qui parle. Par sa tapisserie techniquement muette, Arachné transmet un message. La longue description ovidienne de l'ouvrage d'Arachné et de Pallas transforme la tapisserie composée de fils en une œuvre verbale faite de mots et de phrases. Elle dénonce l'inégalité entre les dieux et les humains, entre les hommes et les femmes, et par extension, entre Auguste et Ovide. L'art du tissage lui permet de tout « dire », d'aborder un sujet épineux sans user de sa voix. Elle écrit sur sa tapisserie ce qu'elle ne peut dire. « Faire texte pour la célèbre tisseuse que la Jupitérienne a fait taire, cela revient à faire de l'écriture un moyen de gagner contre le silence ; textualiser est oraliser, écrire est encore parler. Si l'on ne peut pas tout dire, peut-être peut-on tout écrire ? » (Voisset-Veysseyre, 2010, p. 167). L'art silencieux de la tapisserie équivaut à la parole, voire

la dépasse par sa signification. Une image vaut parfois plus que le langage pour transmettre un message. La tapisserie parle sans mots, avec de la matière concrète et palpable qui a une plus grande valeur que des mots oralisés qui s'effacent et s'oublient.

Cette faculté de représentation illusoire, Minerve l'enlève à Arachné en la métamorphosant en araignée. Elle est condamnée à tisser des toiles toutes semblables les unes par rapport aux autres jusqu'à la fin de ses jours. Elle arrache à Arachné ce qui compte le plus pour elle : son talent pour l'illusion tissée. La capacité de parole est également retirée à Arachné. Pallas la condamne au silence éternel. Arachné ne peut raconter son histoire de femme mortelle lésée ni par le biais de mots ni par celui de fils. La tapisserie de la mortelle qui semble inoffensive mène à plusieurs actes de violence de la part de la déesse en colère. Avant la métamorphose d'Arachné, Pallas la fait taire en la violant métaphoriquement, lui enlevant tout honneur par une attaque physique. Sa rage ne s'exprime pas par des paroles, mais par des gestes virulents.

La déesse porte atteinte au corps d'Arachné et la laisse souillée et déshonorée. La fière mortelle est touchée dans son ego. Soit celle-ci ne supporte pas sa condition de femme soumise et se pend, ce pour quoi nous penchons, soit Minerve l'y contraint pour la garder sous son contrôle. La métamorphose est ensuite décrite comme un acte de pitié qui diminue à nouveau la condition de femme et de mortelle d'Arachné et appuie encore le pouvoir de Minerve. Dans son court discours, la divinité évoque la métamorphose comme punition servant d'exemple, mais elle ne précise pas la raison de ce châtement. L'exemple de quoi ? D'une mortelle châtiée pour son orgueil ou bien pour ses talents trop grands ? Les paroles sont imprécises dans ce mythe tandis que les actes sont plus éloquents. Minerve montre ainsi que les humains, en particulier les femmes, sont les pantins des dieux et que s'ils tentent de fuir cet asservissement, ils en subissent les conséquences, condamnés au silence éternel et à la diminution de leur condition de vie.

En outre, le silence d'Arachné est semblable à celui subi par les poètes. Ces derniers jouaient un rôle central dans la propagande augustéenne. Auguste influençait la plèbe par tous les éléments du quotidien, la littérature étant importante elle aussi. Le prince s'autoreprésentait dans ses *Res Gestae*, sur des inscriptions de monuments publics, par la publication de lettres et de discours. Cependant, il avait également besoin que d'autres personnes le louent pour davantage asseoir son pouvoir. Les poètes avaient le droit de parler comme Arachné a le droit de tisser, mais il était préférable que l'idéologie et l'esthétique de la poésie s'accordent avec celles favorisées par l'Empire comme l'a fait Virgile avec son *Énéide*. Paradoxalement, Ovide

est le poète qui a le mieux illustré l'idéologie augustéenne avec ses *Fastes*, tout en n'hésitant pas à aller à l'encontre de la littérature demandée par Auguste, au travers de son style poétique particulier et de ses œuvres aux sujets plus légers.

Arachné manque de respect envers Minerve clamant sa supériorité artistique, ce qui lui vaut un châtement. Si un poète ne révérait pas l'empereur, en particulier sa famille, il risquait lui aussi une punition, ce qui est le cas d'Ovide qui est condamné à l'exil à Tomis en 8 p.C.n. Dans ses œuvres, avant son séjour forcé hors de Rome, le poète utilisait le personnage ambigu d'Auguste pour louer l'Empire tout en dissimulant des critiques sur ce dernier. Les allusions négatives à l'empereur se devaient d'être finement ciselées et non trop explicites afin de ne pas subir le courroux du prince. C'est pourquoi il est difficile pour les savants qui ont étudié les textes ovidiens de connaître les réelles intentions du poète. L'exil confirme qu'Ovide avait un côté provocateur. Dans les *Tristes* (II, 207), il explique que la cause de son exil serait double : un *carmen* et une *error*. Mais ces raisons demeurent troubles. L'exilé dit qu'il ne peut parler de l'une (*Tristes*, II, 208) et que l'autre concerne le fait qu'il promeuve l'adultère (*Tristes*, II, 211-212). Un autre poète a subi la disgrâce augustéenne : Gallus qui s'est suicidé. Alors qu'il a proféré des insanités sur Auguste, ce préfet d'Égypte est banni puis poussé au suicide. Cependant, il faut noter que l'empereur était connu pour sa grande clémence et tolérance envers les critiques qui lui étaient adressées dans le but de s'attacher l'image de bon gouvernant (Suétone, *Vie des XII Césars*, III, 28, 1-2) (Le Doze, 2016, p. 92). Par conséquent, Ovide a certainement commis une faute impardonnable pour être envoyé en exil.

Ovide est comme Arachné et comme les femmes abusées de sa tapisserie, une victime de la violence des divinités, ici du dieu terrestre qu'est Auguste. Le sort d'Arachné prédit celui du poète : la réduction au silence. Ce dernier se doutait-il qu'il allait tomber en disgrâce avant que cela ne se produise ? Craignait-il déjà pour son indépendance poétique ou l'histoire d'Arachné est-elle simplement un récit de châtement parmi d'autres ?

Chapitre 2 : Philomèle, Procné et Térée

1. Introduction

Nous avons choisi de travailler en second lieu sur le mythe de Philomèle, Procné et Térée qui s'étend des vers 412 à 674 dans le même volume que le mythe d'Arachné, car il donne vie à ce qu'Arachné dénonce dans sa tapisserie : le viol, abus de puissance par un être supérieur. Nous sommes face à deux actes d'écriture. Arachné écrit par l'image sur sa tapisserie, les abus divins indescriptibles et Philomèle écrit avec des mots les souffrances indicibles qu'elle a subies. Arachné qui dessinait sur sa tapisserie des viols qui ne la concernaient pas, laisse place à Philomèle qui parle de ce dont elle a elle-même subi, ces actes inexprimables d'abus sexuel, de mutilation et d'enfermement. Après l'insurgence d'Arachné contre les divinités abusives est mis en scène dans le mythe de Philomèle un monde sans le moindre dieu qui se clôture en carnage, univers où les hommes se battent entre eux dans des guerres (Gildenhard & Zissos, 2007, p. 3). Il est flagrant, selon nous, que les deux mythes se rapprochent par la violence profondément ancrée dans des oppositions de nature, de genres, de statuts politiques. Ce mythe a également été désigné pour la présence d'un ouvrage tissé au sein du même livre que l'histoire d'Arachné. Nous affirmons que toutes deux recèlent une dimension dénonciatrice. Cependant, Philomèle ne se concentre point sur l'esthétique de son ouvrage, mais plutôt sur le message qu'il doit transmettre à Procné. Nous arguons qu'à la suite d'Arachné, les femmes, Philomèle et Procné, sont à nouveau les pantins des jeux de pouvoir entre des hommes dirigeants. Tandis qu'Arachné introduit un cycle d'affronts entre dieux et hommes, l'histoire de Philomèle montre un univers dénué de divinités et marqué par les interdits humains que sont la parjure, l'inceste, la mutilation, l'impiété, l'infanticide et l'anthropophagie. Tout n'est qu'atrocité comme si la présence des dieux était nécessaire pour que les hommes se gardent de transgresser les limites de l'humanité. Ce mémoire souligne la montée en puissance de la violence par rapport au début du livre VI. En effet, alors que l'arrogance et l'horrible punition d'Arachné sont contrebalancées par la beauté de son tissage, dans le mythe de Philomèle, l'horreur ne fait que croître au fil des vers. Mais à côté de cette monstruosité se trouvent la résistance de deux sœurs ainsi que leur alliance solidaire dans leur quête de réappropriation de leur subjectivité et de leur agentivité.

Au point 2, nous répondons aux questions suivantes : que révèle la tapisserie de Philomèle qui ne brille pas par sa beauté comme celle d'Arachné, mais elle recèle un message fort ? Quelle est la place de la tapisserie et ses liens avec d'autres domaines de la vie romaine

comme la poésie et le mariage ? Dans la troisième section, nous nous demandons en quoi les métamorphoses des protagonistes illustrent leur intersubjectivité ainsi que sur l'explication des transformations qui est différente chez les Grecs et les Romains. Nous argumentons également que Philomèle et Procné subissent une métamorphose en Furies et en barbares. Nous nous interrogeons sur les oppositions au sein de la quatrième partie. Les violences abordées dans le chapitre précédent, c'est-à-dire envers les mortels, envers les femmes et envers un gouvernant, sont-elles retrouvées ? La virulence n'est-elle pas aussi forte entre Térée, le barbare, et Procné et Philomèle, les Athéniennes civilisées ? Pour finir, nous déduisons que la réduction au silence est le résultat des violences comme dans le chapitre précédent. Quel rapport entretient chaque protagoniste avec le langage parlé ? Comment les victimes outrepassent-elles le mutisme contraint ? Le silence est-il réellement une privation totale de la parole ? Le poète en racontant ce mythe ne se projette-t-il pas dans ces femmes ? Ne craint-il pas lui aussi d'être privé de sa langue ?

Une des approches les plus prégnantes en ce qui concerne le mythe de Philomèle est l'approche féministe. Cela diffère du mythe d'Arachné où cette dimension n'était pas forcément envisagée par les auteurs. Kliendienst (2008) traite du pouvoir du langage (même silencieux) en tant que moyen de résistance à la domination masculine ainsi que du corps de la femme comme objet d'échange pour les hommes. Libatique (2021), dans une étude récente, se pose la question de comment lire ce mythe actuellement, à l'époque du #MeToo. Selon lui, Térée domine Philomèle au niveau visuel par son regard tandis qu'elle le domine au niveau narratologique par son éloquence. Térée perdrait son agentivité au fil du mythe au contraire de Philomèle. Marder (1992) se penche sur le regard que devrait poser une féministe sur le mythe de Philomèle. Elle insiste sur la corrélation entre le viol et le langage réduit à néant. Brown (2004) approche l'intersubjectivité féminine en tant que résistance au patriarcat. Dans son article sur la lecture des rapt chez Ovide dans une perspective féministe, Richlin (1992) se penche brièvement sur le coupage de la langue de Philomèle montrant ainsi la manière dont Ovide passe sous silence le viol de la jeune femme et met en lien sexe et violence. Segal (1994) traite dans son article du problème de la violence envers les femmes et de la domination masculine. Curran (1978) affirme que les femmes sont éduquées à ne pas prendre la parole. Nous soutenons les idées de ces auteurs et usons de ces perspectives féministes.

Certains savants se penchent plutôt sur les différents genres contenus dans ce poème ovidien. La contamination tragique est envisagée par Larmour (1990) qui lie le mythe à celui de Thyeste et Atrée ; Procné, la mère trompée et infanticide, à Médée ; Philomèle, violée, à

Iphigénie, sacrifiée. Galinsky (1995) s'oppose en quelque sorte à cette analyse puisque, selon lui, Ovide évite la tragédie dans le mythe de Philomèle par l'usage du grotesque et d'une cruauté hyperbolique. Peek (2003) traite de l'humour et de l'ironie au sein de cette histoire. Cette dernière serait un mélange de tons sérieux et comique, reflet du monde des *Métamorphoses*. Gildenhard et Zissos (2007) parlent de la perversion du genre épique par l'élégiaque et le tragique, perversion présente dans la totalité du poème d'Ovide et en particulier dans le mythe de Philomèle. Nous divergeons d'opinion avec Galinsky (1995) qui ne reconnaît pas la dimension tragique du mythe étudié, malgré sa pertinence concernant la présence du grotesque et de la cruauté portée à son paroxysme. Selon notre point de vue, les affirmations des savants mentionnés dans ce paragraphe sont toutes valides, car les *Métamorphoses* constituent un mélange de genres.

Le mythe de Philomèle donne lieu également à des approches comparatives. Jacobsen (1984) réalise une comparaison que nous reprenons entre le mythe de Térée et Philomèle au livre VI et celui d'Apollon et Daphné au livre I. Une comparaison entre les images et les textes sur le mythe travaillé a été réalisée par Chalazon et Wilgaux (2008-2009). Elle nous a été peu utile dans le cadre de ce mémoire.

La variation et l'évolution du mythe de Philomèle ont été abordées par Brewer (1941), Biraud et Delbey (2006), Létoublon (2004) et Chevalier (2006). Biraud et Delbey (2006) se concentrent surtout sur l'évolution de la métamorphose en oiseaux dans le mythe de Philomèle dans l'Antiquité gréco-romaine. Ils expliquent qu'en Grèce, les transformations de chaque personnage étaient définies par les relations entre les différents volatiles et par l'anthropomorphisation de leurs comportements, puis chez les Latins, la perte progressive de cette signification. Nous nous appuyons surtout sur cet article pour la troisième partie qui concerne les métamorphoses. Chevalier (2006) traite également de ce changement dans les métamorphoses de Philomèle et Procné. En Grèce, la première était hirondelle et la seconde rossignol. Chez les Latins, leur transformation était attribuée par leur lieu de vie : Philomèle étant le rossignol vivant dans les bois et Procné l'hirondelle auprès des humains. Létoublon (2004) lie les métamorphoses en rossignol et hirondelle de Philomèle et Procné à celle en araignée d'Arachné souvent rapprochées dans la mythologie grecque dont Ovide s'inspire.

Plusieurs spécialistes se focalisent sur la barbarie imprégnant ce texte. Gildenhard et Zissos (2007) parlent de la contamination des Enfers au travers d'un hymne caché aux Furies et de la barbarie qui touche de plus en plus les sœurs athéniennes au fil du poème, idées que nous rejoignons. Pour Kliendienst (2008), les femmes sont des objets de conquête et d'échange.

Elles reflètent le statut des hommes dans la hiérarchie politique. Ainsi, Pandion par la cession de ses deux filles à Térée se retrouve soumis au barbare. Chevalier (2006) rapproche les comportements de Procné et de Philomèle à la sauvagerie de Térée qu'elles finissent par surpasser, bouleversant ainsi l'ordre du monde. Selon nous, en effet, la révolte virulente des femmes bien que poussée à son paroxysme est le signe d'une tentative de bouleversement de la hiérarchie traditionnelle et du patriarcat. Segal (1994) affirme que la femme corporellement passive devient active sous la forme d'une furie.

Certains savants prennent des positions bien particulières. Une approche psychanalytique à laquelle nous adhérons est proposée par Galvagno (1995). Elle utilise l'histoire de Philomèle pour montrer que la parole peut être remplacée par un autre média, ici la tapisserie, lorsqu'une expérience est indicible. Hartman (1969) se focalise sur l'analyse rhétorique de l'expression : « The Voice of the Shuttle » pour parler de la tapisserie de Philomèle. Il explique que la vie humaine est une lutte permanente entre des pôles extrêmes et que l'art use de ce qu'il y a au milieu. Nous n'utilisons pas son interprétation dans ce mémoire.

2. Tissage : la tapisserie, le mariage et la poésie

Nous assumons une structure semblable à celle choisie pour le mythe d'Arachné pour celui de Philomèle, Procné et Térée (VI, 412-674). Selon nous, il est impossible de nier que le tissage réalisé par Philomèle revêt une importance centrale marquant ainsi le changement dans le comportement de sa sœur Procné qui veut se venger ainsi que la sortie du silence de la tisserande. C'est pour cette raison que nous commençons par le tissage. Nous soutenons qu'à nouveau la tapisserie se rapproche de l'art poétique et évoque également le mariage, étant donné que celui-ci et le tissu étaient étroitement associés dans l'Antiquité gréco-romaine à travers certaines cérémonies et rituels.

2.1. La tapisserie de Philomèle

Malgré le petit nombre de vers occupé par le tissage de Philomèle (vv.576-578) par rapport à celui d'Arachné (vv.103-128), nous démontrons la centralité du tissage de Philomèle au sein du mythe étudié non pas pour son esthétique, mais plutôt pour son utilité en tant qu'écriture révélatrice du malheur et de la souffrance de la jeune femme à Procné, sa sœur. La tapisserie n'est pas un produit artisanal et artistique comme c'est le cas d'Arachné (Vial, 2010, p. 453). Cela explique le peu de vers qui sont consacrés à la description de la tapisserie de Philomèle pour son esthétique.

Les savants lui confèrent diverses significations. Delattre (2015, p. 481) met en parallèle l'art du tissage et celui de l'écriture des mythographes, tous deux devant être décodés par un lecteur qui, dans ce mythe, est Procné. Cette dernière doit voir et exprimer par le langage le contenu de la tapisserie de sa sœur pour qu'elle fasse sens. Cette lecture permet ensuite la réaffirmation de l'existence de Philomèle et de son horrible expérience alors même qu'elle est absente du mythe au moment de la découverte par Procné des affres de Térée. Dans la même veine, la tapisserie est comparée à la création et à la réception poétiques par Segal (1994, p. 264). Galvagno (1995, p. 91) voit la tapisserie comme « le moyen de sauvegarder la parole qui ne veut pas s'éteindre ». Philomèle, une femme est vue comme le Destin filant l'existence par Hartman (1969, p. 254) à qui s'oppose une opinion que nous rejoignons, celle de Kliendienst (2008, p. 27) qui estime que cette interprétation est « *a male fantasy of female reprisal* ». Elle perçoit Philomèle comme une femme résistante et son ouvrage comme un acte de démasquage des mystères sacrés et de révélation de la violence du viol (Kliendienst, 2008, p. 21). Libatique (2021, p. 70) s'inscrit dans la même lignée que cette interprétation en considérant la tapisserie comme un moyen d'expression permettant le retour de l'agentivité de Philomèle, acte de résistance.

Nous ne pouvons analyser aussi longuement que dans le chapitre 1 l'esthétique de la tapisserie de Philomèle, car à part connaître la couleur de la toile et du fil, aucun autre détail ne permet d'imaginer ce à quoi elle ressemble réellement. Le blanc est teinté de touches pourpres entachant la toile. Il n'est pas précisé si des mots ou des images sont tissés, si la tapisserie est picturale et/ou scripturale. La toile blanche symbolise la pureté et la virginité. Les *notae* pourpres exposent ce qu'a subi Philomèle. *Nota* vient du participe passé au féminin de *noscere* donnant ainsi le sens de « ce qui permet d'apprendre à connaître, de reconnaître ». *Notae* en tant que nom signifie « lettres », « marques, signes » et « marques sur le corps ». Ce mot revêt une dimension textuelle sur la tapisserie et une dimension extratextuelle comme signes de la violence sur le corps de la victime Philomèle (Segal, 1994, p. 266). Le fil pourpre vient entacher de sa couleur la blancheur immaculée tout comme Térée a profané le corps intact de sa belle-sœur. Le pourpre rappelle la teinte rouge du sang. C'est comme si Philomèle utilisait la douleur de ses sévices, son sang pour décrire son sort. Philomèle de sa langue, par la parole, n'a pas réussi à convaincre Térée de l'achever après qu'il l'a torturée. Il lui coupe la langue, réservant à ce membre la mort que Philomèle souhaitait pour elle-même. Le barbare n'est pas ému par le long discours de l'Athénienne (vv.533-548). La faculté de parole, celle qui rendait Philomèle civilisée, lui est cruellement arrachée. Il ne reste que ses mains à la jeune fille pour communiquer. Elle use d'un moyen visuel de communication qui est plus susceptible d'être

compris par tout un chacun, en particulier si elle tisse une image. Dans le cas de lettres écrites, les mots ne s'envoleront pas comme à l'oral. La tapisserie est utilisée comme ruse, de la même façon que Pénélope a usé de cet art pour contrer ses prétendants (Létoublon, 2010, pp. 24-25).

Philomèle transmet son message de rage à la manière barbare. La tapisserie est décrite comme *barbarica* (v.576), barbare, sauvage. Elle commence à se rapprocher de la façon de communiquer de son violent agresseur, Térée qui est peu éloquent dans ce poème. Le langage de la rage est désarticulé, il n'a pas besoin de la langue pour s'exprimer (Marder, 1992, p. 162). N'est-ce pas le début de son éloignement de la civilisation et de son rapprochement du caractère des furies vengeresses ? Nous en parlons dans la troisième partie qui concerne les métamorphoses.

L'usage de la tapisserie comme moyen de communication est paradoxal (Delattre, 2015, pp. 481-482). La main remplace la voix de la muette pour révéler la véritable nature de Térée. La tapisserie est un entremêlement de la chaîne et de la trame qui s'opposent, car elles sont mises dans deux sens différents. Philomèle transforme sa tapisserie en tracé, écriture ou peinture. Elle combine deux arts dissemblables : la tapisserie, technique en trois dimensions, et écriture ou peinture, technique de tracé en deux dimensions. Par cela, elle se rapproche d'Arachné qui crée sur un objet tissé en 3D, une représentation en 2D.

La fonction la plus évidente de la tapisserie est de dénoncer le viol subi par Philomèle en l'absence de la parole. Dans les *Métamorphoses*, les protagonistes ont recours à l'écriture pour combler un manque, une perte (Galvagno, 1995, p. 83). Dans le cas de Philomèle, cette perte est double, car sa langue et sa virginité lui sont enlevées. Ce but dénonciateur se retrouve également chez Arachné un peu différemment. Arachné révèle la tromperie des dieux masculins sans l'avoir elle-même expérimentée tandis que Philomèle dévoile celle de l'être humain Térée dont elle a subi la violence. Ce qui différencie également ces deux mortelles est que la tapisserie de la rivale de Pallas a d'abord un but esthétique pour gagner la compétition avant d'être dénonciatrice alors que celle de Philomèle souhaite dévoiler son histoire à sa sœur par un tissu. Il faut noter l'importance que revêt l'interprétation de la tapisserie dans ce mythe comme dans celui d'Arachné. L'interprétation dépend du lecteur, car elle est multiple et infinie. Sans regard interprétatif, une représentation est dénuée de sens. Procné pour Philomèle et Pallas pour Arachné sont lectrices de ces tapisseries et agissent en conséquence de leur contenu. La tapisserie marque le point de basculement vers une fin cruelle : une mort (le suicide d'Arachné et le meurtre d'Itys) et une métamorphose finale. En plus de la visée dénonciatrice, Segal (1994, p. 267) en ajoute une seconde : la tapisserie constitue un message rempli de contradictions. Elle

met en avant les nombreuses tensions qui sous-tendent le récit ovidien de ce mythe au niveau de la morale. Ovide traite de notions morales qu'il pousse jusqu'à l'immoralité qui engendre une violence extrême. Le moral et l'immoral s'entrecroisent en permanence. Dans ce mythe, toutes les limites sont outrepassées. En outre, par cette tapisserie, Philomèle réaffirme son existence (Delattre, 2015, pp. 484-485). Elle réapparaît à un moment de l'histoire où elle n'est pas réellement présente, où elle a été oubliée par Procné qui la pense morte. Philomèle au travers de son ouvrage raconte son histoire de vierge trompée et violentée par Térée. Elle met au jour une première métamorphose de femme vierge à femme violée.

Philomèle en tant qu'utilisatrice de l'écriture se rapproche d'une autre femme dans les *Métamorphoses* : Byblis (IX, 418-665). Pour rappel, Byblis éprouve un amour incestueux pour son frère Caunus. Elle écrit à celui-ci une lettre dans laquelle elle dévoile ses sentiments coupables, déclenchant ainsi la colère de son frère. Elle finit par se métamorphoser en source après avoir cherché et pleuré Caunus en vain. Toutes deux écrivent, Philomèle au moins par des images et Byblis avec des mots. La différence entre elles est la sélection de l'écriture comme canal communicationnel : la première écrit, car la parole lui fait défaut tandis que la seconde use de l'écriture par choix. Le message de Philomèle engendre la réaction de vengeance espérée de sa sœur Procné, celui de Byblis donne lieu au chaos dans son esprit et à la fuite de son frère Caunus.

2.2. Le mariage

Mariage et mort

Dans le mythe de Philomèle, nous accordons une place importante au thème du mariage et de la vie des époux puisque celui de Procné et Térée s'étend des vers 428 à 438. La célébration de cette union est traversée de nombreux mauvais présages auxquels les protagonistes semblent insensibles. Nous argumentons que le mariage présage dès le début la destinée funeste qui attend les personnages, mais surtout l'aspect infernal dont se teinte le mythe.

Au début du récit, Térée se voit offrir la main de Procné, car il a aidé Pandion, père de la jeune fille, à contrer d'autres invasions barbares. Le récit d'Ovide débute par une longue liste de cités des vers 414 à 420. Elles se réunissent pour transmettre leurs condoléances à Pélops qui pleure la perte de Niobé, sa sœur métamorphosée au livre VI des *Métamorphoses*. De nombreuses villes se rendent auprès de Pélops. Ce catalogue de cités est un bon moyen pour le poète de rappeler les caractéristiques de certaines d'entre elles et surtout de souligner le grand

nombre de villes visiteuses. Une seule cité manque à l'appel : Athènes. Le narrateur s'en étonne « *credere quis posset ?* » (v.421). Elle est en guerre contre des barbares. Le thrace Térée vient alors en aide aux Athéniens. Cet exploit lui permet de créer une alliance avec Pandion par le biais d'un mariage avec sa fille Procné en suivant le procédé de *dextrarum iunctio* (*dextra dextrae iungitur*, vv. 447-448). La *manus* ou *confarreatio* est brièvement mentionnée dans le texte ovidien. C'est une cérémonie reprise de la tradition grecque antique pendant laquelle la femme est mariée et en même temps, mise entre les mains de son époux. Elle passe de l'autorité de son père à celle de son mari (Hersch, 2010). Dans l'Antiquité romaine, pour épouser une femme, les hommes devaient demander l'autorisation de la famille de celle-ci ou bien les familles approchaient le prétendant. La fille était l'objet d'un accord solennel entre la famille et le futur époux (Treggiari, 1991, p. 140). Il faut noter qu'au début du Principat, les femmes avaient une grande liberté et étaient considérées comme légères (Treggiari, 1991, p. 211). C'est pour cette raison qu'Auguste aurait mis en place la *Lex Iulia de adulteriis* qui punit l'adultère et la *Lex Iulia de Maritandis Ordinibus* qui régule le mariage romain, ce qui est dans la lignée de sa volonté de retour aux mœurs républicaines. Un exemple de la liberté féminine est donné par Tite-Live (*Ab Urbe condita*, XXXIV, 1). Lors du refus de l'annulation de la *Lex Oppia* interdisant aux femmes de porter des vêtements colorés, de se véhiculer dans des charrettes et de ne pas leur laisser plus d'une once d'or, les femmes se sont révoltées et leurs maris n'ont pas réussi à les contrôler. Les femmes jouissaient déjà d'un peu de liberté d'action.

Pandion n'hésite pas à livrer son enfant aux mains du roi étranger pour le remercier d'avoir rétabli la paix. Térée est tout de même issu d'un peuple descendant d'un dieu, Mars Gradivus (v.427), ce qui le rend moins mauvais qu'un autre barbare. Le mariage romain requérait l'accord des deux futurs mariés. Or, l'avis de Procné sur ce mariage reste inconnu. Elle est totalement invisibilisée et « objectivée », elle est rendue objet comme c'est le cas de beaucoup de femmes dans la mythologie antique en ce qui concerne le mariage. Il ne faut pas omettre que le mariage exposé par les poètes n'est pas celui décrit dans des sources antiques plus historiques comme les épithalames. L'union nuptiale est toujours décrite de manière hyperbolique et subjective, en particulier dans la poésie. Dans la littérature latine antique, tous les mariages ont un but différent. Dans le cas de ce mythe, le but de la description du mariage de Procné et Térée est de préfigurer le destin funeste des personnages et de montrer un premier acte d'impiété envers les divinités qui n'acceptent pas cette union. Ovide parsème cette description de sombres présages lui permettant d'atteindre cet objectif. Un autre exemple serait le *Carmen* 64 de Catulle, l'épithalame de Thétis et Pélée. Ce poème constitue une espèce de

cadre au malheur d'Ariane abandonnée sur une île par Thésée, mais aussi une annonce du destin d'Achille et du temps de l'impiété des hommes envers les dieux.

Une première symbolique du mariage émerge : la relation entre mariage et mort ressort au sein de l'union du Thrace et de l'Athénienne. Ces deux thèmes sont souvent liés l'un à l'autre. La jeune fille mariée perd sa virginité, son innocence meurt en quelque sorte. Cependant, dans le cas de l'union mariale de ce mythe, le rapport à la mort est amplifié. Nous décelons de nombreux signes en lien avec le trépas. Malgré tous les présages obscurs, Procné et Térée poursuivent leur mariage. Didon ignore elle aussi toutes les prédictions négatives transmises dans les entrailles des animaux qu'elle sacrifie pour savoir si elle peut s'unir à Énée ou non (*Énéide*, 4, 60-66). Elle refuse d'accepter la destinée d'Énée tout comme Procné et Térée restent aveugles au malheur de leur union.

Pour commencer, aucune divinité du mariage n'est présente, ni Junon Pronuba, ni les Hyménées, ni les Grâces. Les Euménides prennent leur place lors de l'union, brandissant des *faces de funere raptas* (v.430). Ces déesses sont aussi mentionnées par Didon dans la septième lettre des *Héroïdes* d'Ovide. La reine de Tyr pensait avoir été unie à Énée sous de bons auspices et finit par croire que c'était sous ceux des Euménides (*Héroïdes*, 7, 97-98). Ces déesses ne sont cependant pas citées dans la version virgilienne dans le cadre du mariage d'Énée et Didon. Junon préside à l'union sexuelle d'Énée et Didon, mais par cela, elle s'oppose au Destin. Après leur fusion, Virgile ajoute : *ille dies primus leti primusque malorum/causa fuit* (*Énéide*, 4, 169-170). Ce jour est cause de la mort et des maux de Didon. Néanmoins, celle-ci rêve de ces déesses vengeresses (*Énéide*, 4, 469) et s'en remet à celles-ci lorsqu'elle maudit Énée (*Énéide*, IV, 610) tout comme Ariane avec Thésée (Catulle, *Carmen* 64, 192-201). Les signes auguraux sont même pires que lors du mariage d'Orphée et d'Eurydice (*Métamorphoses*, X, 1-10). Bien qu'elle ne prononce pas de paroles sacrées, la divinité *Hymenaeus* est présente lors de leur mariage au contraire de Procné et de Térée.

Les torches portées par les Euménides dans les *Métamorphoses* symbolisent le mariage, mais aussi la mort. Il faut noter que cette symbolique des torches est déjà utilisée par Virgile pour préfigurer le destin funeste de Didon en désignant les attributs des Furies (*Énéide*, IV, 472). Le participe passé *raptas* montre que les torches ont trait à la tombe et non à l'union maritale. Ce verbe *rapere* en lui-même induit aussi le sens de viol, événement qui arrivera par la suite. Les Euménides sont citées deux fois dans la description et sont mises en évidence en début de vers (vv.430-431). Ovide fait à nouveau référence à ces déesses à quatre reprises dans la suite (vv.480, 591, 595, 662). La première présence concerne la *furor* de Térée lorsqu'il

regarde Philomèle supplier son père de la laisser partir. Ensuite, *facibus*, les torches, se trouve à côté de *furoris* (v.480), le lien au trépas étant une nouvelle fois souligné. Le mot *fax* est retrouvé une dernière fois au vers 614 quand Procné prépare sa vengeance et projette de brûler le palais de Térée. Vient ensuite *furialia arma* (v.591), les armes des Furies empruntées par Procné lors de la libération de Philomèle. Procné en use pendant une cérémonie sacrée, les *trietetica* de Bacchus, ce qui la rend sacrilège. Elle profite d'un moment réservé au divin à son avantage, ce qui est impie, car elle se doit de fêter la divinité. Les Furies réapparaissent quelques lignes plus tard (v.595) pour décrire la douleur de Procné. Les déesses infernales l'agitent lors des rites sacrés. Le narrateur ovidien s'adresse même à Bacchus en lui disant que ses disciples sont excités par la terrible Procné et ses Furies. À la fin du mythe, Térée provoque « les sœurs vipères venant de la vallée du Styx » (*vipereasque ciet Stygia de valle sorores*, v.662). Les divinités vengeresses sont alors associées aux deux sœurs et non plus uniquement à Procné comme précédemment. La *furor* dans ce mythe joue un grand rôle et passe de l'un à l'autre protagoniste : Térée, Procné puis les deux sœurs. Les événements sont imprégnés de l'influence des Furies. Gildenhard et Zissos (2007, p. 7) voient ce mythe comme « *something like a hymnic celebration of the powers of the Eumenides* » avec une structure cyclique. Les Euménides sont évoquées au début du mythe dans le mariage et à la fin quand Térée désigne les deux *vipereas sorores* (v.662). Leur présence sous-tend tout le récit.

D'autres termes lient ce mariage aux funérailles comme *lectus* (v.429) et *torus* (v.431) qui représentent le lit nuptial, mais aussi le lit funèbre. Dans la suite, Térée fait croire à Procné que sa sœur est morte (*commentaque funera*, v.565). Des funérailles sont organisées en l'honneur de Philomèle faussement décédée. Un tombeau d'une nature différente est également cité plus loin lorsque Térée s'appelle le *bustum miserabile nati*, le tombeau pathétique de son fils (v.665). Le roi thrace mange son fils sans le savoir. Seul Itys meurt réellement dans cette histoire. La mort est préfigurée dans tout le récit, car elle en est la chute finale.

Outre les Furies infernales, un *profanus bubo* (v.432), un sinistre hibou est posé sur le sommet du lit conjugal. L'adjectif *profanus* accompagnant *bubo* symbolise le mauvais augure, mais annonce également le caractère criminel de la suite des événements. De la même façon que les Euménides dans les vers précédents, l'oiseau funeste est mis en exergue au début de deux vers par *hac ave* (vv.433-434). Procné et Térée sont unis sous l'augure du hibou et la naissance d'Itys se place sous le présage de ce même oiseau. Rien de positif n'est annoncé lors de ce mariage entre l'Athénienne et le Thrace.

Dans la totalité des *Métamorphoses*, ce hibou est présent à trois autres endroits, annonçant également un destin funeste pour les protagonistes concernés. Pour commencer, Ovide raconte l'étiologie du hibou au livre V. Ascalaphe, serviteur des Enfers, aperçoit Proserpine cueillant une grenade infernale. Il s'apprête à la dénoncer et la déesse pour se venger, le transforme en hibou. Cet oiseau est directement attaché au royaume des morts. Ensuite, au livre X, Myrrha passe une nuit en compagnie de son père Cinyras sous les ululements de l'oiseau nocturne. La relation incestueuse rappelle celle de Térée et Philomèle. La dernière apparition du hibou précède le récit de l'apothéose de César au livre XV. Son assassinat provoque le chaos dans l'univers selon la description ovidienne. Des milliers de hiboux s'envolent. Le lien à la mort et au désordre est à nouveau évident. Cet oiseau au présage funeste est aussi présent chez Virgile lors des errances désespérées de Didon avant qu'elle décide de planifier son suicide (*Énéide*, IV, 462).

Bubo désigne un oiseau assez fort pour combattre les aigles selon Arnott (2007, p. 105). L'aigle comparé à Térée est prêt à attaquer sa proie Philomèle. Cela peut signifier que malgré la force de l'aigle, le hibou triomphe et que les événements funestes se dérouleront quoi qu'il arrive. L'aigle symbolise en général le roi des oiseaux, le pouvoir, la puissance et le père. Cependant, il a également un côté maléfique. Sa symbolique peut être pervertie et il devient alors dominateur, abusant de sa puissance et ravisseur de ses proies qu'il emmène en des lieux reculés. L'aigle, dans le mythe de Philomèle, est davantage lié à cette symbolique d'oiseau de proie que d'oiseau royal. Le terme *aves Iovis* pour désigner l'aigle au lieu d'*aquila* est particulier, car le nom de Jupiter est cité. L'oiseau de proie qui attaque la colombe, oiseau de la déesse de l'amour, rappelle les premiers livres des *Métamorphoses* dans lesquels sont contées les relations amoureuses généralement non consenties de Jupiter avec un grand nombre de femmes. Térée est comparé au roi tout-puissant des dieux qui se permet d'abuser allègrement d'êtres féminins au nom de la passion. Ce thème des amours de Jupiter est aussi présent dans le mythe d'Arachné dont nous avons traité dans la première partie de ce mémoire. La présence du roi divin dans les deux mythes choisis n'est pas une coïncidence. La différence est que la référence au souverain des dieux semble plus subtile dans le récit de Philomèle que dans celui d'Arachné. Il apparaît au travers de son oiseau dans l'un tandis qu'il est directement cité dans l'autre.

Mariage et tissage

Outre le lien entre le mariage et la mort, nous soulignons un second parallèle à effectuer entre mariage et tissage. Scheid et Svenbro (2003, pp. 49-89) dans leur ouvrage, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, consacrent un chapitre entier au tissu comme symbole du mariage autant chez les Grecs que chez les Romains. Le tissu joue un grand rôle au sein des cérémonies matrimoniales dans le monde antique hellénistique et latin, mais il revêt une symbolique distincte pour chacun d'eux. Dans la tradition grecque, le manteau nuptial est la pièce de tissu donnée par l'un des époux pour accueillir l'autre dans le lit conjugal. La personne qui offre la *khlaîna*, le manteau à la fois couverture nuptiale, est celle qui se trouve dans la maison où le couple habitera après le mariage. Cette *khlaîna* pour les Grecs anciens symbolise l'acte sexuel qui suit le mariage. Elle peut également être mentionnée pour parler d'amants dont l'union est illégitime. Un exemple célèbre est celui de Pénélope, l'épouse d'Ulysse. Pour éviter ses prétendants, elle leur promettait de choisir l'un d'eux uniquement quand elle aurait achevé sa tapisserie. Au fil des jours, elle la tissait et la défaisait comme pour écarter les noces. En revanche, chez les Romains, le tissu n'est en rien un lien physique comme chez les Grecs, mais permet de « signifier par un geste rituel l'union étroite, sur plusieurs plans, des époux qui se trouvent dessous » (Scheid & Svenbro, 2003, p. 74). Didon offre à Énée un manteau pourpre rehaussé de fils dorés (*Énéide*, IV, 260-264), symbole de leur union. Après le *consensus* nuptial, le rite de *dextrarum iunctio* se déroulait devant une grande pièce de tissu luxueuse appelée *aulaeum*. Les époux joignaient leurs mains droites en émettant des promesses et en invoquant Junon Pronuba, la Junon « pour la couverture des époux », déesse absente lors du mariage de Procné et Térée. Le verbe *nubere* signifie au sens abstrait « marier » et au sens concret « couvrir ». Le tissu était le parfait exemple pour les civilisations gréco-romaines de « l'entrelacement de la chaîne virile et la trame féminine » (Scheid & Svenbro, 2003, p. 59).

Le tissu peut aussi être le signe d'une séparation dans la poésie latine. Le *Carmen* 64 de Catulle illustre cela. Le poète place une ekphrasis de la tapisserie du lit conjugal de Thétis et Pélée dont le sujet est l'abandon d'Ariane sur l'île de Dia par Thésée. Ce dernier la laisse seule immédiatement après leurs noces. Le corps d'Ariane est découvert, il est dépourvu des tissus qui la couvraient lors du mariage (Catulle, *Carmen* 64, 64-69). Elle utilise des mots semblables à ceux de Didon priant Énée de ne pas la quitter (*Énéide*, IV, 316 : *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos*) : *sed conubia, sed optatos hymenaeos* (*Carmen* 64, 141). Thésée a délaissé Ariane comme Énée l'a fait avec Didon. La jeune Crétoise lance une malédiction qui se soldera par la mort d'Égée, le père du héros. « Deux oublis de

tissus, deux séparations symétriques » (Scheid & Svenbro, 2003, p. 81). Thésée oublie les tissus de son mariage avec Ariane, mais également la voile blanche signalant à son père qu'il revient en vie. En outre, dès le départ, Catulle insinue que leur union est impossible. Ariane donne un seul fil à Thésée pour qu'il sorte vivant du labyrinthe du Minotaure. Deux fils sont nécessaires pour engendrer le tissage d'un manteau nuptial. L'union est d'ores et déjà vouée à l'échec, car aucun tissu ne peut provenir d'un unique fil, il faut une chaîne et une trame. Qu'en est-il de Philomèle et Procné ? Procné lorsqu'elle apprend la présumée mort de sa sœur arrache son voile pour porter le deuil (v.567). Ce geste peut être interprété comme la préfiguration de la suite du poème. Procné se sépare de son époux en se débarrassant de son voile nuptial. Elle se dévêt et par ce geste, se désunit marquant ainsi la séparation entre elle et Térée.

2.3. Tissage poétique

Tout comme dans le premier chapitre de ce mémoire, nous prouvons la connexion entre tissage et poésie ainsi que tisseuse et poète. La tapisserie est écriture avec des fils et la poésie tissu de mots.

Le tissage en tant que création est un domaine attribué aux femmes. Cela fait sens que Philomèle l'emploie. La guerre et la politique, quant à elles, sont associées aux hommes. Néanmoins, dans ce mythe, la guerre devient l'apanage des femmes également. Après la découverte du tissage pacifique de Philomèle, Procné s'emploie à la guerre. Elle refuse la position passive qui lui est imposée, elle refuse l'activité de tisserande, pour se faire guerrière ou plutôt vengeresse sanguinaire. Philomèle suit les pas de sa sœur et l'assiste dans son activité vue comme masculine. Par cela, les deux sœurs se distinguent d'Arachné qui demeure tisserande. À aucun moment, elle ne devient réellement guerrière. La seule violence physique dont Arachné fait preuve est lorsqu'elle lève la main sur la vieille dame avant de s'arrêter instantanément (v.35). Jamais elle ne passe à l'acte.

L'esthétique des deux tapisseries diffère également. Tandis qu'Arachné use d'une palette infinie de couleurs, Philomèle se limite au pourpre et au blanc. Que cela signifie-t-il dans le mythe de Philomèle ? La jeune Athénienne ne poursuit pas le même but qu'Arachné. Utiliser une panoplie de couleurs ne lui est en rien profitable. Elle se limite aux fils blanc et pourpre qu'elle a sa disposition lors de son ouvrage. Comme expliqué précédemment, le blanc représente la pureté et le pourpre le sang. Malgré toutes les différences citées, Philomèle ressemble à Arachné qui crée à partir de la matière qu'elle façonne par elle-même. Arachné avec sa laine filée donne vie à son tissage et Philomèle au moyen de fils pourpre et blanc, couleurs symbolisant le sang et la virginité perdus, crée sa tapisserie. D'une part, les

nombreuses nuances utilisées par Arachné symbolisent les figures de style usées à foison par les poètes. D'autre part, le blanc pur et le pourpre de sang employés par Philomèle se réfèrent au support vide à partir duquel le poète comme tout artiste crée son œuvre et au sang ou plutôt à l'énergie qu'il lui consacre. Ces deux couleurs sont aussi celles du vêtement porté par les Parques lors de l'union de Thétis et Pélée dans le *Carmen* 64 catullien (vv.307-308). Philomèle en utilisant ces deux teintes marque le fait qu'elle devient maîtresse de son destin, sa propre Parque. Elle tisse son futur de son fil rougeâtre.

De plus, Philomèle, Arachné et le poète ont en commun le besoin d'être lus par une personne. Les deux femmes ont besoin d'un lecteur pour interpréter et ainsi rendre vivante leurs tapisseries respectives. Sans le regard de Pallas, l'issue du mythe d'Arachné n'aurait pas été la même, la mortelle n'aurait pas été métamorphosée. Philomèle, sans la présence de Procné, n'aurait pas été libérée et la fin n'aurait pas été aussi sanguinaire. Les deux tapisseries engendrent des conséquences sur la suite des événements de leurs histoires.

La nécessité d'avoir un lecteur ainsi que la création à partir de leur propre matière rapprochent les deux tisserandes de la figure du poète. Les vers ovidiens n'existeraient pas s'ils n'étaient pas lus et interprétés depuis des siècles par de nombreuses personnes. Le texte en lui-même constitue une entité vivante qui a une infinité d'interprétations, comme le tissage (Segal, 1994, pp. 264-265). De plus, son origine réside dans l'effort intense du poète qui a donné de son temps et de son énergie pour peaufiner sa poésie. Delattre (2015, pp. 481-483) rapproche Philomèle des mythographes plutôt favorables aux ruses et aux artifices que les lecteurs sont invités à décoder. Les poètes sont créateurs de récits tout comme Philomèle et Arachné. Ces deux femmes peuvent représenter le poète qui est pris entre ce qu'il est conseillé de chanter et ce qui ne peut être dit. Ovide choisit de tisser subrepticement des mots aux significations obscures et cachées. Sous les mots se trouve un autre sens à deviner. Le texte ovidien est une énigme à résoudre, des fils de sens à détisser pour comprendre l'ensemble global du tissage textuel. La trame et la chaîne de la rusée Philomèle imperceptiblement se mêlent tout comme les mots aux sens multiples d'Ovide s'entrelacent subtilement.

Nous assurons également que le mythe de Philomèle a un lien direct avec la notion de poésie. Le nom lui-même de cette protagoniste illustre cela : Philomèle vient de *philein* (aimer) et *melos* (le chant, la poésie lyrique) signifiant « qui aime le chant ». Pour rappel, le chant et le tissage étaient des activités que les femmes pratiquaient souvent simultanément dans la poésie épique gréco-latine. Certes, Philomèle n'a plus de langue lorsqu'elle crée sa toile révélatrice, mais par son nom, elle est chanteuse et donc poétesse.

3. Les métamorphoses

Le rapprochement précédent entre le poète et Philomèle nous mène à nous questionner sur la possibilité d'un lien entre cela et les métamorphoses. Le texte n'est pas clair sur la forme prise respectivement par Philomèle et Procné : le rossignol ou l'hirondelle ? De quel oiseau prennent-elles la forme ? Nous nous posons également la question de la signification de la métamorphose de Térée, changé en huppe, animal à l'allure guerrière. Nous démontrons que se cache derrière ces transformations une explication étimologique doublée d'une mouvance des métamorphoses des protagonistes selon les récits et les époques. Nous argumentons ensuite que la mutation des deux sœurs civilisées en entités barbares dans le sens de sauvage, et en Furies, est due non seulement au contact avec le roi thrace, mais également à un réveil de leur nature profonde en réponse aux événements violents perpétrés par Térée.

Pour commencer, il faut différencier le mythe grec de sa réception latine. Il existe trois mythes grecs dans lesquels le noyau de l'histoire est une reine transformée en rossignol et pleurant son infanticide : une légende thébaine, la version d'Antoninus Liberalis et celle d'Apollodore. Dans le récit thébain, la jalouse Aédon, fille de Pandaréos, souhaite assassiner le fils de sa belle-sœur. Elle tue par mégarde son propre fils, Itylos, et déplore la perte de son enfant. Cette version est celle qu'a utilisée Homère. L'histoire d'Antoninus Liberalis comporte un plus grand nombre de personnages que les autres versions et se déroule dans une autre région. La version la plus connue et reprise dans la littérature gréco-latine antique est celle d'Apollodore. Le mythe raconte l'histoire de deux sœurs qui sont toutes les deux trompées par le même homme, qui se trouve être le mari de l'une d'entre elles. L'épouse, prise de folie, commet l'horrible acte de tuer son propre fils. Finalement, le mythe se termine avec une poursuite des deux femmes par le mari, le tout s'achevant par une métamorphose.

Au fil des reprises, les métamorphoses des protagonistes diffèrent, ce qui est assez inhabituel dans la mythologie. Biraud et Delbey (2006, pp. 2-10) se sont appuyés sur des éléments linguistiques et ornithologiques pour comprendre les noms des oiseaux dans les mythes grecs antiques.

Dans les versions grecques, le mythe de Philomèle, Procné et Térée est construit en fonction des noms des animaux, de leurs comportements, de leurs cris. Les oiseaux ont été rendus hommes par un phénomène d'anthropomorphisation. Leurs comportements naturels ont d'abord été observés avant d'être transposés dans un mythe. Philomèle est associée à

l'hirondelle, Procné au rossignol oriental à gorge tachetée et Térée à la huppe, l'épervier ou encore le coucou.

Les noms des personnages reflètent les oiseaux. Φιλομήλα signifierait « amie du petit bétail » et Πρόκνη « pourvu de taches » faisant ainsi référence à l'hirondelle insectivore proche des troupeaux pour l'une et au rossignol oriental aux taches brunes pour l'autre. Térée voudrait dire « le guetteur » provenant du verbe τηρέω « surveiller, garder, épier ».

Les relations entre ces trois oiseaux qui sont trouvés à l'abord de rivières reflètent les comportements humains dans le mythe. L'hirondelle et le rossignol oriental sont les proies des petits éperviers et des faucons hobereaux souvent confondus avec le coucou. Térée est plutôt à rapprocher du coucou que de la huppe pour sa polygamie et sa cruauté.

Les cris des volatiles rappelleraient également des onomatopées grecques évoquant la nature humaine première des êtres métamorphosés. Philomèle crierait « Térée », Procné « Itys » et Térée « Où [sont-elles] ? ». Ces cris font écho à des termes grecs : le verbe *τερετίζειν* qui désigne le cri de l'hirondelle pour Philomèle, *ιτω* qui est le cri entrecoupant le chant du rossignol pour Procné et *ποῦ* qui veut dire « où » pour Térée cherchant les deux femmes. De plus, le timbre des oiseaux est significatif : la huppe et le coucou ont un timbre de cri plus grave contrastant avec celui plus aigu de l'hirondelle et du rossignol rappelant la voix féminine. Le chant du rossignol pour les anciens Grecs est également associé à la plainte et l'hirondelle à des sons inarticulés évoquant ceux produits par un bègue ou un barbare étranger. Philomèle avec sa langue coupée n'a plus la capacité de prononcer correctement les sons. Les cris de ces trois oiseaux correspondent aux trois parties aristotéliennes du langage humain, c'est-à-dire le chant, le son articulé et celui inarticulé représentés dans l'ordre par Procné, Térée et Philomèle. En outre, le rapport de force au niveau langagier et social est illustré par ce mythe. Térée en tant qu'homme a droit à la parole. Procné a un certain droit à la parole par son statut d'épouse, contrairement à sa sœur non mariée Philomèle qui n'a socialement aucune parole. Si elle parle, elle ne sera pas écoutée. Elle garde donc le silence.

Dans la littérature latine antique, les métamorphoses des personnages changent. La justification de la correspondance entre l'oiseau et l'humain se perd peu à peu et certains poètes rendent leurs allusions au mythe de Philomèle, Procné et Térée imprécises. Procné et sa sœur sont souvent confondues. Le rôle de mère est parfois attribué à Philomèle. Les métamorphoses seraient choisies en fonction du lieu de vie et de l'apparence des personnages : Philomèle dans les bois lors de sa séquestration comme le rossignol, Procné proche des humains et marquée

d'une tâche couleur sang comme les hirondelles et Térée à l'aspect belliqueux comme la huppe (Chevalier, 2006, p. 56 ; Vial, 2010, p. 282).

Parmi les auteurs latins, Virgile évoque ce mythe dans ses *Géorgiques*, IV, 15 pour expliquer qu'il est nécessaire de tenir les hirondelles éloignées des ruches et aux vers 511-515 dans une comparaison entre Orphée pleurant sa femme, et Philomèle son enfant. Il fait également référence au mythe dans ses *Bucoliques*, VI, 78-81, Silène ayant chanté les malheurs de Térée et Philomèle. Dans les *Épigrammes*, XIV, 75 de Martial sont mentionnés le viol et la métamorphose de Philomèle. Dans le *Carmen* 65, 9-14, poème dédié à son frère défunt, Catulle utilise également la figure de la mère d'Itylos regrettant la perte de son fils, sans préciser son nom.

Ovide mentionne le mythe de Philomèle à plusieurs reprises dans ses œuvres. Il faut noter que le poète inverse les rôles des deux sœurs d'un poème à l'autre. Dans certaines mentions, Ovide cite les noms des protagonistes. C'est le cas au sein le livre II des *Fastes*, aux vers 627-630 où les trois personnages sont présents, et aux vers 853-856, dans lesquels Procné est associée à l'hirondelle. Dans les *Amours*, II, 6, 7-10, le poète s'adresse à Philomèle se plaignant des crimes commis par Térée. Il est également fait mention de Procné dans les *Pontiques*, III, 1, 119.

Dans d'autres cas, Ovide laisse le doute planer quant à l'identité de la mère. Au vers 482 du livre IV des *Fastes*, Cérès est comparée à l'oiseau qui pleure la perte de son fils, Itys. La mère éplorée est également présente dans les *Héroïdes*, XV, 154-155. En outre, Ovide insiste sur la figure de la mère infanticide. Cette dernière se retrouve dans *L'Art d'aimer*, II, 383-384, où l'hirondelle est décrite comme *dira parens* et dans les *Tristes*, III, 12, 9-10. Dans les *Amours*, II, 14, 29-34, et dans les *Tristes*, II, 389-390, la tromperie de Térée semble en quelque sorte justifier les pulsions meurtrières de sa femme. Dans plusieurs cas, la cruelle mère d'Itys est rapprochée de Médée, figure exemplaire de mère infanticide.

Dans le livre VI de ses *Métamorphoses*, Ovide porte davantage l'accent sur la condamnation morale de la mère infanticide que sur la beauté du chant du rossignol dont il ne dit rien. Procné a commis un crime pouvant être uniquement accepté dans le monde divin, mais passible de condamnation publique dans celui des êtres humains. Le poète insiste sur la dimension criminelle dans ce mythe. Son but est de mettre en avant un modèle de mère infanticide proche de Médée. Il marque une différence entre le chant et la faute. D'ailleurs, dans

toutes les mentions qu'il fait de ce mythe, Ovide n'évoque pas le chant mélodieux du rossignol excepté dans la quinzième lettre des *Héroïdes*.

De plus, le poète latin, dans son épopée, ne précise pas de quel type d'oiseau chacune des sœurs revêt la forme. En parcourant ses autres œuvres, il est possible néanmoins de le savoir. Dans l'*Art d'aimer* (II, 383-383), les *Fastes* (II, 853-856), les *Tristes* (III, 12, 9-10), Procné est décrite comme l'hirondelle et dans les *Amours* (II, 6, 7-10), Philomèle est un rossignol. Cependant, dans cette dernière version, Philomèle est une mère pleurant son fils, ce qui n'est pas le cas dans les autres récits ovidiens. Pourquoi Ovide ne précise-t-il pas en quels oiseaux elles se transforment respectivement ?

Une première hypothèse serait de suivre l'ordre du texte en se basant sur l'utilisation des pronoms (Biraud & Delbey, 2006, p. 15). Ainsi, le premier pronom *altera* (v.668) fait référence à Philomèle qui vient juste d'être mentionnée précédemment dans le poème, tandis que le second *altera* (v.669) se rapporte à Procné. Philomèle serait un rossignol et Procné, une hirondelle. Le rossignol étant vu comme symbole du poète élégiaque, une mère infanticide ne peut y être associée, car cela entacherait cette représentation. Une deuxième hypothèse à laquelle nous adhérons est qu'Ovide reste allusif sur la correspondance entre les femmes et les oiseaux (Létoublon, 2004, p. 95). Cela permet au poète de laisser planer le doute, car il confond souvent Philomèle et Procné lorsqu'il en fait mention dans d'autres œuvres. Il ne faut pas oublier qu'Ovide a puisé dans la masse de mythes grecs pour rédiger ses œuvres et qu'il existe plusieurs versions du mythe de Philomèle comme expliqué plus haut. Il est connu pour jouer avec la plasticité des mythes. Il est conscient que certaines versions d'un même mythe peuvent se contredire, qu'un mythe n'a pas une forme unique et immuable et il joue de cette malléabilité. Térée a pris possession des corps des deux sœurs et les a toutes deux trompées et abusées, certes de manière différente, mais le résultat demeure le même : elles veulent se venger pour la douleur occasionnée. Les deux sœurs ont commis un crime ensemble et demeurent des proies de Térée en huppe sous la forme d'oiseaux. Elles finissent par former une seule entité féminine à elles deux. Selon nous, Ovide n'est pas explicite sur les métamorphoses des deux sœurs à dessein pour que le lectorat les mélange et les associe au seul statut de victime. Toute leur vie animale, Philomèle et Procné, peu importe qu'elles soient hirondelle ou rossignol, seront les proies du prédateur Térée.

Néanmoins, outre la métamorphose en oiseaux des deux sœurs, nous considérons d'autres transformations plutôt mentales dont les indices sont disséminés et voilés tout au long du texte. Avant d'être définitivement changées en volatiles, elles deviennent au fil du texte des

Furies. Comme expliqué à la page 58, les Euménides sont présentes en filigrane comme présages funestes dans tout le mythe de Philomèle. Leur ombre plane au-dessus du trio. Philomèle crie à la vengeance avant de se faire couper la langue. Elle fait appel aux divinités, celles de la vengeance étant les Furies (vv.542-544). Ces dernières deviennent ensuite instigatrices des actes de Procné lorsqu'elle décide de libérer sa sœur lors de fêtes en l'honneur de Bacchus (v.595). Elle est alors associée à une ménade dont la folie est inspirée par le dieu du vin, mais cette influence est feinte. Au fur et à mesure, les déesses infernales s'immiscent de plus en plus profondément dans la vie de ces femmes. Au vers 614, Procné en vient à s'armer des torches infernales, armes des Euménides par excellence, lorsqu'elle envisage de brûler Térée et son palais royal. Les deux sœurs sont définitivement associées aux déesses vengeresses au vers 662 : *vipereasque ciet Stygia de valle sorores*. La transformation est achevée. Unies par le meurtre d'Itys et par une lancinante douleur causée par le barbare, elles finissent par devenir aussi cruelles et criminelles que lui, voire plus encore. Le corps-objet féminin passif vivant uniquement au travers du désir masculin devient un corps actif de furie qui a du pouvoir et qui est capable de meurtre (Segal, 1994, p. 277).

De plus, les deux sœurs sont également touchées par une transformation en barbares. Les Athéniennes, Procné et Philomèle, sont entachées peu à peu par la barbarie de Térée. L'étranger transmet sa cruauté aux deux femmes, représentantes du monde civilisé (Létoublon, 2004, pp. 75-76). Seul Itys n'est pas touché par cette sauvagerie, il en subit seulement les lourdes conséquences. Au début du mythe, la nature barbare de Térée est quasiment oubliée. Le peuple thrace étant d'engence divine, il est l'une des nations les moins barbares (v.427). De plus, Pandion motivé par l'appât du gain cède la main de sa fille sans hésiter au chef des Thraces (v.426). Une première allusion à la véritable nature barbare de Térée apparaît dans les vers 455 à 460. La violence de sa passion est propre à sa nation. Ce défaut coule dans ses veines. Le roi thrace est réellement *barbarus* après avoir emmené Philomèle sur son bateau avec le dessein de la posséder (v.515). Il viole la jeune vierge, comme beaucoup de personnages masculins dans les *Métamorphoses*. Après son viol, l'Athénienne elle-même le qualifie de barbare (v.533). Cependant, outre cet acte impie, il lui arrache la langue et continue à profiter de son corps après l'avoir mutilée et humiliée. Par cela, il prouve sa barbarie dans le sens de sauvagerie. Cette dernière s'étend ensuite à Philomèle et Procné. L'une réalise un tissage *barbarica* et l'autre se déguise en bacchante lors de *trieterica Bacchi*, fêtes barbares en l'honneur de Bacchus. Elles-mêmes passent de Grecques civilisées à barbares. Elles s'apparentent, au départ malgré elles, à des étrangères, mais finissent par devenir sauvages par

leurs agissements. Ces femmes civilisées se transforment en barbares, étant à la fois étrangères et féroces dans leurs actions.

En conclusion, dans les *Métamorphoses*, les transformations apparentes sont celles des protagonistes en oiseaux : Térée se fait huppe et Philomèle et Procné rossignol et hirondelle. Ovide reste imprécis quant à la forme prise par les deux femmes. Les métamorphoses ne se limitent pas uniquement à des changements physiques, mais également à des modifications mentales. Les sœurs deviennent des Furies et des barbares au contact du roi thrace. La métamorphose est l'issue logique de ce mythe, car les protagonistes sont psychologiquement déjà devenus des monstres (Vial, 2010, p. 85).

4. Violence et oppositions

Le texte nous montre de nombreux actes violents résultant d'oppositions entre les protagonistes. Il est évident pour nous que Térée est un être sauvage dévoré par ses passions, que les deux sœurs deviennent des Furies barbares au fil du texte et que ces personnages se livrent une bataille sans merci au fil de l'histoire. Nous assurons que l'entièreté du mythe est traversée par la brutalité qui s'accroît de vers en vers. Selon nous, le recours à la violence est l'issue favorisée par les protagonistes pour survivre les uns aux autres et pour se protéger. Nous argumentons dans cette partie que les oppositions de pouvoir sont au nombre de quatre : rivalités de nature entre les dieux et les hommes, de genre entre hommes et femmes, de naissance entre civilisés et barbares, d'idéologie et d'esthétique entre Ovide et le système augustéen.

Au niveau textuel, nous décelons de la violence dans le vocabulaire utilisé par Ovide avec l'emploi de termes relatifs à l'excès de beauté et de passion, mais aussi de termes guerriers.

Pour commencer, l'excès est présent dès la rencontre entre Térée et sa belle-sœur. La beauté de Philomèle transcende le Thrace. En utilisant notamment le superlatif *divitior* au vers 452, l'accent est mis sur une beauté supérieure à celles des Nymphes et des Dryades, mais également dangereuse, parce que trop riche. L'excès de beauté annonce le désir lui aussi démesuré de Térée. Il faut remarquer que la mention de ces divinités mineures qui parcourent les forêts préfigure comme un mauvais présage l'enfermement de Philomèle par Térée dans des bois isolés de la civilisation (Segal, 1994, p. 271). Dans le mythe sont comptées quatre occurrences de *silva* (vv.454, 521, 546, 665). Ovide prédit le destin sinistre qui attend les deux

sœurs avec *perque suam contraque suam petit ipsa salutem* (v.477) et *quod erit lugubre duabus* (v.485).

Le champ lexical du feu suggère l'excessivité passionnelle. Le feu constitue un révélateur des dangers qui planent au-dessus de la tête des personnages. Les Anciens gréco-romains utilisaient le feu comme symbole d'amour, mais ce sentiment peut à la fois rendre heureux et détruire une personne. La flamme qui anime Térée est différente de celle d'Apollon lorsqu'il tombe amoureux de Daphné dans le premier livre des *Métamorphoses* par exemple. La passion enflammée de Phébus a une connotation positive tandis que celle de Térée en a une négative (Jacobsen, 1984, pp. 45-52). Cette connotation est comprise grâce à l'analogie faite entre la passion et l'élément feu. Elle dépend de ce qui a causé la flamme dans la comparaison. Le feu est provoqué par accident dans le cas d'Apollon, comme s'il était causé par un voyageur imprudent qui fait tomber son flambeau, ou encore par la chaleur en pleine moisson (I, 492-494). Quant à Térée, sa passion est comparée à un feu ayant été placé sous un tas de feuilles ou d'épis, détruisant tout ce qui l'entoure. La notion de destruction est liée à l'amour de Térée au contraire de celui d'Apollon, lié à l'accident et l'imprudence. Plusieurs termes en rapport avec le fait de brûler sont relevés dans le mythe traité : *exardesco* (v.455), *ignis* (vv.456, 492), *cremere* (v.457), *flamma* (v.466), *ardere* (v.609), *exaestuere* (v.623).

Le vocabulaire de la guerre est omniprésent, mais pas seulement dans un contexte belliqueux. *Bellum* (v.422) est trouvé dès l'ouverture du mythe, préfigurant la lutte cachée qui se joue entre Térée et Pandion au travers des figures de Philomèle et Procné. Quelques vers plus loin, le Thrace est désigné comme descendant de Gradivus (v.427), adjectif attribué au dieu de la guerre Mars. *Ferrum* revient quatre fois (vv.612, 617, 643, 666) tout comme *ensis* (vv.551, 554, 557, 641). Philomèle se désigne comme *hostis* (v.538) de Procné. *Expellere* (v.618) est utilisé pour parler du châtiment de l'âme de Térée, mais ce verbe signifie aussi « chasser ». De plus, le « *Vicimus* » lancé par Térée au vers 513 n'est pas anodin. Cela montre qu'il considère Philomèle comme une terre qu'il vient de conquérir par le combat. Il a pris le dessus sur elle en la consommant. Il faut relever que le verbe *vincere* est trouvé à quatre reprises dans ce mythe dans des contextes différents (vv.425, 483, 513, 612). La première fois, il est utilisé pour parler de la guerre en se rapportant à Térée qui est connu pour vaincre ses ennemis. La deuxième fois, *vincere* montre la victoire sentimentale des filles de Pandion sur ce dernier, c'est-à-dire que le roi athénien cède à leurs prières. La troisième est celle qui a déjà été traitée, le puissant « *vicimus* » de Térée. Finalement, la dernière occurrence du verbe *vincere* se trouve dans le discours furieux de Procné qui souhaite vaincre Térée par le fer dans un but vengeur.

Ces quatre usages de ce verbe ne se rapportent pas tous uniquement à la guerre, ils concernent d'autres objets que la conquête de territoires. Cependant, *vincere* dans le cas du mythe de Philomèle sous-entend toujours de prendre le dessus sur autrui, que ce soit physiquement ou mentalement. Enfin, il est important de relever que le texte se termine sur la métamorphose en huppe de Térée dont l'avant-dernier mot est *armata* (v.674). Le texte commence avec du vocabulaire guerrier et se clôture avec le même type de termes. Le récit est traversé par la guerre et sa violence en permanence.

Des actes violents engendrent des actes de résistance, d'opposition de la part de ceux qui subissent ces outrages. Philomèle et Procné réagissent aux agissements impies de Térée par d'autres actions pareillement imprégnées de sauvagerie et d'impiété. Nous avons relevé des oppositions plus générales transparaissant au sein de ce poème : celles entre le monde divin et humain et entre les hommes et les femmes comme dans le mythe d'Arachné ainsi qu'entre les « civilisés » et les barbares.

4.1. Où sont passés les dieux ?

Nous soutenons que le monde divin et le monde humain se confrontent d'une manière différente par rapport au début du livre VI, par l'absence totale des dieux. Au commencement de ce volume, Arachné affronte directement Pallas, elle se trouve en présence de la déesse et en subit le courroux tandis qu'à la presque fin de ce même livre, les protagonistes à aucun moment ne rencontrent une quelconque divinité. Par cela, nous avançons que le mythe de Philomèle marque un véritable tournant dans les *Métamorphoses*. Après avoir traité des relations entre les mortels et les divinités, Ovide s'intéresse aux relations intersubjectives humaines. C'est l'entrée dans l'ère des guerres humaines. Les êtres humains se sont trop longtemps considérés comme égaux aux dieux, ce qui est le sujet du livre VI avant l'histoire traitée : Arachné contre Pallas, Niobé et des paysans lyciens contre Latone, Marsyas contre Apollon. Par conséquent, les mortels paient le prix de leurs trop nombreux affronts : les dieux les abandonnent à leur propre sort. Un nouvel âge commence, rappelant l'âge de fer caractérisé par le crime, la guerre et l'impiété et que les divinités ont fui progressivement, Astrée, déesse de la Justice, étant la dernière à partir (I, 127-150). Le poète a choisi de mettre en scène en premier lieu l'atroce histoire humaine de Philomèle, Térée et Procné dans laquelle la notion même d'humanité prise dans le sens de compassion et de bienveillance est remise en question par des actes atroces. Après l'épisode de Philomèle, les divinités favorables réapparaissent peu à peu jusqu'à ce que finalement des hommes, Héraclès, Romulus et César Auguste, soient

apothéosés étant ainsi élevés au rang des dieux comme s'ils avaient regagné la confiance des dieux après l'avoir perdue.

Dans le mythe de Philomèle, Térée et Procné, le monde divin est tout simplement absent et celui des hommes se retrouve isolé (Segal, 1994, pp. 269-270). Aucun dieu n'intervient tout au long du récit, excepté les Euménides, divinités infernales. Les divinités y sont quasiment inactives, voire tout à fait passives. Hyménées, Junon Pronuba, la Grâce et les Euménides sont citées à l'occasion du mariage de Procné et Térée, Vénus et Gradivus pour décrire la race thracienne, Jupiter pour désigner son oiseau, mais dans les autres cas, les divinités servent uniquement de marqueurs temporels. Aux vers 438-439, les cinq années de mariage de Térée et Procné, avant qu'elle ne désire voir sa sœur Philomèle, sont indiquées par le passage dans le ciel d'un titan durant cinq automnes. L'arrivée de la nuit lors du séjour de Térée à Athènes pour emmener sa belle-sœur est décrite comme la fin du labeur de Phébus et l'ivresse procurée par l'émergence du char de Bacchus, ou plus exactement du vin (vv.486-489). Entre la capture de Philomèle et sa libération se passent douze ans indiqués par le passage d'un dieu dans le ciel (v.571). L'évasion de la muette a lieu lors de triétés en l'honneur de Bacchus qui se déroulent tous les trois ans en Thrace (v.587). Procné fait outrage à ce dieu en usant d'une de ses célébrations comme prétexte pour libérer sa sœur humiliée. Le narrateur est choqué par cette offense envers le dieu de l'ivresse. Outré, il s'adresse à la divinité elle-même (v.596), mais rien ne se passe. Procné poursuit son dessein en toute impunité. Même la métamorphose ornithologique finale n'est pas le fait d'une quelconque divinité. Ce contrôle sur la temporalité du monde terrestre confère néanmoins un vaste pouvoir aux divinités sur l'humanité. Les immortels ne sont pas touchés par les affres du temps, au contraire, ils contrôlent cette temporalité et cela est marqué dans tout le mythe. Les êtres humains, dont font partie les protagonistes de l'histoire, sont soumis à la force indéniable du temps qui s'écoule et par extension, à celle des dieux qui le régulent. Les marqueurs temporels marquent la nature humaine des personnages du poème traité. Le temps a des effets sur eux. Certes, les êtres humains sont perçus comme inférieurs aux dieux dans les mythes qui précèdent, mais ils sont au moins considérés comme des entités dignes d'attention et suscitant des émotions, qu'elles soient positives ou négatives. À partir de l'histoire de Philomèle, il est clair que les dieux abandonnent les hommes.

L'absence totale d'interactions des dieux n'est-elle pas d'une certaine manière une punition de leur part pour tous les affronts commis par l'humanité ? Les hommes sont livrés à eux-mêmes et ne peuvent reprocher aux êtres numineux les actes répréhensibles qu'ils

commettent. Le vide laissé par les dieux pourrait constituer une source de rancœur de Philomèle et Procné et être cause de leur vengeance cruelle. D'abord, Philomèle les appelle alors qu'elle est sur le point de subir l'inceste. Le texte souligne : *frustra clamato (...) /magnis super omnia divis* (vv.525-526). Dans les vers 542-543, elle semble cependant douter de leur existence (*si numina divum/sunt aliquid*). Quant à Procné, elle pourrait ressentir de l'amertume par rapport à l'absence de réactions des divinités face aux horreurs subies par Philomèle et par extension, à elle-même. Térée l'a trompée, et ce, avec sa propre sœur. Ces dernières se vengent elles-mêmes en tuant Itys, car aucun dieu ne les considère ni les écoute. « Procné s'est arrogé un droit qui ne lui appartenait pas ; elle a commis, à la différence des divinités en colère, une action illicite qui, parmi les hommes, serait punie d'une peine publique » (Biraud & Delbey, 2006, p. 17). Dans sa colère, Procné a commis un acte qui pouvait être justifié uniquement dans le cas où une divinité dans une crise de fureur en était l'auteure. Philomèle, au départ, ne semble pas prendre part à cet infanticide. Mais elle décapite le jeune garçon marquant ainsi le point final de sa vie, elle le cuisine avec sa sœur et elle éprouve une grande joie quand elle lance la tête de son neveu à Térée. Pas un dieu n'intervient dans ce mythe, il n'y a pas de punition divine. Procné et Philomèle se sont donné le droit de les remplacer en souillant leurs propres mains humaines. Elles deviennent l'équivalent des sœurs infernales que sont les Furies comme expliqué précédemment dans la section sur les métamorphoses (pp. 66-67).

En outre, dans ce mythe, la question de la *pietas* envers les dieux et les hommes et de ce qui est *fas* ou non est omniprésente. La piété est une valeur profondément romaine qui renvoie au devoir civique, religieux et familial. Le *fas* concerne plutôt ce qui est moralement permis par les dieux. Les deux notions s'entremêlent sans arrêt dans ce récit.

Dans ce mythe, la piété semble toujours cacher l'impiété, et le *fas* le *nefas*. Cela est particulièrement remarquable au vers 569 *falsisque piacula manibus* et 585 *fasque nefasque*. Dans le premier cas, un acte religieux pieux est littéralement entre les mains trompeuses de Térée et dans le second, le faste et le néfaste se retrouvent côte à côte quand Procné apprend le destin funeste de sa sœur. Ovide assume la véritable facette de l'histoire qu'il conte : sous le voile de la piété se terre constamment l'impiété. Cette histoire rappelle celle des Atrides, Thyeste et Atrée (Larmour, 1990, p. 135). Thyeste séduit la femme de son frère Atrée et par cela, fait preuve d'impiété familiale. En guise de vengeance, ce dernier sert en repas les enfants de son frère, lui aussi devenant alors dénué de piété familiale.

La notion de piété apparaît dans le texte à partir du moment où Térée rencontre Philomèle. Le roi thrace commence par faire croire à Pandion qu'il est *pius* (v.474), mais cela

est dénié à peine quelques vers plus loin, lorsqu'il s' imagine à la place de Pandion qui enlace sa fille, fantasmant alors l'inceste (v.482). Pandion mentionne plus loin que *si pietas ulla est*, Philomèle reviendra (v.503). Mais la suite démontre que la piété familiale est inexistante au sein de ce mythe. Cette valeur est mentionnée encore une fois dans le monologue de Philomèle lorsqu'elle évoque les larmes pieuses de son père (v.535). Dans le reste du mythe, le *nefas* transparait. Térée fait subir un sacrilège à sa belle-sœur (v.524), un *nefandos concubitus* selon elle (vv.540-541), à cause duquel elle-même devient *nefandam* (v.601).

L'*impietas* et le *nefas* prennent aussi possession de Procné. Dès l'instant où elle a décidé de libérer sa sœur avec pour prétexte une fête religieuse, elle commet un acte irrespectueux envers les dieux (vv.587-591). De plus, à la suite des actes de l'*impius* Térée, Procné est mise face à un dilemme par rapport à la piété familiale qu'elle exprime aux vers 631-633. Si elle laisse la vie sauve à son fils Itys, elle commet dès lors une impiété envers sa sœur Philomèle et dans le cas contraire, elle trahit son engeance. Elle est aux prises avec un combat interne : être pieuse envers sa sœur ou son fils ? Dans les deux cas, elle ne respectera pas cette valeur fondamentale romaine. Deux traits de sa personnalité se battent entre eux. Puis au vers 629, après avoir été prise de pitié par les caresses d'Itys, elle finit par choisir définitivement d'agir de manière impie (*ex nimia pietate*). En ce qui concerne son mari, Procné en vient finalement à associer explicitement le *scelus* et la *pietas* (v.635). L'épouse estime que Térée n'a droit à aucun respect, il mérite d'être puni par le crime. Elle finit par utiliser une cérémonie sacrée pour servir à nouveau son seul dessein. La célébration devient le moment du repas cannibale et du dévoilement de l'infanticide.

4.2. Femme et homme

Outre la violence entre les dieux et les humains, les uns par leur abandon, les autres par leur non-respect des lois divines et humaines, nous prouvons ensuite la confrontation la plus flagrante dans ce récit, celle entre les êtres humains eux-mêmes, en particulier les hommes et les femmes.

Nous soulignons que le mythe s'ouvre sur de la violence masculine qui donne lieu à une virulente réponse de résistance féminine par la suite. La guerre est présente au début du livre, domaine typiquement masculin dont la brutalité est indéniable. Pour commencer, Térée exerce une violence à la fois physique et morale. Au niveau corporel, il agresse sexuellement Philomèle, lui coupe la langue, la séquestre et poursuit les deux meurtrières à la fin. Au niveau éthique, il trompe tous les protagonistes, ôte à Philomèle la faculté de parole et trompe sa femme. La violence de Pandion, quant à elle, est uniquement d'ordre symbolique, car il n'a

aucune altercation physique avec d'autres protagonistes. Elle est liée aux normes sociales et n'est donc pas réellement considérée comme de la violence. En donnant la main de Procné à Térée, le roi athénien met en avant son pouvoir sur sa fille, affirmant ainsi son statut d'homme dominant et de chef de la famille. De plus, Philomèle supplie son père pour rendre visite à sa sœur, ce qui accentue la puissance dont dispose Pandion.

Au départ, pour lutter contre cette violence masculine, les seules armes possédées par les femmes sont leurs atouts de séduction. Elles se font caressantes pour atteindre leurs objectifs. Le terme *blandita* revêt de l'importance. Procné essaie d'attendrir son mari, en le flattant pour qu'il accède à sa requête. Elle se fait *blandita* pour que son époux la laisse revoir sa sœur après cinq longues années. Dans les *Métamorphoses*, le radical *bland-* compte 27 occurrences relevées dans plusieurs contextes. Il permet la composition du verbe déponent *blandiri*, de l'adjectif *blandus* et du nom *blanditia*. Tous ces termes endossent la notion de caresse, de charme, de flatterie. Les caresses tentent toujours de charmer, mais elles ont des visées différentes. Certaines *blanditiae* sont effectuées pour tenter de convaincre soit un parent comme Daphné (I, 485), Phaéton (II, 100) et Philomèle (VI, 476) avec leur père, Itys avec sa mère (VI, 626), Procné avec son mari (VI, 440), soit une autre personne divine ou humaine d'effectuer une action comme Mercure avec Battus (II, 691) et Aglauros (II, 815), Latone avec les paysans de Lycie (VI, 360) ou encore Atalante avec Vénus (X, 642). Dans d'autres cas, les caresses ont un but amoureux : la personne cajole et flatte pour montrer son amour. C'est le cas de Neptune avec Coronis (II, 575), de Glaucos avec Scylla (XIV, 19), de Hylonomé avec Cyllare (XII, 407) ou encore d'Iphis avec Anaxarète (XIV, 707). L'utilisation ovidienne de cette racine *bland-* est souvent liée à la flatterie ou à l'amour. Il faut aussi noter que ce ne sont pas uniquement les femmes qui usent des caresses. Ce qui est interpellant est que six de ces occurrences sur 27 font partie du livre VI des *Métamorphoses* dont quatre dans le mythe de Philomèle. En outre, le livre VI est celui qui en comporte le plus. La flatterie est importante dans l'épisode étudié pourtant rempli de violence et de référence à la guerre. Pour rappel, le vocabulaire belliqueux est utilisé par les poètes élégiaques pour parler de l'amour. Ovide en donne un bon exemple dès le commencement de son *Ars amatoria* et de ses *Amores*. Le charme mène irrémédiablement au malheur dans ce mythe. Procné en suppliant son mari court à sa perte tout comme Philomèle priant son père de la laisser partir. Quant à l'innocent Itys, en se présentant à sa mère pour la câliner, il ignore qu'il devient un outil de vengeance.

Mais, dans ce mythe, nous constatons que les femmes ne se résument pas à leur charme et à leur beauté, elles font également preuve de férocité. La violence féminine commence dès

le discours émis par Philomèle face à son agresseur, la virulence étant verbale (vv.533-548). Elle se lamente puis maudit Térée. Elle réclame vengeance en faisant appel aux dieux. Elle veut émouvoir tout être vivant ou non vivant. Philomèle ressemble à Iphigénie, fille d'Agamemnon (Larmour, 1990, pp. 135-136). Toutes deux ont été trompées par les promesses d'hommes de leur famille, leur beau-frère et leur père. Iphigénie pensait être mariée à Achille pour être finalement sacrifiée et Philomèle pensait revoir sa sœur après un lustre et à la place, elle est violée et séquestrée. La violence masculine contraste avec l'innocence des deux femmes. Ensuite, Procné apprend la fausse mort de sa sœur et arrache ses vêtements, premier geste empreint de violence (v.567). Après les funérailles fictives (vv.563-570), la narration se focalise sur les femmes. Philomèle tisse son malheur pour le transmettre à sa sœur. La réaction de Procné surpasse celle qu'elle a eue lors de l'annonce de la mort de sa sœur : elle est complètement vide. Cette réaction étonne et contraste avec le calme de Procné à la mort fictive de Philomèle (vv.566-569), indice de sa tempérance. Lorsqu'elle apprend par Térée son décès fictif, elle revêt les habits de deuil et pleure sa sœur sans exécuter le moindre acte de désespoir excessif. Il n'est pas dit qu'elle s'arrache les cheveux, crie ou maudit qui que ce soit. En revanche, dès l'instant où elle apprend le destin funeste de Philomèle, elle ne discerne plus la frontière entre *fas* et *nefas* établissant immédiatement sa vengeance et celle de sa sœur.

Le plan de Procné consiste d'abord à libérer Philomèle. La reine thrace profite des *trieterica* en l'honneur de Bacchus pour trouver sa sœur. Elle fait croire qu'elle est animée par la puissance du dieu alors qu'elle s'outille des *furialia arma* (v.591), agitée par les Furies (v.595). Elle effectue son premier acte impie, profitant d'une fête sacrée à son profit. Les actes de Procné pour libérer sa sœur s'enchaînent rapidement, soulignés par les nombreux *-que* des vers 596 à 600. Philomèle est honteuse tandis que Procné la pardonne, remplie de colère envers son mari. Procné est submergée par la rage et perd le contrôle. Elle veut voir le sang se répandre, mais n'a pas encore d'idée de vengeance. Itys a le malheur d'apparaître dans son champ de vision. Sa vue lui rappelle la ressemblance entre Térée et son fils. Les embrassades d'Itys l'émeuvent un court instant, mais elle glisse à nouveau *ex nimia pietate* (v.629). Elle considère que sa piété est excessive par rapport aux crimes de son mari (v.635). Procné s'en veut d'avoir accordé sa confiance à Térée, considérant que cela constitue un crime. En guise de revanche, Procné poignarde son fils et décide ensuite de le servir en repas à son mari. Philomèle décapite le jeune garçon alors que le coup de couteau aurait suffi à provoquer sa mort. Elle dévoile sa part violente en mutilant un corps qu'il n'était pas nécessaire de déchirer davantage. Ensemble, les deux sœurs découpent les membres de leur victime et en font un repas pour Térée. Ce meurtre crée une complicité entre elles, entre victimes. Dans l'*Énéide* (IV, 601-602), Didon

songe également à l'idée de tuer le fils d'Énée et d'en nourrir son amant pour se venger de son départ. Néanmoins, elle ne fait qu'émettre cette idée et ne passe pas réellement à l'action. L'acte semble trop impie pour être réellement réalisé. Didon pense aussi à mettre le feu au camp du Troyen (*faces in castra tulissem* [*Énéide*, IV, 604]) tout comme Procné songe à incendier le palais de Térée en premier lieu en guise de vengeance. Médée se rapproche davantage de Procné. Elle aussi a tué son fils pour se venger des infidélités de son mari Jason.

L'issue sanglante de ce mythe rappelle l'histoire de Penthée tirée des *Métamorphoses* (III, 511-733) inspirée de la pièce d'Euripide, les *Bacchae*. Le devin Tirésias prédit au roi thébain Penthée que s'il refuse de rendre des honneurs à Bacchus, du sang sera répandu par sa mère et ses tantes. Le souverain refuse de prendre en compte ses avertissements et décide d'interdire le culte de Bacchus au sein de sa cité. La fin de ce mythe ressemble grandement à celle de Philomèle, Térée et Procné. Penthée observe les Bacchantes en plein délire bacchique parmi lesquelles se trouvent sa mère, Agavé, et sa tante, Autonoé. Sous l'influence du dieu, elles ne perçoivent plus la réalité et pensent que Penthée est un sanglier à attaquer. La scène exposée par Ovide est sanglante, glauque et très imagée. Elles démembrèrent Penthée et le décapitent alors qu'il tente de les ramener à la raison. Philomèle et Procné effectuent les mêmes actes : elles tuent ensemble un homme de leur propre sang, ici un jeune garçon. La différence est que le récit concernant les Thébains montre la violence de femmes sous l'emprise réelle d'un dieu. Cette violence les mène à commettre un acte horrible qui est néanmoins justifié par le fait qu'elles sont possédées par une divinité, ce qui n'est en rien le cas de Philomèle et Procné. Au contraire, les dieux sont absents de leur histoire. Les deux femmes sont tout à fait conscientes de leurs agissements et se délectent de leur vengeance alors que les Thébaines ne se rendent pas compte du meurtre violent de Penthée. Les actes de Procné et Philomèle sont totalement dénués de caractère sacré.

Pourquoi l'histoire se finit-elle si cruellement ? L'animosité d'un individu envers un autre donne parfois lieu à des réactions agressives des victimes, mais ça n'est pas toujours le cas. Le problème avec ce mythe est qu'il pourrait être interprété de plusieurs manières tout à fait opposées. Les femmes trahies pourraient être perçues comme des personnes rendues folles à cause d'actions néfastes masculines, et l'infanticide comme une action excessive en réponse au viol de Philomèle, à sa mutilation, et à la trahison vécue par Procné. La mort est-elle une solution ? Kliendienst (2008, p. 17), que nous rejoignons, argumente que la fin du mythe marque une tentative de déjouer le moment où un renversement de la hiérarchie et du rapport de domination aurait pu être effectué. La conclusion du mythe semblerait être que parler de son

viol amènerait à commettre des actions monstrueuses. Le meurtre d'Itys éclipse l'acte au départ pacifique de résistance de la tapisserie de Philomèle et le statut de victime des femmes. La revanche des femmes n'est pas perçue comme un acte de justice, mais plutôt comme un geste déraisonné. La femme est montrée comme une Furie ou encore une ménade, irrationalité en corps. Au lieu de créer un nouvel ordre, il y a une surenchère de violence, ce qui enlève toute dimension progressiste par rapport à la vision de la hiérarchie et de la femme. Les actes féminins sont décrédibilisés par la mise en avant de la violence (Segal, 1994, p. 275).

Cependant, un point positif est à relever : cette histoire met en lumière la force du soutien entre des femmes souffrantes qui peut parfois être violente, comme dans ce mythe. Nous nions que la violence barbare de Térée puisse excuser la fureur vengeresse des deux sœurs, mais elle l'explique en partie. Elles n'auraient surement pas commis ces actes impensables sans l'intervention cruelle du roi thrace. D'ailleurs, dans l'*Ars amatoria* (II, 381-384), Ovide sélectionne les figures de Procné et Médée pour montrer que sans infidélité de la part du mari, aucun meurtre n'aurait eu lieu (*Coniugis admissum uiolataque iura marita est / Barbara per natos Phasias ulta suos. / Altera dira parens haec est, quam cernis, hirundo / Aspice, signatum sanguine pectus habet*).

Philomèle et Procné ont été trahies par Térée. Elles sombrent dans la fureur à cause de la violence des actes de ce barbare. La revanche orchestrée par Procné n'est pas anodine. Au nom de la solidarité féminine, elle tue un être masculin proche de Térée. Contrairement à ce qu'affirme Marder (1992, p. 162), elle ne rend pas Térée stérilisé et féminisé en le forçant à une maternité masculine inféconde. L'association de l'adverbe *intus* avec le verbe *habere* (v.655) ne concerne ni l'accouchement ni la grossesse. Térée est un barbare, mais un barbare qui tient à son fils. Procné a compris que pour toucher cet homme cruel, elle devait s'attaquer à son héritier mâle. Par l'infanticide, elle met fin à sa propre lignée, mais surtout à celle de son mari. Cet acte est perpétré non pas parce que Procné n'aime pas son fils, mais parce que ce meurtre est le seul moyen de faire payer Térée et de le toucher au plus profond de son être. Une partie de lui part avec son fils, sa chair. Procné viole les termes de la paternité. En l'incitant à manger son fils, elle enlève au Thrace son rôle de père pour le rendre bourreau.

Kliendienst (2008) donne une autre cause possible à la mort d'Itys comme revanche. Un détail important est le titre de son article : « *The Voice of the Shuttle is Ours* ». Ce « *ours* » désigne la communauté des femmes qui souffre de la mutilation de sa voix tout comme Philomèle lorsqu'elle se fait littéralement couper la langue. L'auteure écrit : « *Our muteness is our mutilation, not a natural loss but a cultural one* » (Kliendienst, 2008, p. 5). La femme

comme l'homme est au départ pourvue d'une voix, mais elle a été rendue muette par la société patriarcale et la domination masculine. Dans le mythe de Philomèle, lorsque cette dernière menace de révéler au grand jour ses souffrances, Térée se rend compte du pouvoir public de la voix et décide de lui couper la langue pour la priver de son moyen d'expression principal. Ce premier acte de résistance de la jeune fille a été contrecarré par un homme. Par cela, ce dernier pense qu'il garde la supériorité sur la femme. Vient ensuite la tapisserie, second acte de résistance, auquel presque aucun homme n'aurait pu songer, puisque le tissage est un art majoritairement féminin à l'Antiquité gréco-romaine. Philomèle, en tissant son malheur, sort du silence grâce à cette ruse. « *The voice of the shuttle* » est une expression symbolique qui donne l'image de la femme en tant que tisserande via la navette et montre qu'une fois sortie du silence, la domination masculine est vaincue. Une femme qui veut résister trouve n'importe quel moyen pour faire entendre sa voix même si une quelconque personne souhaite la reléguer au silence. En tuant leur fils et neveu, les deux sœurs sortent du silence dans lequel elles ont été enfermées durant leur vie entière. Elles résistent à la domination et à la violence masculines par un acte meurtrier, car elles ne sont pas entendues par des actions pacifiques.

De plus, leur vengeance constitue un acte d'empathie et de solidarité féminine. Les deux femmes se soutiennent dans leur douleur et souhaitent ensemble faire payer l'homme à l'origine de leur souffrance. L'intersubjectivité féminine est placée sous le signe de la solidarité. Philomèle et Procné excusent le meurtre d'Itys au nom de cette valeur. Procné établit le plan du meurtre pour Philomèle, mais quand la mère hésite à poursuivre davantage le crime en épargnant Itys, la sœur porte le coup fatal en tranchant la tête du jeune garçon. Leur relation évolue tout au long du mythe. Elles sont d'abord unies par un lien sororal naturel, puis par une relation de rage envers Térée (Marder, 1992, p. 162). Une connexion sexuelle indirecte se développe également entre les deux sœurs (Brown, 2004, pp. 196-197). Ayant eu un rapport sexuel avec Térée, elles sont liées au travers de lui. L'homme, en plus d'être agent de l'inceste avec Philomèle, consolide le lien entre sa femme et sa belle-sœur. Il renforce leur proximité sans le vouloir.

Il faut noter que les personnages s'opposent les uns aux autres, l'intersubjectivité est hostile à l'exception de la relation entre les deux êtres féminins. Tous cultivent des relations de rivalité. Térée est l'adversaire de Pandion sur le plan politique et aussi par rapport à l'emprise sur Procné. Térée en devenant son mari prend le pas sur son père Pandion. Procné appartient à Térée tel un objet. Le Thrace a pris la place de Pandion en tant qu'homme dominant. Il l'affirme encore davantage en s'emparant du corps de Philomèle sans l'accord du souverain athénien

cette fois-ci. Térée et Pandion s'opposent l'un à l'autre et luttent pour la puissance sur les femmes, lutte reflétant un combat politique entre le monde civilisé et barbare, thème qui sera traité dans la section qui suit. Procné et Térée sont maris et femmes. Leur relation est sereine jusqu'à ce qu'elle découvre qu'il a violé et séquestré sa sœur. Celle entre Philomèle et son beau-frère est au départ une relation familiale qui se transforme en inceste, contre la volonté de la jeune fille. Elle blâme Térée et entre alors dans un rapport de haine vis-à-vis de son agresseur. La relation filiale entre Pandion et ses filles se dégrade, car il les livre toutes deux délibérément aux mains d'un roi barbare. Procné avec Itys entretient une relation d'amour puis de détestation de sa propre chair à la suite des agissements de son mari. Les relations entre les protagonistes sont de l'ordre de la haine, ce sont des relations emplies de violence. Ce mythe est du côté de la détestation de l'autre : du barbare qui conquiert, du mari qui trahit, du beau-frère qui séquestre, du père qui abandonne ses filles, de la mère qui est dégoutée par son fils. Qu'en est-il de la relation sororale ? Après son viol, Philomèle se perçoit comme rivale de Procné. Elle a honte et se cache le visage quand sa sœur la libère de sa prison. Procné ne lui en veut pas et souhaite uniquement venger sa sœur et elle. À la fin de ce mythe, c'est la seule relation qui est restée positive d'une certaine manière. Bien qu'elles aient commis un infanticide, leur relation conserve une part de positivité. Les deux femmes n'ont pas été respectées par les hommes qui les entouraient. Leur père ne les a pas protégées du malheur et Térée les a trahies sans vergogne. Elles ont été reléguées au rang d'objets et s'unissent pour être plus fortes dans la vengeance et pour survivre aux épreuves qu'elles traversent.

4.3. Civilisé et barbare

Comme nous l'avons mis en évidence dans le paragraphe précédent, Pandion et Térée se battent pour le pouvoir sur la gent féminine. Nous défendons que cette lutte se limite uniquement au contrôle des femmes, car elle voile un combat politique entre le roi athénien et le roi thrace, l'un représentant la civilisation et l'autre la barbarie.

En offrant la main de sa fille à un barbare, il est évident qu'une femme est sacrifiée pour la conservation du groupe, comme dans le cas d'Iphigénie. Iphigénie est offerte aux dieux par son père, Agamemnon, afin que des vents favorables mènent les Grecs à Troie. Toutes deux sont victimes des hommes et de la cité. Le corps physique féminin constitue un corps politique, un bien qui peut être échangé à une fin politique. Mary Douglas (citée dans Kliendienst, 2008, p. 11) explique que chaque individu a un corps physique et un corps social qui est une image du corps généré par la société. Dans le cas de Procné, le corps physique correspond au corps social, ils ne font qu'un. Le corps de la femme est considéré comme un objet commercial,

comme une monnaie d'échange, dans ce cas-ci, pour remercier Térée d'avoir sauvé Athènes de la menace d'autres barbares.

Térée reçoit le corps virginal de Procné avec l'accord de Pandion. Par le lexique utilisé, nous évoquons un lien entre la virginité et les murailles protégeant la cité, mais également avec l'assaut d'une ville. Il est intéressant de se pencher sur ce thème des murs. Ces derniers peuvent certes protéger une ville, mais ils peuvent aussi servir à l'enfermement. Certains mots sont assez explicites tels que *muros* (v.423) et *moenia* (v.600). Le verbe *includere* signifiant « enfermer, cacher » apparaît à deux reprises (vv. 466, 524) et *claudere* trois (vv.419, 546, 572). Philomèle est sortie des murailles protectrices d'Athènes pour se retrouver enfermée dans une *stabula alta* (v.521), une étable lointaine. *Altus* donne l'impression que les murs de la prison de Philomèle sont insurmontables par leur hauteur. Ovide use de cet adjectif plus loin pour décrire la maison de Procné et Térée comme *domus altae* (v.638). Les murs de l'étable sont ensuite définis comme construits à partir de *solido saxo* (v.573). Ils sont hauts et en pierre telles les murailles d'une cité. Cependant, l'étable ne constitue pas une protection comme les murs d'Athènes, mais plutôt une prison. La fonction défensive des remparts revêt une fonction tout autre : ils sont un moyen de réclusion pour couper Philomèle du monde humain. En l'enfermant ainsi dans une étable, Térée la réduit au statut d'animal sans défense. D'ailleurs, après y avoir été trainée, Philomèle est décrite comme une proie innocente : une agnelle victime d'un loup (vv.527-528) ou encore une colombe d'un rapace (vv.529-530). Ces comparaisons mettent en avant la sauvagerie et l'animosité de Térée. Il est également comparé à un aigle attrapant un lapin (vv.516-518).

Les hauts murs sont à rapprocher de la virginité d'une jeune fille. Le parallèle entre les fortifications et l'hymen est important. Dans le cas de Procné, la virginité est ouverte et offerte, mais dans le cas de Philomèle, elle est assiégée et violée (Kliendienst, 2008, pp.11-12). Pandion ouvre les portes d'Athènes à Térée par le biais du mariage à Procné, mais il est envahi quand il accepte de laisser Philomèle rendre visite à sa sœur. La différence symbolique entre la vierge offerte et celle volée montre le désir de puissance de Térée. Le roi thrace désire ardemment Philomèle dès qu'il l'aperçoit. La beauté de la vierge serait la cause de l'attraction du barbare. Elle serait le motif du viol selon le texte. D'après nous, c'est également le pouvoir qui a poussé Térée à s'emparer de la jeune fille. Le but politique est voilé par celui érotique de possession du corps féminin. Le roi thrace en se mariant à Procné acquiert du pouvoir avec l'accord de Pandion, un pouvoir légitimé. La disposition des mots dans le vers 436 montre que Térée détient désormais l'autorité sur Procné, les mots *nata Pandione* étant pris en tenaille entre *claro* et

tyranno, qui désignent Térée. À l'opposé, avec le vol et le viol de Philomèle, il prend la puissance sans la demander, et par conséquent, la voit augmenter davantage. S'approprier les deux filles du roi d'Athènes revient à humilier Pandion et à diminuer son autorité par la même occasion. Il réduit à néant la domination paternelle lorsqu'il coupe la langue de Philomèle qui n'est alors plus en mesure d'appeler son père à l'aide.

Outre le fait que l'incursion insidieuse du barbare Térée assoit sa domination politique sur la cité athénienne, elle a une seconde conséquence, dont nous avons brièvement traité dans la partie sur les métamorphoses (pp. 67-68) : l'altération de la part civilisée de Philomèle et de Procné au profit de la barbarie. La fourberie de Térée crée-t-elle ou réveille-t-elle la part barbare des sœurs ? La question est de savoir si cette rage est inscrite dans l'ADN des Athéniennes ou si elle est déclenchée au contact de l'entité étrangère représentée par Térée. Ovide semble questionner les notions de « civilisation » et de « barbarie ». Qui est réellement barbare dans cette histoire ? Le poète nous pousse à nous poser la question. Les barbares sont-ils vraiment ceux que l'on croit ou les civilisés peuvent-ils aussi devenir des barbares ?

Commençons par analyser la notion de barbare dans son acception ancienne, c'est-à-dire dans le sens d' « étranger ». Nous sommes d'opinion que la nature du Thrace déteint sur les deux sœurs. Au début du mythe, Philomèle et Procné sont des citoyennes athéniennes, filles du roi Pandion (vv.436 et 520), et par extension, femmes de civilisation. Térée est un étranger, mais il descend du dieu Mars Gradivus (v.427), ce qui rassure Pandion et le conforte dans sa décision de lui accorder la main de Procné. Mais ce que Pandion semble ignorer, ou simplement ne pas vouloir admettre, est que le peuple de Térée est aussi *pronus in Venerem* (vv.459-460). À partir du vers 515, le texte dévoile la face cachée de Térée, le *barbarus* (v.515). Le terme de « barbare » est prononcé pour le décrire par Philomèle (v.533). L'origine thrace de Térée, quant à elle, est rappelée plusieurs fois, amoindissant ainsi son ascendance barbare (vv.424, 490, 661). Il faut remarquer que la mention de sa provenance thrace apparaît à des moments clés de l'histoire. D'une part, les deux premières occurrences précèdent le viol de Philomèle. Après ce tragique événement, Térée est décrit comme barbare. D'autre part, la troisième occurrence suit la découverte du repas anthropophage et du meurtre de son fils, ce qui diminue la nature sauvage de Térée et souligne celle de Furies de Philomèle et Procné. La transformation des deux sœurs en femmes incivilisées apparaît subtilement dans le texte. Philomèle, dès son viol, est souillée par la barbarie de Térée, mais elle devient réellement étrangère quand, privée de sa langue, outil de communication civilisé par excellence, elle crée un tissage *barbarica* (v.576). Quant à Procné, elle est touchée par cette affection dès qu'elle est mariée à Térée, mais elle est

considérée comme une réelle étrangère éloignée de la civilisation à partir du moment où elle participe aux fêtes thraces que sont les *trieterica Bacchi* (v.587). Il faut noter qu'à la fin, Ovide laisse planer le doute quant à la nature étrangère des deux femmes. Lors de leur métamorphose en oiseaux, Philomèle et Procné redeviennent les filles de Pandion (v.666), des descendantes de Cécrops, Athéniennes de pure souche (v.667). Le texte attribue tour à tour aux deux femmes des caractéristiques civilisées, barbares et finalement conclut sur leur nature athénienne.

Les deux femmes sont également ternies par la nature barbare de Térée dans le sens plus actuel de sauvage et cruel. Elle commence à s'insinuer en Philomèle par le biais de son œuvre révélatrice barbare (v.576). Le mythe se focalise ensuite plutôt sur Procné qui sort de la civilisation à partir du moment où elle confond faste et néfaste après avoir appris le destin de sa sœur (vv.585-586). Elle prend les *furalia arma* pour libérer sa sœur durant les fêtes de Bacchus (v.591). Sa véritable nature cruelle est finalement révélée au vers 595 où elle est définie comme *terribilis Procne furiisque agitata doloris*, la terrible Procné, agitée par les furies de la douleur. L'épouse de Térée perd progressivement le contrôle de ses émotions négatives et par là même, de sa part civilisée (vv.609-610). Elle expose la malveillance de son plan, refuse de céder aux larmes et prône une vengeance par le fer dans un discours fiévreux (vv.611-619). Lorsque son fils Itys la câline tandis qu'elle prévoit de l'exécuter, elle semble retrouver un brin de pitié (v.627), mais quelques vers plus loin, comparée à une tigresse (v.637), elle tue sa propre chair sans détourner le regard (vv.641-642). Philomèle revient alors à l'avant de la scène avec sa sœur. Ensemble, elles démembrant et cuisinent le corps du jeune garçon (vv.644-646). Procné commet un acte malveillant que Térée lui-même avait perpétré auparavant : elle ment (v.648). Une grande joie anime les deux sœurs perfides lors de la révélation du repas anthropophage à Térée (vv.653, 659-660). La sauvagerie féminine transparait explicitement dans ce mythe. L'antithèse entre barbares et Grecs civilisés devient douteuse, car les représentantes de ces derniers reproduisent les comportements violents du premier (Larmour, 1990, p. 134).

Térée n'est pas un simple barbare selon Segal (1994, p. 259). Il représente la figure du parfait tyran, ce que le texte appuie par la triple utilisation du terme *tyrannus* pour le désigner (vv.436, 549, 581). Segal le définit comme tel parce qu'il outrepassé les limites des règles des différents règnes (divin, humain et animal), en particulier celles du genre humain. Par cela, Térée symbolise également l'Autre, l'étranger, le barbare. Il aide Athènes à contrer des invasions barbares alors qu'il en est lui-même un. Sa véritable nature est dévoilée quand il gagne la bataille virtuelle sur Pandion en lui enlevant sa deuxième fille. Térée est guidé par

l'idée d'un pouvoir illimité sur toute personne. Dans le cas des femmes, il prend le dessus physiquement sur elles : il viole Philomèle, la mute et la fait taire. Le viol et l'inceste de Philomèle sont d'ailleurs anticipés par le seul regard de Térée posé sur la jeune vierge. Le lecteur entre dans la tête du Thrace aux vers 490-493. La vision de Térée, guidé par ses pulsions, érotise le corps féminin ainsi que la scène d'embrassade d'adieu avec Pandion, le poussant à idéaliser le corps-objet de Philomèle. Chez Ovide, ce type de regard érotisant généralement masculin est très fréquent : celui d'Apollon sur Daphné, celui de Jupiter sur Europe, celui de Neptune sur Caenis. Térée personnifie la tyrannie qui désire réduire au silence la cité symbolisée par Pandion, Philomèle et Procné.

Il faut remarquer que le cadre spatial où se déroule le mythe de Philomèle se situe aux limites de la civilisation, là où les lois humaines sont davantage propices à être dépassées (Segal, 1994, p. 268). Les autres incestes présents dans les *Métamorphoses* se déroulent eux aussi dans des endroits éloignés de la civilisation. L'histoire de Byblis (IX, 418-665), amoureuse de son frère, Caunus, se déroule à Milet, cité grecque d'Ionie située dans l'actuelle Turquie, et celle de Myrrha (X, 297-518), fantasmant sur son père, Cinyras, se passe chez les *gentibus Ismariis*, en région thrace (X, 305).

En conclusion, Pandion ouvre les portes à une invasion barbare de Térée sous couvert d'une alliance. En lui cédant ses deux filles, il offre au roi thrace l'occasion de s'introduire dans sa maisonnée et d'entacher la part civilisée de celles-ci. Il faut se méfier du contact avec les barbares qui réveillent les instincts sauvages des êtres de civilisation.

4.4. Ovide et le régime augustéen

À nouveau, nous argumentons qu'Ovide s'associe à une femme victime d'abus de pouvoir. Il se voit comme une entité que l'on tente de réduire au silence en se servant de la hiérarchie dite naturelle. Ovide et Philomèle refusent cette soumission à l'être dit dominant, par le genre pour l'une, par la position politique pour l'autre. Philomèle voit sa langue arrachée par Térée qui se pense détenteur de tout droit sur elle et son corps. Nous voyons ce coupage de langue littéral comme celui métaphorique des poètes augustéens. Les mots sont arrachés à Ovide par le pouvoir augustéen, comme la langue de Philomèle par le gouvernant Térée. Ovide ne pouvait dire tout ce qu'il voulait et donc l'exprimait de manière détournée. Les poètes ne pouvaient éviter de parler d'Auguste puisque le prince était omniprésent à l'époque même dans le domaine de la littérature. Cela aurait été suspicieux de ne guère le mentionner au sein d'une œuvre.

Ensuite, Philomèle peut être vue comme un poète qui se soulève face aux lois imposées par le pouvoir en place. Elle s'insurge silencieusement par des *notae* sur une *tela* et fait ainsi entendre sa voix. Le poète se révolte également dans une sorte de mutisme. La lecture silencieuse n'étant pas d'actualité sous l'Empire, le poète exposait oralement ses œuvres lors de lectures publiques, il avait toujours accès à l'oral, au contraire de Philomèle. Malgré tout, il ne pouvait donner clairement son avis sur le Principat. Le moyen trouvé pour feindre le silence était le double sens des mots et les figures de style, créant ainsi des références cachées derrière les vers. Il pose un voile sur la signification de ses poèmes, se cachant derrière l'interprétation de son auditoire. Ovide est connu pour être maître dans l'art du double sens et aussi pour avoir connu un foisonnement d'interprétations autour de ses œuvres au travers des siècles rendant leur sens obscur et sujet à interprétations diverses et variées.

5. Parole et silence

Comme dans le chapitre 1, nous considérons que la réduction au silence est le résultat des violentes oppositions entre le monde divin et humain, entre les genres, entre la civilisation et la barbarie, entre Ovide et le régime augustéen. Cependant, nous défendons que Philomèle et Procné se taisent complètement. Au contraire, elles refusent de se plier à cette exigence, devenant ainsi insoumises. Quand Térée tente d'annihiler leur voix, elles lui répondent par un acte outrageux, l'infanticide.

5.1. Les prises de parole

Nous estimons nécessaire d'examiner les prises de parole des différents personnages pour comprendre leur rapport au langage articulé qui, nous le montrons, diffère selon chacun d'eux. La parole et le silence paraissent opposés, mais pour nous, ils sont pourtant liés.

Procné et Philomèle, ces femmes-objets, ces possessions, sont réduites au silence dès le début du mythe. L'opinion de Procné sur son propre mariage n'est pas donnée. Le point de vue des deux entités féminines n'apparaît pas avant le viol de Philomèle. La perspective masculine prévaut jusqu'à ce triste événement. Qu'en est-il du discours féminin ? Quelle est la différence avec le masculin ? Les femmes elles-mêmes se considèrent-elles comme des objets ? Certes, les hommes tentent de prendre le dessus sur elles et de les considérer comme des possessions, mais qu'en est-il de leur voix ? Elles parlent, mais de quelle manière et dans quel contexte ?

Tous les protagonistes du mythe (Philomèle, Térée, Procné, Pandion et Itys) émettent au moins un mot dans le récit. Il existe des différences majeures entre les discours des femmes et des hommes que ce soit au niveau de la forme ou du contenu.

Térée et Pandion se placent bien plus souvent en sujet des verbes de leurs propres paroles qu'en objets et emploient davantage la première personne du singulier. Les objets sont les femmes, non eux. Dans toutes les prises de parole, avec l'usage du Je, les protagonistes montrent leur puissance d'action. Les hommes l'accentuent, alors que les femmes se la réapproprient, après l'avoir perdue à cause de la société patriarcale, qui les pousse à se terrer dans le mutisme (Kliendienst, 2008, p. 5). Le roi athénien prend la parole des vers 496 à 503 dans un discours d'adieu à Philomèle. Ovide ne donne pas plus de paroles à ce personnage. Pandion nomme « gendre » Térée, cet homme qui le trompe et déshonore ses deux filles en les rendant pour l'une trompée, pour l'autre maitresse. Il utilise presque uniquement des verbes dont il est le seul sujet. Cela montre la puissance de l'homme en tant qu'actant, que sujet de sa propre parole. Il parle d'abord à Térée, puis à Philomèle. Il y a une différence notable entre ces deux adresses. Térée est sujet de trois verbes (*voluisti, tuearis, remittas*) tandis que Philomèle est certes elle aussi sujet, mais d'un verbe à l'impératif (*venisto*) donnant donc un ordre. Cela renvoie à la subordination d'une femme à un homme, en l'occurrence ici d'une fille à son père. L'action ordonnée par son patriarche, Philomèle ne l'accomplira même pas, elle ne reviendra jamais auprès de lui. Le roi pressent le malheur auquel il livre sa fille, mais la jette tout de même dans les griffes de Térée.

Les prises de parole de Térée sont moindres : il s'exprime oralement dans les vers 513 et 652. Après avoir reçu la seconde fille de Pandion, Térée s'écrie « *Vicimus* » (v.513). Il a vaincu, s'est approprié l'objet de son désir, et ce, avec le consentement du roi athénien. Térée poursuit son discours après son « *vicimus* ». Le souhait de ramener sa belle-sœur dans son royaume n'est plus celui ni de son épouse Procné ni de Philomèle, il se l'est approprié, le faisant sien (*mea vota*, v.513). Les deux femmes et leurs volontés sont effacées au profit de celle d'un homme. Térée a acquis encore davantage de puissance en obtenant Philomèle. Dans sa seconde prise de parole au vers 652, il demande son fils. Il use d'un impératif soulignant sa puissance d'action sur autrui. Les hommes sont sujets des verbes qu'ils utilisent et lorsqu'ils parlent de femmes, soit ils leur donnent un ordre soulignant par la même occasion leur pouvoir d'action masculin, soit ils les considèrent comme des objets ou territoires conquis, dans le cas de Térée avec son « *vicimus* » (v.513).

Le fait que les entités féminines ne soient pas de réels sujets dans les discours masculins rappelle qu'elles sont uniquement perçues comme des objets d'échange, des possessions. Elles-mêmes se placent comme tels au début du mythe, la première prise de parole de Procné (vv.440-444) en est l'exemple. Lorsqu'elle exprime sa demande, Procné ne se place pas une seule fois en tant que sujet d'un verbe, se rendant inactive. Successivement sont trouvés, le verbe *est* sous forme impersonnelle, un impératif à la deuxième personne du singulier dont l'actant est Térée (*mitte*), un verbe à la troisième personne du singulier dont sa sœur Philomèle est le sujet (*veniat*), et deux verbes à la deuxième personne du singulier avec à nouveau son époux pour sujet (*promittes*, *dabis*). Procné se retrouve l'objet de son propre discours, comme si son existence n'était que superficielle et secondaire. Elle demande à son mari d'agir pour elle. Son pouvoir d'action est nul. Quant à sa sœur Philomèle, elle est citée trois fois (*sorori*, *soror*, *germanam*) dans la demande de Procné, mais jamais son nom réel n'est cité. Philomèle est désignée uniquement par le lien filial qu'elle entretient avec l'épouse de Térée. Elle se trouve en quelque sorte aussi invisibilisée ou du moins diminuée, car son nom apparaît pour la première fois au vers 451 quand les yeux de Térée rencontrent sa beauté, comme si le regard lubrique masculin la rendait vivante. Finalement, les deux derniers verbes, qui sont à l'indicatif futur simple, *promittes* et *dabis*, exposent déjà que le cruel Térée ne rendra pas Philomèle à Pandion, ni qu'il ne la livrera à Procné.

Ensuite, quand les femmes tentent de reprendre leur subjectivité, la tendance change. Le problème majeur est que les femmes, lorsqu'elles expriment leur opinion, sont soit considérées comme folles dans le cas de Procné, soit la parole leur est immédiatement enlevée dans celui de Philomèle. Dès qu'elle menace de se venger en parlant, Philomèle a la langue coupée, ce qui lui rajoute un fardeau supplémentaire après un viol traumatisant. Procné, par son discours empli de colère et de fureur, émet des paroles tournées vers le crime. Elle est perçue comme complètement enragée et est même comparée aux Furies.

Penchons-nous sur les prises de paroles féminines à la suite du viol de Térée sur Philomèle. Cette dernière se lamente et souhaite vengeance. Elle ne compte pas passer sous silence cet outrage. Après avoir subi les sévices de Térée, elle est détruite physiquement, mais elle décide de prendre la parole contre son persécuteur dans une diatribe de quatorze vers (vv.534-548). Acte de courage ou de désespoir, il n'empêche qu'elle exprime son émotion et affirme sa subjectivité. Elle ne cite pas une seule fois le nom de son violeur, comme s'il ne méritait pas d'être nommé. Elle le désigne par des termes négatifs, *geminus*, *perfide*, *barbare*. Ce dernier adjectif est également utilisé quelques lignes avant par Ovide pour décrire Térée

(v.515). Pas une fois, elle ne lui fait l'honneur de prononcer son nom. Elle commence par blâmer Térée en le traitant d'insensible que rien n'aurait pu arrêter, ni les pleurs d'un père, ni le souci d'une sœur, ni la pureté de Philomèle, ni son mariage à Procné. Térée n'a pas hésité à trahir la confiance de Philomèle, Procné et Pandion pour assouvir son appétit sexuel à la fois politique comme expliqué dans la partie 4.4 « Civilisé et barbare » (pp. 79-83). Philomèle le blâme de l'avoir rendue maîtresse malgré elle et, par conséquent, ennemie de sa sœur Procné. Au vers 537, *facta* est placé entre *ego* et *sororis*, instaurant une distance entre les deux femmes elles-mêmes. De la même façon, au vers suivant, *debita* sépare *mihi* de *Procne*. Philomèle, souillée, aurait préféré mourir plutôt que de subir l'inceste. Elle est déjà comme morte, alors pourquoi ne pas l'avoir achevée ? Elle aurait voulu rester vide de toute faute. Mais très rapidement, dans les vers suivants (vv.542-548), Philomèle réclame vengeance. Elle devient alors le sujet de plusieurs verbes et n'est plus passive, ne se place plus en victime dans ses paroles, s'appropriant sa subjectivité. Elle en appelle à la puissance divine qui l'a abandonnée lors de son rapt. Elle-même parlera de ces actes horribles qu'elle a subis. Elle utilisera sa voix pour se faire entendre en hurlant à travers les bois s'il le faut. Sa voix est son instrument de dénonciation. Il semble logique d'user de la parole puisqu'elle constitue l'un des moyens d'expression principaux. Elle finit par communiquer par le biais de la tapisserie dont nous avons parlé dans la partie 2.

Libatique (2021, pp. 67-69) appuie que Philomèle a l'avantage sur Térée au niveau de l'éloquence. Le narrateur limite les prises de parole de Térée à deux vers tandis que Philomèle a droit à un discours direct, bien plus étendu et rempli de figures de style et d'émotion. La capacité oratoire du roi thrace est médiocre. Il est sujet de 21 verbes de parole, mais il s'exprime dans un discours direct seulement deux fois pour un total de huit mots. Ses prises de parole sont remplies de polysyndète et d'allitération en S. Philomèle est rhétoriquement plus compétente avec son long monologue. Térée n'est pas un agresseur surpuissant qui détient tous les avantages.

Procné, elle aussi, reprend possession de sa voix métaphoriquement arrachée par les hommes, lorsqu'elle souhaite venger sa sœur lors de sa deuxième prise de parole des vers 609 à 619. Elle veut que le sang coule, ce qui est illustré par le terme *ferrum*, cité à trois reprises dans son discours (vv.613, 617). La plupart des verbes employés sont à la première personne du singulier, elle parle en « je ». Sa subjectivité et son pouvoir d'action s'affirment dans son discours empreint de violence et de fureur. Elle souhaite couper la langue de Térée, le même membre qu'il a été ôté à Philomèle dans sa barbarie. Elle a conscience du fait que ce qu'elle se

prépare à accomplir est malveillant, mais elle n'a qu'une volonté : détruire son mari. Procné continue à exprimer sa rage des vers 631 à 635. Elle se plaint de l'injustice qui laisse à son enfant le don de la parole, mais non à sa sœur. Elle s'en veut d'avoir épousé Térée et estime que le crime est la seule punition envisageable. Procné est rendue folle par son mari qui l'a trahie. Elle compare deux situations incomparables : celle de son fils innocent, capable de parler comme la plupart des êtres humains dès leur naissance, et celle de sa sœur, dénuée de cette faculté à cause d'un homme cruel. Les mêmes structures syntaxiques se succèdent illustrant le dilemme de Procné : la première fois en chiasme (*alter blanditias...altera lingua*, v.632), la seconde en parallélisme (*vocat hic matrem...vocat illa sororem*, v.633). Le verbe *vocare* peut être compris dans deux sens différents dans le cas d'Itys. Le jeune garçon a la capacité d'appeler sa mère et de la nommer. Au travers de ce *vocat hic matrem* (v.633), Procné se lamente quant à la perte de la langue de sa sœur, mais également du fait qu'Itys, le fils de Térée, puisse l'appeler mère. Elle regrette son union avec le Thrace. De plus, Procné se blâme d'avoir un tel mari qui est mis en évidence par les mots *marito* et *Tereo* à la fin des vers 634 et 635. Au vers 635, *scelus* et *pietas*, deux mots contradictoires, sont rapprochés au sein d'un seul vers et séparés par le verbe *est*, qui rend alors le crime égal à la piété. La conclusion du discours de Procné est loin d'être absurde. Cette femme a épousé un homme mauvais et ce mariage lui semble désormais impie. Térée est un criminel qui ne mérite aucun respect. Commettre un crime semble être la seule vengeance digne de son mari impie. Il est à noter que Philomèle passe au second plan alors qu'elle est physiquement la plus grande victime de cette histoire. La focalisation est renversée sur Procné, la seconde femme trahie.

Sa capacité actionnelle retrouvée, Procné n'hésite pas à la renverser contre Térée à la fin du mythe : « *Intus habes, quem poscis* » (v.655). Elle se sert de la rhétorique pour rendre Térée instigateur du meurtre vengeur d'Itys. Le Thrace est placé comme sujet du verbe et donc comme auteur de l'action infâme, qui est ici l'infanticide. Procné justifie son crime par la ressemblance entre son fils, Itys, et Térée, ce mari cruel qui n'a pas hésité à les trahir, elle et sa sœur Philomèle.

5.2. Le silence

Nous affirmons que le silence traverse tout le mythe de Philomèle au niveau thématique par le coupage de langue et au niveau de l'écriture dans les silences laissés par le narrateur.

L'un des silences que nous avons déjà évoqué dans la partie 4.1 (pp. 70-73) concerne les dieux. Les divinités abandonnent les mortels et demeurent silencieuses face aux appels répétés de Philomèle (vv.526, 542, 548). Les êtres célestes par leur silence passent le message

que dorénavant, ils n'apporteront plus leur aide aux êtres humains, car ils ont été trop souvent outragés, comme l'illustre le début du livre VI. D'un côté, cela permet aux êtres humains d'être soulagés du fardeau divin, de ces dieux dont ils étaient les pantins et subissaient les passions destructrices. D'un autre côté, leur absence entraîne la déchéance des hommes qui ne cessent de se déchirer entre eux au travers d'actes toujours plus horribles.

Au niveau des êtres humains eux-mêmes, la parole est plutôt réservée aux hommes dans l'Antiquité gréco-romaine. Les femmes sont condamnées au silence. Elles sont éduquées à demeurer passives et non assertives, ce qui les rend vulnérables physiquement (Curran, 1978, p. 228). De plus, le viol à l'époque était un tabou culturel et le reste actuellement (Curran, 1978, p. 224 ; Kliendienst, 2008, p. 16). Une jeune fille qui souhaitait en parler, mettait en péril sa *pudor* et prenait le risque de ne pas être crue. Un viol constitue déjà, en soi, une réduction au silence de la victime innocente. Cette dernière est d'abord rendue muette par son agresseur qui ne l'écoute pas, puis, par la loi patriarcale qui la rend honteuse de ce qu'elle a subi (Marder, 1992, p. 160). De plus, ce viol est passé sous silence par le narrateur, mais ce n'est pas pour cette raison qu'il n'était pas un acte de pure violence, souligne Richlin (1992, p. 162). Le rapt de Philomèle est annoncé, mais n'est pas décrit. Il est mentionné à travers une comparaison très éloquente : la relation entre un prédateur et sa proie (un loup et une agnelle, un aigle et une colombe). Ce rapport naturel est utilisé pour traiter de ce qui est indicible par le langage humain. L'expérience est si horrible, que personne n'est en mesure de réellement l'imaginer. D'ailleurs, Philomèle ne se le rappelle pas elle-même, car elle est inconsciente lors de son viol (*mox ubi mens rediit*, v.531). Le narrateur et le lecteur n'ont pas non plus accès au rapt. Selon nous, un silence symbolique est engendré par le viol de Philomèle (Marder, 1992, p. 159) et le lecteur est mis dans la position de Philomèle, victime d'une amnésie traumatique, silence de son propre cerveau.

Nous estimons que l'acte de violation est répété symboliquement deux fois : la première fois par le coupage de langue et la seconde par l'évasion de Philomèle. La parole que Philomèle affectionne, au départ, comme médium de vengeance, Térée ne l'épargne pas. Le tyran ne s'arrête pas au viol de la vierge. Il sort son épée et donne à Philomèle l'espoir de la mort, de la libération de son âme, mais il vise un tout autre but : la faire taire. La langue de la jeune fille est coupée. Ovide dirige le regard du lecteur sur cette langue qui se tortille au sol de manière grotesque rendant ainsi le moment d'horreur silencieux (Anderson, 1972, p. 224). Philomèle n'est alors plus vraiment citée pendant une dizaine de vers. Sa langue a pris sa place en devenant le sujet grammatical des verbes. Térée arrache au corps de Philomèle sa langue, son outil vocal,

et non son âme. La scission de ce membre peut être perçue comme la fin de tout espoir de revanche, mais aussi comme un second rapt, ultime tentative de réduction au silence. Philomèle subit un viol physique et ensuite, un coupage de langue qui le répète et le représente de manière imagée. D'ailleurs, le mot *lingua* désigne la langue en tant que partie corporelle et en tant que langage. Le temps présent est utilisé pour décrire la scène, lui conférant un effet plus vivant et violent. Cela est souligné par l'allusion à une *colubra* (v.559) et à sa *cauda* (v.559) lors de l'arrachement de la langue de Philomèle. La couleuvre est la femelle du serpent, symbole phallique, et le mot « queue » rappelle l'extrémité de l'animal ainsi que le sexe masculin, comme l'explique Galvagno (1995, pp. 89-90). Nous soulevons que l'image du serpent rappelle également la chevelure des Furies. Philomèle est rendue inoffensive par Térée, du moins, c'est ce qu'il pense, jusqu'à ce qu'elle trouve un autre moyen de communiquer : le « *disarticulated speech* » (Marder, 1992, p. 162), un langage non corporel, qui n'a pas de langue, ici, la tapisserie. De plus, la libération de Philomèle par Procné (vv.598-599) rejoue le viol avec l'utilisation du verbe *rapere*. Le rapt est alors mis en parallèle avec le sauvetage par le verbe, créant une polyptote narratologique (Brown, 2004, pp. 203-204).

Térée pense avoir relégué Philomèle au silence, mais au contraire, la jeune femme comprend le pouvoir public que sa parole peut avoir et elle en menace son agresseur. Le Thrace s'en rend également compte et lui coupe directement la langue, pensant ainsi la priver de ce pouvoir. Mais cela n'arrête pas sa victime. Quand la parole n'est plus, l'humain se démène pour trouver un moyen d'expression différent. Puisque Philomèle ne peut plus parler, elle remplace cette faculté par ce que Galvagno (1995, p. 83) nomme de manière juste d'après nous : « l'écriture d'un impossible à dire ». Nous soulignons que la tapisserie créée par Philomèle lui permet de s'emparer de la subjectivité à laquelle elle n'a jamais eu droit. Par l'ouvrage muet, elle dénonce et sort du silence. Elle use de sa main au lieu de sa langue pour faire entendre sa voix.

Philomèle n'est pas la seule à être atteinte par le mutisme, c'est également le cas de Procné. La différence entre les deux est que Philomèle surpasse le silence qui lui a été imposé grâce à la douleur qu'elle ressent et qui la pousse à créer sa tapisserie, tandis que le mutisme de Procné illustre sa grande souffrance inexprimable (Anderson, 1972, p. 227).

Après la réception de la toile sororale, Procné réagit par le silence (*silet*, v.583), qu'Ovide commente « *mirum potuisse* ». Procné ne peut articuler un seul mot. Elle est réduite au silence par la toile révélatrice. Le crime de Térée a enlevé la parole non seulement physiquement à Philomèle, mais aussi psychologiquement à Procné lors de la découverte de

l'horreur via la tapisserie. Cependant, bien que Procné ne sache plus parler momentanément, elle remue en son esprit une sanglante vengeance. Elle s'apprête à surmonter son silence en agissant de manière horrible. Elle peut être comparée à sa sœur qui perd sa langue, et également à Térée, qui a commis des actes impies et cruels. D'après nous, les deux sœurs sont liées par une quête du langage et peuvent ainsi être comparées à toutes les femmes maintenues dans l'ombre des hommes depuis des siècles. Par ce point commun, Philomèle et Procné défient finalement Térée d'avoir tenté de les séparer et de les rendre mutiques. Elles s'unissent pour contrer l'homme qui les a fait souffrir. Elles font de leur faiblesse une force destructrice, dans le cas de ce mythe. La révélation de l'accomplissement du fantasme de viol et d'inceste de Térée donne lieu à un bain de sang. « *Pro voce manus fuit* » (v.609) appuie que la parole laisse place à l'action, à la main vengeresse. Comme pour le mythe arachnéen, les actes sont plus éloquents que les mots trompeurs prononcés. La main est symbole de la capacité d'agir tandis que la voix ne permet pas d'entreprendre quoi que ce soit de concret. Les mots qui sortent d'une bouche peuvent être mensongers, mais un geste ne trompe pas. Le silence des actions est plus authentique que de vaines paroles. Térée n'a pas hésité à utiliser les mots pour rendre vraisemblable la mort de Philomèle aux yeux de Procné, mais c'est finalement la vraie version de l'histoire, donnée sous la forme silencieuse d'une toile, qui triomphe. La faculté de langage est centrale pour l'humain, mais pas nécessaire pour révéler la vérité. Cependant, malgré le fait que Philomèle ait trouvé d'autres moyens communicatifs, elle ne peut s'empêcher de regretter sa faculté langagière. Lorsqu'elle lance la tête d'Itys à Térée (vv.658-660), la jeune meurtrière aurait préféré « *posse loqui et meritis testari gaudia dictis* » (v.660). Le verbe *loqui* a un rapport direct avec la parole en tant que langage oral. Il signifie parler en utilisant sa bouche, ce dont Philomèle n'est plus capable. L'emploi du verbe *testari* montre que la jeune femme a la volonté d'affirmer sa joie et donc, d'exprimer un sentiment qui lui est propre. Elle se perçoit comme une personne à part entière qui a la possibilité de s'exprimer, de faire entendre sa voix.

Par l'association prouvée plus haut entre les femmes et Ovide et entre tissage et poésie, nous pouvons affirmer que ce mythe évoque les conséquences du silence imposé aux artistes. D'après nous, les poètes usent du silence dans la mesure où ils jouent avec les mots pour exprimer des pensées de manière détournée et où ils passent sous silence des passages de poèmes à dessein, comme lorsqu'Ovide ne décrit pas la scène de viol de Philomèle. Le poète joue avec le silence.

Cependant, tout poète a besoin des mots pour réaliser ses œuvres. Sans langue et sans mot, il n'est rien. Parler et écrire constituent l'essence même de son art. Si ces éléments lui sont

enlevés, l'art poétique disparaît. Au travers du mythe de Philomèle, Ovide nous prévient des dangers de la prohibition de la liberté d'expression. Le poète voit en Philomèle et Procné, des femmes qui se soulèvent contre un droit qui leur a été arraché. Elles s'approprient leur subjectivité et leur agentivité en s'affirmant comme individu et en agissant comme elles le souhaitent. Nous voyons en particulier en Philomèle, personnage puissant en éloquence à qui ce pouvoir a été arraché, une illustration des craintes d'Ovide ainsi qu'un autoportrait, le poète craignant que le même sort lui soit un jour dévolu. Il expose également que cette révolte peut mener à des actions néfastes, que le prix de la parole est le sang. Les êtres privés du langage s'emplissent de fureur lorsqu'ils sont outragés. Leur vengeance est terrible et sanguinaire. D'après nous, Ovide expose dans ce mythe que, si la voix est enlevée aux poètes, ils risquent eux aussi d'être en proie à la fureur, comme Philomèle et Procné. Sous Auguste, cette liberté d'expression n'est pas enlevée, mais elle demeure réduite. Ovide ne peut pas dire tout ce qu'il veut. Au travers de ce mythe, il prévient des limites que pourrait dépasser le régime augustéen au gouvernant unique : imposer une seule manière de penser. Le poète en évoque les conséquences sanguinaires. Certes, Auguste est un homme décrit comme tolérant par rapport aux critiques, mais lorsqu'un seul homme détient le pouvoir, le risque est grand de prôner la pensée unique.

Conclusion

Les problématiques défendues dans ce mémoire étaient les suivantes : en employant le tissage comme outil dénonciateur, les victimes féminines humaines du livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide transcendent la réduction contrainte au mutisme. Ovide projette sur Arachné, Philomèle et Procné, ses propres craintes quant aux risques liés à la suppression forcée de la parole des femmes et des artistes par une autorité dominante.

Nous affirmons que l'art de la tapisserie, associé au mariage et à la poésie, a servi d'outil de communication remplaçant la parole pour Arachné et Philomèle. La langue de la première ne lui a pas été arrachée comme la seconde, mais elle ne peut exprimer sa réelle vision des êtres divins supérieurs, en particulier masculins. Philomèle use du tissage pour sauver sa vie à la différence d'Arachné qui l'utilise au départ pour faire montre de son talent dans une compétition contre Pallas. Par le biais de sa tapisserie, de son filage et de sa faculté à donner vie à ses images, Arachné met en évidence une esthétique du mouvement, contraire à celle traditionnelle de Minerve, elle défend sa conception des dieux hypocrites et trompeurs par leurs apparences, opposée à la *gravitas* divine présentée par sa rivale, et elle fait preuve de solidarité envers les femmes abusées sexuellement. Au travers de son tissage rudimentaire, Philomèle, elle aussi, dévoile à sa sœur Procné les abus sexuels perpétrés par Térée, ce qui permet sa libération et engendre un sanguinaire infanticide suivi d'un repas cannibale pour le roi thrace. Nous affirmons que les ouvrages tissés d'Arachné et de Philomèle ont une fonction dénonciatrice d'abus de pouvoir.

L'emploi du tissage dans l'œuvre d'Ovide n'a rien d'anodin. Tissage et poésie se rapprochaient par leur processus de création, c'est-à-dire que les tisserandes et les poètes donnaient vie à leurs ouvrages à partir d'une matière informe que sont les fils et les mots, ensuite entremêlés pour créer un ouvrage artistique. De plus, poètes et tisserandes sont des créateurs de récits qui, comme tout artiste, ont besoin d'un regard extérieur pour interpréter leurs compositions. Sans ce point de vue externe, leurs ouvrages ne survivraient pas et ne s'épanouiraient guère dans de multiples interprétations. Le lecteur est nécessaire pour dévoiler le sens caché. Les couleurs usées par les femmes tisseuses, Philomèle et Arachné, s'apparentent aux figures rhétoriques dont le poète teinte ses textes. L'arc-en-ciel d'Arachné en expose une palette infinie tandis que le blanc et le pourpre de Philomèle témoignent de la toile blanche dont démarre tout artiste et du sang qu'il y verse, de son énergie. En outre, la tapisserie arachnéenne constitue une miniature des *Métamorphoses* par son apologie du mouvement et son mélange des genres littéraires tels que l'épique, l'élégiaque et le tragique. Ovide montre,, dans le mythe

arachnéen, une femme artisanne dont la technique purement humaine du filage et du tissage s'apparente à la sienne. Arachné refuse toute inspiration divine et Ovide, celle du dieu terrestre Auguste. Il s'oppose à l'esthétique augustéenne et à l'idéologie d'une histoire fixe finie, une *pax romana* éternelle due à Auguste après les guerres civiles. Dans le mythe de Philomèle, l'association entre arts poétique et tissé est immédiate puisque son propre nom signifie « celle qui aime le chant », la poésie étant chantée jusqu'au début du Moyen Âge. Une seconde association, entre tissage et mariage, nous est apparue. Le mariage de Procné et Térée est parcouru de funestes présages liés aux Enfers et à la mort, annonçant la transformation progressive des femmes en Furies infernales et l'issue tragique de ce récit.

Les deux mythes étudiés recèlent une forte virulence, immédiatement perceptible dans la compétition entre Minerve et Arachné pour le premier mythe, et dans les nombreuses monstruosité commises par Térée, Procné et Philomèle pour le second (inceste, mutilation, séquestration, infanticide, anthropophagie), violence renforcée par un vocabulaire belliqueux. Nous estimons que l'une des oppositions les plus manifestes est celle entre êtres divins et humains. Arachné se mesure directement à la déesse Minerve, faisant ainsi preuve d'*hubris*. À la suite du récit de la lutte entre les Muses et les Piérides (V, 294-678), Pallas, au travers de cette compétition, n'a qu'un seul souhait : punir quelqu'un (*poena*, v.4) afin de démontrer sa puissance divine. Minerve perd le concours contre la mortelle. Poussée par la Jalousie personnifiée, elle la transforme en araignée. La cause de cette métamorphose, selon nous, est la beauté du tissage d'Arachné ainsi que la peinture des affres sexuelles des dieux masculins, confrontant Minerve à sa propre hypocrisie. Dévorée par la *Livor* ou Jalousie, cette dernière exhibe une hypersensibilité propre aux humains. Outre l'émotion, la métamorphose lie les êtres numineux et mortels. Les premiers décident de se transformer temporairement, tandis que les seconds restent éternellement sous leur forme métamorphique, sans l'avoir décidé. Le rapport entre dieux et hommes évolue au fil du livre VI. Les hommes continuent à être dévorés par l'*hubris*, jusqu'au moment où les divinités quittent entièrement du monde terrestre. Ce tournant se trouve dans le mythe de Philomèle. Les dieux n'y interviennent pas une fois. C'est l'ère des hommes qui se livrent bataille continuellement pour asseoir leur pouvoir. Térée, Procné et Philomèle perdent leur *pietas* et leur *fas* en commettant des actes irrespectueux envers les devoirs civiques, familiaux et sacrés.

Nous argumentons qu'une opposition genrée traverse les deux poèmes. Certes, il n'y a pas d'homme dans le mythe d'Arachné, mais ce qui nous donne l'indice de cette lutte sous-jacente est le mot *virago* (v.130) pour définir Pallas, qui signifie « femme guerrière à la force

et au comportement masculin ». La déesse en elle-même est féminine et masculine à la fois dans ses attributions : elle patronne le tissage et la stratégie guerrière. Arachné subit un viol métaphorique, dont les indices sont le coup porté par Minerve sur sa tête avec une navette de forme phallique (vv.132-133), l'arrachement de son *vestes* au vers 131 (ce mot signifiant « le vêtement » avant de vouloir dire « la toile »), le rougissement d'Arachné (vv.46-47) et les termes *caelestia crimina* (v.131), qui se rapportent à la fois au sujet de la tapisserie arachnéenne et aux actes minerviens. Arachné endure ce que les femmes abusées dépeintes sur son tissage ont vécu. De plus, en montrant ce thème dénonçant les désirs sexuels divins, la mortelle est solidaire envers ses sœurs, alors que Pallas, par sa réaction violente, se montre fidèle à sa classe divine, démontrant à nouveau l'hypocrisie envers son sexe. Au sein du second mythe, le viol est bien réel et l'opposition genrée plus explicite. Au début, les femmes sont passives, puis, à la suite du viol de Philomèle, elles acquièrent la férocité des Furies, présentes en filigrane durant tout le mythe, et des barbares dont elles subissent l'influence néfaste. Au nom de la vengeance, les sœurs commettent des actes sanguinaires consciemment, nullement possédées par une quelconque divinité. Tuer le fils de Térée, ou son héritier mâle, est la seule façon de toucher le roi barbare, selon Procné, d'où son infanticide. La conclusion de ce mythe semble montrer que parler d'un abus sexuel entraîne des conséquences terribles. Cependant, nous soulevons une valeur importante dans ce mythe : la solidarité féminine, déjà évoquée dans le mythe d'Arachné. Les femmes s'allient pour se venger, mais surtout dans le but de se réapproprier la voix qui leur a été enlevée par la société patriarcale, représentée par Térée et Pandion. Les deux hommes se battent pour détenir l'ascendance sur les femmes considérées comme des objets d'échange. Le gouvernant thrace Térée s'approprie Procné par le mariage avec l'accord du roi athénien Pandion, puis Philomèle par le viol sans son approbation. Par cela, le barbare envahit le territoire civilisé qu'est Athènes. Les femmes constituent des territoires de conquête. En causant de la souffrance aux deux Athéniennes, Térée s'affirme supérieur politiquement à Pandion. De plus, la barbarie thrace déteint au fil du texte sur Philomèle et Procné, constituant ainsi une autre victoire du Thrace.

En explorant les différentes oppositions et en examinant le lien entre tissage et poésie, un dernier conflit nous est paru évident : celui entre Ovide et le régime augustéen. L'esthétique ovidienne du changement perpétuel et de la diversité représentée par la tapisserie d'Arachné est contraire à celle augustéenne de l'histoire finie et de l'ordre. Tout comme Arachné s'oppose à Minerve, Ovide s'oppose à Auguste en revendiquant son indépendance artistique. Les deux protagonistes du mythe cherchent à imposer leur vision et leur pouvoir, que ce soit au travers de l'art de la tapisserie ou de l'écriture. Arachné n'est pas simplement une innocente mortelle

douée, elle possède une face sombre cachée. Elle est mue par une volonté de supériorité sur Minerve, qu'Ovide souhaitait au niveau esthétique et idéologique sur Auguste. De plus, l'association entre Auguste et Jupiter dès le livre I (vv.204-205) et à la fin du livre XV (vv.858-860) crée une boucle et lie les deux entités dans toutes les *Métamorphoses*. La tapisserie arachnéenne dépeint un Jupiter adultère critiquant par la même occasion indirectement l'immoralité du pouvoir en place sous le Principat. Le lien entre Ovide et les sœurs athéniennes est plus subtil. À nouveau, le poète s'associe à des femmes victimes qui résistent face à un pouvoir répressif. Le poète, par son écriture détournée, et Philomèle, par son tissage, parviennent à faire entendre leur voix et à défier l'autorité qui cherche à les faire taire. Ovide et ses personnages féminins utilisent l'art comme moyen d'expression malgré les contraintes qui leur sont imposées. Leur révolte revêt des formes différentes, mais montre la force de l'art en tant qu'instrument de résistance et de subversion.

Dans les deux mythes, l'art en tant qu'outil contestataire permet aux trois femmes victimes de refuser la réduction totale au silence. Arachné, par une tapisserie qui se fait œuvre verbale, se permet de tout écrire, dépeignant ainsi des viols divins tabous. Ce qu'elle ne peut dire, elle le met en scène au sein de sa tapisserie. La passivité verbale féminine est particulièrement mise en évidence dans le mythe de Philomèle, où les hommes se placent en sujet de leur phrase marquant leur pouvoir d'action, tandis que les femmes sont reléguées au statut d'objet, autant par elles-mêmes que par les hommes. Néanmoins, elles se réapproprient leur subjectivité à partir du monologue suivant le viol de Philomèle (vv.533-548). Philomèle prononce un discours de désespoir, puis Procné, un discours empreint de rage. Dans ce mythe, quand les femmes s'expriment, soit elles perdent la faculté de parler comme Philomèle, dépourvue de sa langue, soit elles deviennent folles, ce qui discrédite la parole féminine. Les mots dans les deux mythes ne sont pas fiables. Pallas se fait passer pour une vieille femme prononçant de fausses paroles à Arachné, et Térée trahit constamment les femmes par des discours mensongers. Les actes sont plus éloquents que les mots qui perdent toute vérité et tout sens.

Le silence est un thème central dans les mythes étudiés symbolisant la privation de parole imposée aux femmes, aux poètes et à Ovide lui-même, par des forces supérieures. Dans le mythe de Philomèle, les êtres féminins sont en quête de langage. Philomèle, jeune fille violée, se voit réduite au silence par la honte imposée par la société patriarcale et par le coupage de son organe buccal. Elle trouve un moyen de s'extraire de ce mutisme par le biais de la tapisserie. Procné est touchée par le mutisme lors de la découverte du sort de sa sœur et s'extrait de ce

silence en la libérant. Ensemble, elles agissent et retrouvent leur voix pour la faire entendre à Térée. Arachné assume déjà son opinion au travers de sa tapisserie. Les protagonistes des deux mythes, en étant métamorphosées à la fin, perdent leur voix. Elles renvoient aux poètes augustéens soumis à l'esthétique et à l'idéologie du Principat. Ovide présente Arachné comme une figure qui refuse de se plier aux exigences impériales. Les poètes se devaient de louer Auguste, car il était omniprésent dans tous les domaines. Toutefois, ils n'hésitaient pas à adresser des critiques voilées au pouvoir en place, comme Arachné et Ovide dans leurs ouvrages. Pour contourner cette tentative de réduction au silence par l'Empire, Ovide se joue constamment du silence en usant des figures de style et de la polysémie des mots. Malgré la clémence d'Auguste envers les critiques, le poète de Sulmone fut envoyé loin de Rome à Tomis par le dieu terrestre Auguste et a ainsi subi une réduction au silence pour des raisons obscures. Ovide semble prédire son exil postérieur à la publication des *Métamorphoses*. Cet événement l'associe à Arachné qui s'est vu imposer un mutisme définitif par la déesse Minerve au travers d'une métamorphose. Dans le mythe de Philomèle, en réduisant les femmes au silence à travers le viol et la mutilation, Ovide met en lumière les conséquences destructrices de la privation de parole, que ce soit physiquement, psychologiquement ou socialement. Si un poète se voyait imposer une réduction totale au silence, cela le conduirait à la colère et à la violence sanguinaire, à l'instar de Procné et de Philomèle. Ovide met en garde contre les risques d'un régime politique totalitaire qui imposerait une pensée unique. Quoique ça ne soit pas le cas du Principat, la concentration du pouvoir entre les mains d'un seul individu accroît les risques. Il existe des exemples actuels de suppression de la liberté d'expression. En Corée du Nord, le régime totalitaire de Kim Jong Un punit les personnes diffusant des contenus jugés réactionnaires. Elles risquent la prison à perpétuité, voire la peine de mort, ce qui ne promeut en rien la liberté artistique. Ovide était-il un poète visionnaire pour son époque, anticipant les dangers de la pensée unique sous des régimes dominés par un seul individu, ou y avait-il déjà eu des cas de répression totale de la parole poétique ?

Le livre VI des *Métamorphoses* pris dans sa globalité, met en scène la progression de l'injustice des dieux envers les humains, les abandonnant à leur destinée. Les divinités ont déjà abandonné les hommes au livre I lors de l'âge de fer (I, 127-150) envahi par le *nefas* (I, 129). Jupiter pour contrer cette criminalité humaine, se souvenant du repas cannibale servi par Lycaon (I, 164-165), choisit le déluge comme punition. Ainsi, il détruit la race humaine pervertie laissant pour seuls survivants, les pieux Deucalion et Pyrrha. Le mythe d'Arachné et de Philomèle encadre la rupture progressive entre les divinités supérieures et les humains inférieurs. Cette opposition est déjà marquée dans le livre V par la compétition entre les filles

de Piéros et les Muses. Il faut remarquer qu'à nouveau cette histoire rappelle un élément du premier livre : la Gigantomachie. Cette guerre contre les géants est racontée par le narrateur dans le livre I (I, 156-162) et chantée par une Piéride dans le cinquième (V, 318-332). Dans le premier livre, cette lutte se situe juste avant l'entrée dans l'âge de fer. En évoquant une Gigantomachie au livre V, Ovide insinue déjà l'émergence d'une nouvelle ère criminelle humaine à venir, qui est illustrée par le mythe de Philomèle. À l'issue de la lutte entre les Muses et les Piérides, les déesses punissent les femmes humaines à raison, car elles ont perdu le combat, au contraire de Pallas punissant injustement Arachné par jalousie de son succès. La déesse se montre injuste, mais elle est de nature divine, et par conséquent, elle est supérieure en puissance à Arachné. Ce mythe montre à nouveau la cassure entre les dieux et les humains. Dans les récits qui suivent, Latone, la mère de Diane et d'Apollon, subit deux affronts montrant une perte de confiance entre le monde céleste et terrestre. Niobé et les paysans lyciens ne la révèrent pas. La première s'estime plus heureuse et plus fertile que Latone, les seconds lui refusent l'accès à une source pour qu'elle étanche sa soif. Dans le cas de Niobé, la déesse envoie ses jumeaux abattre les quatorze enfants de la mortelle. Bien que cette dernière les prie de lui laisser au moins une de ses filles, son souhait n'est pas exaucé, ce qui marque une rupture de la confiance entre les entités divines et humaines. Dans le cas des paysans lyciens, ils défient la déesse Latone, brisant sa confiance envers l'humanité. L'*hubris* dont Marsyas fait preuve rappelle également brièvement Arachné. Après cet épisode, un bienfait divin est relaté brièvement, soulignant que le prochain mythe ne bénéficiera pas de cette grâce. Pélops a été réassemblé par les dieux lorsque son père l'a réduit en pièces (VI, 407-408). Cela rappelle le destin funeste d'Itys, qui, lui, demeura bel et bien mort. Après que les mortels et les dieux ont réduit à néant la confiance qu'ils se portaient mutuellement, les divinités abandonnent complètement les êtres humains réitérant leur fuite du début des *Métamorphoses* (I, 149-150). Dans le mythe de Philomèle, début d'un nouvel âge de fer, les guerres font rage, l'intersubjectivité est hostile et les hommes outrepassent les interdits premiers de l'humanité par le viol incestueux, la mutilation, l'infanticide et l'anthropophagie. Ensuite, l'histoire de Borée et Orithye montre la leçon tirée des événements précédents. Érechthée, le nouveau roi d'Athènes, refuse de donner la main de sa fille, Orithye, à Borée qui provient de la nation thrace de Térée. Borée témoigne à nouveau de la passion à laquelle son peuple est prompt en enlevant et violant Orithye. À la différence de Térée, il se ridiculise dans un discours où il explique que ses prières pour épouser la jeune fille devraient être acceptées puisqu'il est un dieu du vent très fort. Le livre VI illustre l'injustice et l'abandon total des êtres supérieurs, qui

n'hésitent pas à réduire au silence les êtres inférieurs lorsqu'ils ne respectent pas leur volonté, comme Jupiter l'a fait avec les hommes au livre I par un déluge (I, 260-261).

En conclusion, les exemples d'Arachné, de Philomèle et de Procné exposent des victimes qui se soulèvent et refusent le joug masculin divin. Nous affirmons qu'Ovide se place en miroir de ses personnages qui subissent des injustices et qu'il illustre les dangers de l'imposition du pouvoir arbitraire d'une seule personne sur autrui, en particulier en ce qui concerne la répression de la liberté d'expression.

De nombreux autres aspects du livre VI des *Métamorphoses* ovidiennes auraient également pu faire l'objet d'une analyse approfondie. Par exemple, nous pensons à l'*hubris* des êtres humains, dont la présence se retrouve dans les histoires d'Arachné, de Niobé et de Marsyas, ou encore à l'importance accordée à Latone, mère des jumeaux célestes dont Apollon, divinité à laquelle Auguste s'identifiait. Chaque livre et mythe qui compose les *Métamorphoses* renferme des significations cachées, mais nous espérons avoir permis au lecteur de réaliser la centralité du livre VI dédié aux dynamiques de pouvoir, au silence et à la liberté d'expression.

Bibliographie

Traductions

Ovidius Naso, P. (2001). *Les Métamorphoses = Metamorphoseon* (D. Robert, Trad.). Actes Sud.

Ovidius Naso, P. (2009). *Ovide : Les Métamorphoses* (établi par G. Lafaye, O. Sers, Trad.). Les Belles Lettres.

Dictionnaires

Arnott, W. G. (2007). *Birds in the Ancient World from A to Z*. Routledge.

Hornblower, S., Spawforth, A., & Eidinow, E. (2012). *The Oxford classical dictionary* (4rd ed.). Oxford university press.

Le Bohec, S., Bizière, J.-M., Grimal, N., & Martin, J.-P. (1992). *Dictionnaire des biographies. 1. L'Antiquité*. Armand Colin.

Ouvrage de commentaire

Anderson, W. (1972). *Ovid's Metamorphoses, books 6-10*. University of Oklahoma press.

Monographies

Barchiesi, A. (1993/1997). *The poet and the prince : Ovid and Augustan discourse*. University of California press.

Barkan, L. (1986). *The Gods Made Flesh : Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. Yale University Press.

Brewer Wilmon. (1941). *Ovid's Metamorphoses in European Culture (Books VI-VII-VIII-IX-X)*. Marshall Jones Company.

Douglas, M. (1982). *Natural Symbols, Explorations in Cosmology*. Pantheon.

Fabre-Serris, J. (1995). *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Klincksieck.

Feeney, D. C. (1991). *The gods in epic : Poets and critics of the classical tradition*. Clarendon.

- Galinsky, G. K. (1975). *Ovid's Metamorphoses : An introduction to the basic aspects*. Blackwell.
- Galvagno, R. (1997). *Le sacrifice du corps : Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide* (Deuxième tirage). Panormitis.
- Hersch, K. K. (2010). *The Roman wedding : Ritual and meaning in Antiquity*. Cambridge university press.
- Jouteur, I. (2001). *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*. Peeters.
- Médard, F. (2020). *L'artisanat du textile à Pompéi au Ier siècle après J.-C. : Vestiges textiles et outillages*. Publications du Centre Jean Bérard.
- Scheid, J., Svenbro, J. (2003). *Le métier de Zeus : Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Errance.
- Treggiari, S. (1993). *Roman marriage : Iusti coniuges from the time of Cicero to the time of Ulpian*. Clarendon.
- Vial, H. (2010). *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : [Étude sur l'art de la variation]*. Les Belles Lettres.

Chapitres de livre

- Ale kou, S. (2021). Underneath the Arachnean and Minervan veil of ambiguity : Cultural and political « simulatio » in Ovidian ecphrasis. In M. Vöhler, T. Fuhrer, & S. Frangoulidis (Éds.), *Strategies of ambiguity in ancient literature* (p. 175-191). De Gruyter.
- Chevalier, J.-F. (2006). La métamorphose de Philomèle ou les métamorphoses du mythe de la poésie latine et néo-latine. In V. Gély, J.-L. Haquette, & A. Tomiche (Éds.), *Philomèle : Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique* (p. 53-72). Presses universitaires Blaise Pascal.
- Feldherr, A. (2002). Metamorphosis in the *Metamorphoses*. In P. Hardie (Éd.), *The Cambridge Companion to Ovid* (p. 163-179). Cambridge University Press.

- Le Doze, P. (2016). *Vox Apollinis / Vox Augusti* : Liberté d'inspiration des poètes et principat augustéen. In S. Luciani (Éd.), *Entre mots et marbre. Les métamorphoses d'Auguste* (p. 85-104). Ausonius.
- Luciani, S. (2016). Auguste en Mots. Le princeps au miroir de la littérature. In S. Luciani (Éd.), *Entre mots et marbre. Les métamorphoses d'Auguste* (p. 11-18). Ausonius.
- Malizia, E. (2019). Le châtement public d'Arachné : Ovide dans le « forum » transitoire. In H. Casanova-Robin & G. Sauron (Éds.), *Ovide, le transitoire et l'éphémère : Une exception à l'âge augustéen ?* (p. 243-255). Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Richlin, A. (1992). Reading Ovid's Rapes. In A. Richlin (Éd.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (p. 158-179). Oxford University Press.
- Rosati, G. (2002). Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*. In B. Boyd (Éd.), *Brill's Companion to Ovid* (p. 271-304). Brill.
- Sabot, A. (1989). Ovide et la société augustéenne. In M.-M. Mactoux & E. Geny (Éds.), *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 3 : Anthropologie et société* (p. 381-391). Université de Franche-Comté.
- Sauron, G. (2019). La fin de l'histoire ou une histoire sans fin : Ovide et la mystification augustéenne. In H. Casanova-Robin & G. Sauron (Éds.), *Ovide, le transitoire et l'éphémère : Une exception à l'âge augustéen ?* (p. 29-42). Sorbonne université presses.
- Segal, C. (1994). Philomela's Web and the Pleasures of the Text : Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid. In *Modern Critical Theory and Classical Literature* (p. 257-280). Brill.
- Tupet, A.-M. (1985). La magie dans les métamorphoses d'Arachné (Ovide, Met., 6,135-145). In J.-M. Frécaut & D. Porte (Éds.), *Journées ovidiennes de Parménie. Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)* (p. 215-227). Latomus.
- White, P. (2002). Chapter 1 : Ovid and the Augustan Milieu. In B. Weiden (Éd.), *Brill's Companion to Ovid* (p. 1-25). Brill.

Williams, G. (2009). The *Metamorphoses* : Politics and Narrative. In P. Knox (Éd.), *A Companion to Ovid* (p. 154-169). Oxford University Press.

Ziogas, I. (2015). The poet as prince : Author and authority under Augustus. In H. Baltussen & P. J. Davis (Éds.), *The Art of Veiled Speech : Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes* (p. 115-136). University of Pennsylvania Press.

Articles de revue

Biraud, M., & Delbey, É. (2006). Térée, Procné, Philomèle : Du mythe aitiologique au début du mythe littéraire. *Rursus*, 1, non paginé.

Brown, S. A. (2004). Philomela. *Translation and Literature*, 13(2), 194-206.

Chazalon, L., & Wilgaux, J. (2008). Violences et transgressions dans le mythe de Térée. *Annali di archeologia e storia antica*, 15-16, 167.

Delattre, C. (2015). Marques et signes dans le mythe de Philomèle. *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, 18(1), 471-488.

Gerber, D., & Curran, L. C. (2014). Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*. *Arethusa*, 11(1), 213-241.

Harries, B. (1990). The spinner and the poet : Arachne in Ovid's *Metamorphoses*. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 36, 64-82.

Hartman, G. (1969). The Voice of the Shuttle : Language from the Point of View of Literature. *The Review of Metaphysics*, 23(2), 240-258.

Houriez, A. (1995). Arachné et Pallas, déesse sans sagesse. *Uranie*, 5, 57-74.

Jacobsen, G. (1984). Apollo and Tereus : Parallel Motifs in Ovid's *Metamorphoses*. *The Classical Journal*, 80(1), 45-52.

Klein, F. (2010). Une réponse ovidienne à Asclépiade ? : Hypothèse d'une allusion à l'épigramme sur la « Lydé » d'Antimaque (AP IX, 63) dans le « certamen » de Pallas et Arachné (Met. VI). *Dictynna*, 7, non paginé.

- Klindienst, P. (2008). The Voice of the Shuttle is Ours. In *Stanford Literature Review* (Vol. 1, p. 257-292).
- Larmour, D. H. J. (1990). Tragic contaminatio in Ovid's *Metamorphoses* : Procne and Medea ; Philomela and Iphigeneia (6. 424-674) ; Scylla and Phaedra (8. 19-151). *Illinois Classical Studies*, XV, 131-141.
- Leach, E. W. (1974). Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses*. *Ramus*, 3(2), 102-142.
- Létoublon, F. (2004). Le rossignol, l'hirondelle et l'araignée. Comparaison, métaphore et métamorphose. *Europe. Mythe et mythologie dans l'Antiquité gréco-romaine*, 904-905, 73-102.
- Létoublon, F. (2010). Femmes, tissages et mythologie. *I Quaderni del Ramo d'Oro On-Line*, 3, 18-36.
- Libatique, D. (2021). Ovid in the #MeToo Era. *Helios*, 48(1), 57-75.
- Marder, E. (1992). Disarticulated Voices : Feminism and Philomela. *Hypatia*, 7(2), 148-166.
- Néraudau, J.-P. (1983). Les tapisseries de Minerve et d'Arachné (Ov. *Métamorphoses*, VI, 70-128). *L'Information littéraire*, 35(1), 83-89.
- O'Bryhim, S. (2014). Arachne's victory : (Ovid, Met. 6, 70-102). *New England Classical Journal*, 41(4), 288-302.
- Peek, P. S. (2003). Procne, Philomela, Tereus in Ovid's *Metamorphoses* : A Narratological Approach. *Antichthon*, 37, 32-51.
- Vincent, M. (1994). Between Ovid and Barthes : Ekphrasis, orality, textuality in Ovid's « Arachne ». *Arethusa*, 27, 361-386.
- Voisset-Veysseyre, C. (2010). Arachné : Le féminin à l'œuvre. *Amaltea*, 2, 157-168.
- Von Albrecht, M. (1979). L'épisode d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide. *Revue des Études Latines*, 57, 266-277.

Ziogas, I. (2011). Ovid in Rushdie, Rushdie in Ovid : A Nexus of Artistic Webs. *Arion*, 19(1), 23-50.

Zissos, A. (2007). Barbarian variations : Tereus, Procne and Philomela in Ovid (Met. 6.412-674) and Beyond. *Dictynna*, 4, non paginé.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial