

Faculté de philosophie, arts et lettres

La lumière et ses contrastes dans *l'Asinus aureus* d'Apulée

Auteur : Dupuis Laurie
Promoteur(s) : Kachuck Aaron
Année académique 2022-2023 – session de juin
Master en langues et lettres anciennes et modernes, à finalité
spécialisée : sciences et métiers du livre

ABSTRACT

L'omniprésence de la lumière dans l'*Asinus aureus* d'Apulée, à commencer par son titre, révèle une véritable richesse symbolique et structurelle de l'œuvre. La plupart des chercheurs s'étant intéressés à ce sujet ont conclu que la lumière symbolisait de nombreux concepts liés à la philosophie platonicienne. Si nous ne rejetons pas cette hypothèse, nous pensons qu'elle s'imbrique dans une signification plus large. En effet, nous estimons que la lumière permet également de structurer le récit dans toute sa complexité et ses couches narratives : à travers les objets, les personnes, les dieux et les lieux desquelles elle émane, la lumière permet de baliser le temps qui passe, de présenter des arrêts sur image, voire la suspension du temps qui passe dans le *conte d'Amour et Psyché*. En outre, elle le jalonne dans les points centraux de l'intrigue, en souligne leur importance. Cependant, la lumière est également présente sous forme de fil conducteur afin de souligner la présence et l'évolution des concepts platoniciens. À tous les niveaux, la lumière structure l'histoire, tout en mettant en avant la quête platonicienne de connaissance, de beauté et d'union avec le divin.

The omnipresence of light in Apuleius' *Asinus aureus*, starting with its title, reveals a real symbolic and structural richness of the work. Many scholars have studied this subject and concluded that light symbolized many concepts that can be traced back to Platonist philosophy. While we do not reject this hypothesis, we believe that it involves a much larger meaning. Indeed, we estimate that light serves as a structure to the story in its complexity and its narrative layers. Through objects, people, gods, and places which it exudes, light also serves as a temporal beacon, showing instants, and even the suspension of time in the tale of Cupid and Psyche. Moreover, it serves as a central milestone in the plot, highlighting its importance. However, light is also present in the form of a common thread in underlining the presence and evolution of Platonist concepts. On all levels, light serves as a framework for the story, while putting forward the Platonist quest of knowledge, beauty and divine communion.

REMERCIEMENTS

Au terme de la rédaction de ce travail, je tenais à exprimer la reconnaissance que j'éprouve envers tous ceux qui ont contribué à son élaboration. Que toutes ces personnes trouvent dans ces quelques lignes mon plus grand respect et ma plus profonde gratitude.

Tout d'abord, je remercie chaleureusement Monsieur Aaron Kachuck pour avoir accepté de m'encadrer dans le cadre de ce travail, pour son infinie bienveillance et ses nombreux encouragements.

Je tiens également à remercier Monsieur Lambert Isebaert et Monsieur Paul-Augustin Deproost, professeurs émérites de la faculté de Philosophie, Arts et Lettres, pour m'avoir donné le goût de la persévérance et de la rigueur tout au long de mon cursus, et pour avoir avivé par-dessus tout mon désir d'apprendre.

Pour finir, je souhaite exprimer à mes proches ma profonde gratitude : à ma mère qui m'a transmis sa curiosité littéraire, m'a permis de réaliser les études que je désirais et m'a apporté plus de courage et de bienveillance que je ne saurai jamais l'exprimer ; à ma sœur qui m'a toujours soutenu et m'a permis de m'épanouir quelles que soient les circonstances ; à Nicolas, qui m'a apporté un soutien moral indéfectible au quotidien ; à Sacha, pour sa disponibilité, son calme et sa gentillesse ; et enfin à Charlotte et Isis pour leur présence bienveillante et réconfortante.

1. INTRODUCTION

L'œuvre des *Métamorphoses* d'Apulée, aussi nommée *Asinus aureus*, occupe une place à part dans la littérature. Elle nous présente un ensemble d'histoires riches et variées dans lesquelles apparaît, au sein des descriptions, une vive prédominance de la lumière. L'importance de ce sujet apparaît dès la lecture du titre, et demeure omniprésente au fil du récit. Les scènes les plus importantes présentent une saturation totale de lumière, présente dans les moindres recoins sous de nombreuses formes.

Dans une multitude d'études s'étant penchées sur cet ouvrage, l'analyse de la lumière y occupe logiquement une place importante. Il a été étudié par une focalisation pragmatique liée à l'esthétique littéraire d'Apulée, permettant de créer des scènes contrastées entre lumière et obscurité¹. Dans la vaste majorité des cas, les chercheurs aboutissent à une interprétation platonicienne du récit, dans laquelle la lumière représenterait des concepts philosophiques tels que la connaissance ou l'amour divin² en établissant notamment une dualité entre la mauvaise lumière inhérente à la magie, et la lumière divine bienfaitrice³. Certains considéreront même des parties entières de l'ouvrage comme un décalque inversé de deux œuvres de Platon, *Phèdre* et *Le Banquet*⁴.

Si nous ne pouvons nier la présence et l'importance du platonisme au sein de l'*Asinus aureus*, nous pensons que la lumière occupe un rôle crucial dans la structuration du récit. La lumière est en effet liée à des objets, des lieux variés ainsi que des personnages, humains ou divins. Apulée, loin de se contenter d'une simple dualité ombre-lumière, contraste cet aspect lumineux en une multitude de nuances.

¹ PARKER Sarah, *Techniques of descriptions in Apuleius' Cupid and Psyche*, Thèse présentée en à l'Université McMaster en vue de l'obtention du titre de docteur en philosophie, sous la promotion du professeur Paul Murgatroyd, Hamilton, Université McMaster, 1999.

² DE SMET Rudolf, « La notion de lumière et ses fonctions dans les *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Studia varia bruxellensia : ad orbem graeco-latinum pertinentia. 1, Dertig jaar klassieke filologie aan de Vrije Universiteit Brussel*, 1987, p.29-41; FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991 (Annales littéraires de l'Université de Besançon) ; MAHÉ Jean-Pierre, « Quelques remarques sur la religion des *Métamorphoses* d'Apulée et les doctrines gnostiques contemporaines », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 46/1, 1972, p.1-19 ; COSTAS Panauotakis, « Vision and Light in Apuleius' Tale of Psyche and Her Mysterious Husband », dans *The Classical Quarterly*, 51/2, 2001, p.576-583.

³ LANCEL Serge, « "Curiositas" et préoccupations spirituelles chez Apulée », dans *Revue de l'histoire des religions*, 160/1, 1961, p. 25-46.

⁴ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., 580.

Il y insère de nombreuses couleurs, une dimension du visible et de l'invisible, mais également l'obscurité tout aussi nuancée, pouvant à son tour devenir vecteur de lumière. Cet ensemble pictural, accordant une place importante au sens de la vue, fait par ailleurs l'objet de divers assemblages et hiérarchies.

Cet ouvrage présente donc un large panel visuel, que le lecteur ne manquera pas d'apprécier dans ses qualités descriptives, mais qui signifie bien davantage qu'un simple appareil esthétique. Ces objets, lieux ou personnages liés à la lumière sont en effet pourvus de fonctions, de symboles et même d'une âme, dotés de leur volonté propre. Par conséquent, nous nous pencherons sur signification de cette lumière au sein de l'œuvre, sur la manière dont elle parvient à harmoniser l'histoire principale avec les différentes insertions qu'elle comporte, parmi lesquelles se trouve le *conte d'Amour et Psyché*, comment elle structure l'intrigue ou encore comment elle parvient à faire émerger des symboliques philosophiques ou religieuses.

Afin de contextualiser cette étude, nous commencerons par présenter brièvement Apulée ainsi que ses œuvres. Nous nous pencherons ensuite sur la manière dont est présentée la lumière au fil du texte, en distinguant les trois parties principales du récit : les péripéties de Lucius en tant qu'homme et en tant qu'âne, le *conte d'Amour et Psyché*, et le livre XI, véritable apothéose du roman⁵.

⁵ Notre analyse s'est basée sur les éditions critiques Loeb : *Apulée : Métamorphoses*, Volume I (Livres I-VI), texte établi et traduit par J. Arthur Hanson, Cambridge/Londres, Presses universitaires d'Harvard, 1989 (The Loeb Classical Library, 44) ; *Apulée : Métamorphoses*, Volume II (Livres VII-XI), texte établi et traduit par J. Arthur Hanson, Cambridge/Londres, Presses universitaires d'Harvard, 1989 (The Loeb Classical Library, 453). Les passages cités dans notre ouvrage font l'objet d'une traduction personnelle que vous pourrez retrouver dans les annexes de ce document. Lorsque ces passages sont particulièrement courts, nous les avons placés en note de bas de page.

2. APULÉE, SA VIE ET SON ŒUVRE

2.1. Un homme aux multiples facettes

Apulée de Madaure est un avocat, rhéteur, philosophe platonicien et auteur du deuxième siècle de notre ère. D'aucuns rajouteraient médecin et magicien⁶. Il avait la réputation d'être polyvalent, se vantant d'écrire et de débattre sur tous les sujets en latin comme en grec (Apul., *Fl.*, IX,27, XX,5). Il est l'un des premiers auteurs latins à réaliser toute sa carrière littéraire hors de Rome, signe de l'épanouissement d'autres centres culturels et littéraires du monde romain. Sa naissance est estimée sous Hadrien, vers 125⁷, sa mort est complexe à dater : on la place dans les années 160, les années 170, décennie à laquelle certains chercheurs datent l'*Asinus aureus*⁸, ou les années 180, sous Marc Aurèle⁹.

Son parcours singulier a interpellé de nombreux auteurs, historiens et philologues jusqu'à nos jours, bien qu'une partie de sa vie reste un mystère. Sa ville d'origine, Madaure, est située à environ deux-cent-cinquante kilomètres de Carthage, capitale de la Province romaine d'Afrique¹⁰, où, aujourd'hui encore, plusieurs inscriptions mentionnent son nom, signe sa notoriété dans toute la province¹¹. Apulée est issu d'une bonne famille de notables¹² dont seul le nom *gens Apuleius* nous fut transmis : certains lui attribuent le *praenomen* Lucius, mais il s'agit sûrement d'une attribution fautive, à cause du héros de l'*Asinus aureus*, auquel on l'identifie souvent¹³. Sa situation familiale lui permit de réaliser de longues études : il reçut à Carthage une formation en littérature, grammaire et rhétorique¹⁴, poursuivit ses études à Athènes où il approfondit ses connaissances en langue et lettres grecques¹⁵.

⁶ MONCEAUX Paul, « Apulée Magicien, histoire d'une légende africaine », dans *Revue des deux mondes*, 85, 1888, p. 573-582.

⁷ LÉVI Nicolas, « La chronologie de la vie et de l'œuvre d'Apulée. Essai de synthèse et nouvelles hypothèses », dans *Latomus*, 73/3, 2014, p.693-720.

⁸ ZEHNACKER Hubert et FREDOUILLE Jean-Claude, *Littérature latine*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (Quadrige), p.324-333.

⁹ LÉVI Nicolas, « La chronologie de la vie et de l'œuvre d'Apulée », art.cit., p.702-703.

¹⁰ POUCKET Jacques et HANNICK Jean-Marie (Éd.), « Apulée, sa vie et son œuvre », dans *Bibliotheca Classica Selecta*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2001, consulté en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Apul/ApulFiche.html> (Consulté le 17/11/2021).

¹¹ HARRISON Stephen John, *Apuleius, a latin sophist*, Oxford/ New-York, Presses universitaires d'Oxford, 2000, p.4.

¹² LÉVI Nicolas, « La chronologie de la vie et de l'œuvre d'Apulée », art.cit., p.694-695.

¹³ *Apulée : Apologie, Florides*, op.cit., p. VII.

¹⁴ HARRISON Stephen John, *Apuleius, a latin sophist*, op.cit., p.5.

¹⁵ *Apulée : Apologie, Florides*, op.cit., p. VII-IX.

2.2. Résumé des œuvres d'Apulée

La grande diversité de ses écrits est révélatrice de son caractère : curieux et avide de savoirs. Il se considérait surtout comme un philosophe platonicien, titre par lequel il se présentait avant ses prises de parole publiques¹⁶.

2.2.1. TRAITÉS PHILOSOPHIQUES ET ŒUVRES ORATOIRES

Il a écrit quatre traités philosophiques qui nous sont parvenus et dont l'authenticité est aujourd'hui avérée. Le *De platone et eius dogmate libri II*¹⁷ condense la doctrine de Platon tel qu'il en fut instruit à Athènes, adapté à la mentalité de l'époque¹⁸. Il y décrit la conception du monde et de ses habitants, le temps, les dieux et la morale. Le *De deo Socratis*¹⁹ est un traité de vulgarisation sur la démonologie platonicienne, le plus complet qui nous soit parvenu²⁰. Saint Augustin a largement débattu de ce traité dans son *De civitate Dei*, qui pérennisera ces textes au Moyen Âge²¹. Enfin, le *De Mundo* est une adaptation latine d'un traité grec sur la théorie péripatéticienne de l'univers. Il évoque la composition de la planète, le fonctionnement des astres, les phénomènes naturels, et les sociétés humaines ainsi que les dieux.

En ce qui concerne ses œuvres oratoires, la plus connue est le *De Magia*, ou Apologie, un plaidoyer qu'Apulée prononça lors d'un procès dans lequel il était accusé d'avoir pratiqué la magie, principalement dans le but de séduire sa femme, une riche veuve. Il sortit vainqueur de ce procès. Ce plaidoyer nous en apprend beaucoup sur la vie d'Apulée, ainsi que sur son éloquence. Nous avons aussi les *Florida*, un recueil de vingt-trois fragments provenant des discours d'Apulée.

¹⁶ Apulée : *Apologie, Florides*, op.cit., p. XII-XIII.

¹⁷ BEAUJEU Jean, *Apulée : opusculs philosophiques (Du dieu de Socrate, Platon et sa doctrine, Du monde et fragments)*, Paris, Les Belles lettres, 1973 (Collection des universités de France), p.49-107.

¹⁸ POUCET Jacques et HANNICK Jean-Marie, « Apulée, sa vie et son œuvre », art.cit.

¹⁹ BEAUJEU Jean, *Apulée : opusculs philosophiques*, op.cit., p.4-5.

²⁰ FICK-MICHEL Nicole, « Saint-Augustin, pourfendeur des démons païens ou La critique de la démonologie d'Apulée, *De civitate Dei*, VIII, 14-22 », dans *Discours religieux dans l'Antiquité. Actes de colloque (Besançon, 27-28 janvier 1995)*, 1995, p.189-206, 190.

²¹ BERTRAND Olivier, *La cité de Dieu de Saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375) : livres I à III*, Paris, Champion, 2013, p.36-69.

2.2.2. *ASINUS AUREUS* OU *LES MÉTAMORPHOSES*

Le roman *Les Métamorphoses* a été transmis pendant le Moyen Âge sous le nom d'*Asinus aureus*. Cet ouvrage à la première personne et composé de onze livres trouve son inspiration dans une œuvre courte, *Lucius ou L'âne*, attribuée à l'écrivain grec Lucien, elle-même inspirée d'un roman grec d'un certain Lucius de Patras²². Il conte l'histoire de Lucius, métamorphosé en âne à cause de sa curiosité pour la magie. Dans sa quête de retrouver sa forme humaine, il vit de nombreuses aventures auprès de personnes et dans des lieux variés. La déesse Isis lui accorde l'aboutissement de sa quête en le libérant de sa forme animale lors d'un cortège mené en son honneur, où les prêtres lui permettront de manger une rose, seul remède à sa condition. Il passera sa vie au service d'Isis, une fois initié à ses mystères.

Il est connu pour ses digressions, parmi lesquelles le *conte d'Amour et Psyché*²³, ajouté par Apulée. Sa place au cœur de *l'Asinus aureus* est controversée : certains estiment en effet qu'il s'agit d'un simple interlude n'apportant rien à l'intrigue²⁴, d'autres le voient comme clé de lecture²⁵. Elle peut être un exemple pour Lucius de la voie à suivre, une annonce de la fin au lecteur, etc. Le onzième livre est un ajout d'Apulée dont le ton et le vocabulaire changent radicalement, il représente l'aboutissement du parcours spirituel de Lucius.

Alliant le réalisme, le merveilleux, et le picaresque²⁶, *l'Asinus aureus* est l'un des premiers modèles du genre romanesque. Il s'agit également de l'œuvre majeure de notre auteur²⁷. S'il était possible d'y voir une preuve de l'attrait d'Apulée pour la magie, il semble plutôt présenter ces pratiques sous un œil critique, avec une distanciation ironique, voire moqueuse, de ces rites populaires²⁸, étant donné les conséquences de ces pratiques sur les protagonistes.

²² ZEHACKER Hubert et FREDOUILLE Jean-Claude, *Littérature latine*, op.cit., p.329.

²³ Cf. Annexe 1 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

²⁴ STABRYLA Stanislaw, « The functions of the tale of Cupid and Psyche in the structure of the *Metamorphoses* of Apuleius », dans *Eos. Commentarii societatis philologiae polonorum*, LXI/2, 1973, p.261-272; MONCEAUX Paul, *Apulée, roman et magie*, Paris, Quantin, 1889, p.19.

²⁵ WARREN S. Smith, « Cupid and Psyche Tale. Mirror of the Novel », dans ZIMMERMAN Maaïke, HUNINK Vincent, VAN MAL-MAEDER Danielle, et. Alii (Ed.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass, Volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, Egbert Forsten, 1998, p.69-82; BONAVERO Marie-Martine, « Le Conte de Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée. Les mémoires d'un âne ou la mémoire des mythes », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 2004, p.156-177, p.158.

²⁶ GAILLARD Jacques et MARTIN René, *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990, p.81-84.

²⁷ ZEHACKER Hubert et FREDOUILLE Jean-Claude, *Littérature latine*, op.cit., p.328-329.

²⁸ WOLFF Etienne, « L'objet magique chez Apulée », dans Delattre Charles (éd.) *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Âge* (Université de Paris X Nanterre, 14-15 avril 2005), Paris, Picard, 2007, p.95-102 (Textes, images et monuments de l'Antiquité au haut Moyen Âge, 7), p.100.

Cette œuvre serait un aboutissement, tant au point de vue du fond que de la forme, des idées et valeurs présentées dans ses ouvrages précédents²⁹ : Apulée serait parvenu à insuffler dans *l'Asinus aureus* les mêmes principes philosophiques que ses traités, notamment en ce qui concerne le platonisme. Il existe évidemment de nombreuses différences entre ses premières œuvres et celle-ci, causées par le laps de temps qui les séparait, et la variété de leurs genres³⁰. La philosophie platonicienne est ici présente en filigrane en tant que tremplin vers une révélation divine, qui se matérialise par la déesse syncrétique par excellence : Isis³¹.

2.2.2.1. Le conte d'Amour et Psyché

Psyché, une jeune princesse d'un royaume inconnu, est d'une beauté incomparable qui attire la curiosité. Un culte semblable à celui de Vénus lui est voué, ce qui courrouce gravement la déesse. Elle demande à son fils Cupidon de la venger en vouant la jeune fille à un mariage misérable. Sa beauté l'isole considérablement, chacun l'estimant trop belle pour devenir leur épouse, elle est plutôt vue comme une œuvre d'art digne de contemplation, mais pas de désirs humains. Les parents de Psyché vont consulter un oracle qui prophétise une sombre prédiction : abandonnée sur un roc en tenue de deuil, elle sera mariée à un être inhumain tourmentant les cœurs des hommes et des dieux. Chacun obéit : une fois Psyché abandonnée, le Zéphyr la transporte vers une vallée fleurie où se trouve une fontaine, un bois, mais surtout un château divin tant par sa construction que les richesses qu'il contient. Des êtres invisibles s'y mettent à son service. La nuit venue, un homme qu'elle ne peut voir se glisse dans son lit et fait d'elle sa femme. Son mari lui fait promettre de ne jamais essayer de voir son visage.

Après une visite de ses sœurs, qui envient ses possessions, celles-ci complotent afin de s'emparer de ses biens et de venger leur destinée, qu'elles considèrent injustement misérable. Son mari révèle alors à Psyché deux éléments importantes : d'une part, il la met en garde du danger causé par la relation qu'elle entretient avec ses sœurs ; d'autre part, il lui annonce qu'ils attendent un enfant, et que son destin dépendra de sa capacité à tenir la promesse qu'elle lui fit. Si elle ne la tient pas, leur enfant sera mortel, si elle réussit, en revanche, il sera divin.

²⁹ BEAUJEU Jean, « Sérieux et frivolité au II^e siècle de notre ère », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, Mars 1975, p.83-97, p.93.

³⁰ BEAUJEU Jean, « Sérieux et frivolité », art.cit., p.93.

³¹ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 65.1, 1987, p.31-51, p.32.

Après d'autres visites de ses sœurs, qui parviennent à faire pénétrer en elle le doute que son mari soit un serpent géant qui la dévorera une fois l'enfant venu au monde, Psyché finit par trahir sa promesse en l'observant au moyen d'une lanterne afin de l'assassiner dans son sommeil.

Par le biais de cet objet, elle voit son apparence divine, reconnaît Cupidon et se pique le doigt à l'une de ses flèches. Elle renonce à son forfait, mais il est trop tard : de la lanterne tombe une goutte d'huile bouillante sur l'épaule de Cupidon. Il se réveille, comprend la trahison et s'envole. De désespoir, elle tente de se suicider en se jetant dans le fleuve proche, mais le fleuve la recrache et le faune Pan qui se trouvait là lui conseille d'agir selon la volonté de son mari en se vengeant de la perfidie de ses sœurs et en agissant avec pitié. Elle obéit : elle piège ses sœurs, causant ainsi leur mort ; ensuite, tout en parcourant le monde à la recherche de son mari, elle se rend dans des temples où elle rend hommage à deux déesses. Chaque déesse apparaît, mais refuse de lui fournir leur aide, puisqu'il faudrait interférer avec la volonté de Vénus, qui avait émis un avis de recherche contre elle.

Désemparée, elle se livre à Vénus, qui la maltraite, et lui soumet quatre défis qui la rendraient digne d'épouser son fils. Elle sort victorieuse des trois premiers défis grâce à des conseils judicieux de fourmis, d'un roseau et d'un aigle. Entretemps, Cupidon blessé sur sa propre flèche souffre de la brûlure de la lanterne. Vénus l'enferme dans sa demeure, où se trouve Psyché. Il s'échappe et porte secours à Psyché qui venait d'échouer le dernier défi. Il va quérir de l'aide auprès de Jupiter, qui rend Psyché immortelle, et ordonne à Vénus d'accepter sa belle-fille. De l'union de Psyché et Cupidon naîtra une fille, Volupté.

3. LA LUMIÈRE ET SES CONTRASTES DANS L'HISTOIRE PRINCIPALE (I-IV,27 ; VI,25-X)

La lumière est un élément omniprésent dans notre ouvrage, nous verrons à quel point il peut être significatif à travers ses diverses apparitions, et par le lien qu'elle entretient entre celles-ci, tels des fils conducteurs au sein du récit. Le premier élément frappant à ce sujet est la dénomination du roman ainsi que celle de certains personnages. Dans ces premières constatations, l'étymologie nous fournit de précieux renseignements.

3.1. *Asinus aureus*, un titre porteur de sens

Le titre *Asinus aureus* tel qu'il est attesté par saint Augustin (Aug., *Civ.*, XVIII, 18), désigne le personnage de Lucius après sa transformation animale, et choisit l'adjectif *aureus* afin de qualifier celui-ci. Le sens de cet adjectif fut beaucoup interprété au fil du temps. On lui accorde le sens littéral de la couleur dorée, il s'agirait donc simplement de la couleur blonde ou rousse de l'âne³². Notons cependant que *fulvus* serait plus pertinent pour désigner la couleur blonde d'un pelage ou d'une chevelure, mais ce terme serait bien moins dépréciatif que la référence à la couleur rousse, que les anciens n'appréciaient pas³³.

Dans cette première hypothèse, qui semble *a priori* relativement superficielle et, par conséquent, ne fait pas l'unanimité, on trouve la référence à Typhon. Il s'agit d'un animal maudit qui, dans les croyances égyptiennes, était l'incarnation de Seth. Il est le mauvais frère d'Osiris et d'Isis, le dieu symbolisant l'immoralité, la lubricité et le chaos³⁴. Cette perspective coïncide avec la personnalité du protagoniste, dont la curiosité et l'attrait pour une sexualité libérée nous sont explicitement transmis. Dans cette optique, l'âne roux, ennemi d'Isis dans les croyances égyptiennes, se serait amendé de ses fautes en se débarrassant des vices qui l'animaient, pour être conformes à ce que représente Isis : la moralité, l'ordre et l'harmonie. Cette signification du titre soulignerait donc l'aspect initiatique du parcours de Lucius vers la piété, mis en avant par la paronomase entre les termes *asinus* et *animus*. Ainsi, les péripéties de Lucius deviendraient les péripéties d'une âme cherchant à s'unir au divin³⁵.

³² FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.330.

³³ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.330-331.

³⁴ MARTIN René, « D'Apulée à Umberto Eco ou les *Métamorphoses* d'un âne », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, juin 1993, p.165-182, p.174.

³⁵ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée ou du Platonisme aux oracles chaldaïques », dans *Revue de l'histoire des religions*, 239, 2022, p.5-44, p.5.

D'autres lui attribuent un sens similaire à celui utilisé par Pline dans l'expression *aurea fabula*. Il s'agirait donc d'une fable, d'un récit purement imaginaire dont la principale caractéristique est la narration par dialogue, dégagant une morale digne d'être retenue par le lecteur³⁶, mais c'est surtout sur l'aspect merveilleux de ce genre qu'appuierait le terme *aureus* dans le cadre de notre titre³⁷. Cependant, bien que les dialogues jalonnent le récit et soient même parfois à la source de certaines sections entières de l'ouvrage -comme le *conte d'Amour et Psyché*, conté par une vieille dame- il ne s'agit pas d'une fable pour autant, notre ouvrage étant trop long pour se confondre avec ce format. Par ailleurs, il serait réducteur de résumer l'*Asinus aureus* à une fable ou un simple divertissement agréable, celle-ci étant bien plus complexe et protéiforme. D'autres au contraire lui attribuent le sens des *aurea dicta* d'Épique, liés davantage à des *praecepta* qu'à des *fabulae*³⁸. Ce serait cependant oublier l'esthétique romanesque. De plus, bien que la plupart des chercheurs y voient un riche vecteur de doctrines, surtout platonistes, cet ouvrage ne forme pas une simple leçon de morale. Notons que cette dernière hypothèse de sagesse associée à l'âne serait une forme d'humour, d'ironie de la part d'Apulée. Cet animal était en effet loin d'être connu pour sa sagesse³⁹.

La troisième hypothèse est d'y voir une forme de réflexion rétrospective sur l'acte d'écriture de cet ouvrage. Conformément à ce que dit Socrate dans le Banquet, Apulée aurait réussi à transformer le cuivre en or (Plat., *Conv.*, 218e-219a), autrement dit il a réussi une œuvre d'art à partir d'éléments triviaux⁴⁰ : l'humour lié à la lubricité de *Lucius*, le milieu paysan dans lequel est plongé notre héros, les vices des humains qu'il rencontre, etc. Bien que nous n'excluons pas cette hypothèse, elle s'éloigne cependant trop du sujet qui nous intéresse, c'est pourquoi nous ne l'approfondirons pas.

Le titre se revêt donc de potentielles significations très opposées. Afin de considérer la question du point de vue d'Apulée, il semble intéressant de nous pencher sur l'usage de ce terme au sein de cet ouvrage. En effet, hormis le titre de l'œuvre, le terme *aureus* apparaît à une trentaine de reprises.

³⁶ GAILLARD Jacques et MARTIN René, *Les genres littéraires à Rome*, op.cit., p.162-165.

³⁷ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.329.

³⁸ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.330.

³⁹ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.330.

⁴⁰ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.429.

Nous ne mentionnerons pas ici les usages communs liés à de la monnaie dans le cadre d'un échange commercial ou de l'accumulation d'un pécule amassé chez un particulier ; leur lien à la lumière ou l'obscurité n'étant qu'extrêmement ténue. Nous nous focaliserons ici sur les usages de ce terme lorsqu'il évoque une couleur lumineuse.

Le terme *aureus* n'est que deux fois associé à Lucius. La première fois, elle décrit les harnais aux ornements dorés que Charité promet à Lucius, parmi de nombreux autres honneurs, soins et présents somptueux, en remerciement de sa fuite (VI,28,6). Ces bulles dorées, si elles nous semblent aujourd'hui étranges, sont significatives pour le lecteur romain. En effet, des colliers ayant une bulle pour pendentif étaient portés par des jeunes Romains en âge de porter la prétexte, une toge portée par des *pueri*⁴¹, autrement dit les jeunes garçons sous la majorité civique, âgés de sept à dix-sept ans⁴². Dans le plaidoyer de Cicéron contre Verrès, nous retrouvons cette *bullā*, ornement que portait un enfant comme témoignage et marque distinctive de sa condition de *puer* (Cic., *Verr.*, II, 1, 152). Cependant, il semble difficile de voir en quoi il serait honorifique pour Lucius de porter la *bullā*. Par ailleurs, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, nous trouvons un bijou semblable en argent ornant ici le front d'un grand cerf (Ov., *Mét.*, X,114). Cette référence à Ovide renforce la glorieuse condition que lui promet Charité en récompense de son aide, ce cerf étant adulé par une grande foule. Par ailleurs, cette promesse de charité n'est pas sans rappeler le cortège dans lequel Lucius retrouvera sa forme humaine. Plus tard dans le récit, Lucius porte un autre harnais, également en or, qu'un autre de ses possesseurs lui fait porter parmi d'autres équipements équestres qui le privilégient en comparaison des autres montures (X,18,14-26).

L'or est lié à plusieurs reprises au dieu Cupidon, qualifiant la couleur de sa tête (V,22,5 ; V,30,6). Les sœurs de Psyché nomment leur futur bébé, qu'elles pressentent être « un cupidon » est par ailleurs nommé *infans aureus* (V,14,5). En ce qui concerne son palais, il est décrit par de très nombreux qualificatifs soulignant sa lumière, émanant notamment de l'or et d'autres matériaux précieux (V,1)⁴³.

⁴¹ NÉRAUDAU Jean-Pierre, *Être enfant à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1984 (Collection Raelia), p.145-149.

⁴² MALTBY Robert, *A lexicon of Ancient Latin etymology*, 1^e édition, Liverpool, Publications Francis Cairns, 1991, s.v. *bullā*, p.87.; NÉRAUDAU Jean-Pierre, *Être enfant à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1984 (Collection Raelia), p.22.

⁴³ Cf. 4.3. « Le palais de Cupidon et ses serviteurs » où nous nous pencherons en détails sur ce passage.

Plus loin, la demeure elle-même est entièrement dorée : *domus aureae* (V,8,1). Cet éclat est tel qu'il apporte au palais la capacité à créer sa propre lumière si le Soleil le lui refusait. Elle permet en outre de souligner la mysticité du lieu et la divinité qui y habite : c'est une forme de paradis terrestre, au moins en apparence. Après sa fuite loin de Psyché, Cupidon se couche dans un *aureum thalamum* (V,29,1) dans la demeure de sa mère Vénus. Celle-ci est également dotée d'attributs dorés : son char, qu'elle reçut de son mari, est fait d'or (VI,6,1-2). Mais l'objet, affirme le narrateur, est davantage sublimé par l'art avec lequel il fut forgé que le métal à partir duquel il fut fabriqué. Il est en outre révélateur de la nature divine de son possesseur. L'attelage des colombes de Vénus est par ailleurs fait de pierres précieuses, et les roses que recouvrent la déesse sont qualifiées de *micantibus* (VI,11,1) ce qui renforce la luminosité des attributs de la déesse.

L'or est en effet intrinsèquement lié aux divinités, même lorsque celles-ci font l'objet d'une représentation caricaturale. Notons par exemple le dieu Mercure dans la pièce de théâtre (X,30,4), ainsi que la pomme d'or de Paris (X,32,5). On fait cependant mention d'une tiare en or que porte Paris (X,30,2), signe de sa légitimité royale. Il s'agit ici d'hommes, non de dieux, mais qui mériteraient cette matière honorable par leurs actes ou leur rang social. De plus, plusieurs éléments présentent la richesse de leurs utilisateurs humains : des étoffes brodées d'or couvrant un lit (II,19,1 ; IV,8,3), des coupes et vases à libation (II,19,2 ; IV,22,1 ; IX,9,5 ; X,16,7 ; XI,8,4) utilisées dans le cadre de libations en l'honneur d'un dieu ou d'un hôte. Enfin, l'or est très présent dans le onzième et dernier livre, lié au culte de la déesse Isis⁴⁴.

Nous pouvons donc observer que l'or, hormis l'usage classique monétaire qu'en font les hommes, est porteur de nombreuses symboliques : il peut s'agir d'une ostentation de la richesse humaine ou d'un rang social élevé. Ils sont également révélateurs de la nature divine -cas majoritaire dans notre ouvrage- par plusieurs moyens : soit par leurs attributs, par les objets qui leur sont dédiés, par des éléments de leur lieu de vie, ou encore par la couleur dorée dont est teinte une partie de son corps. Le terme *aureus* placé dans le titre devrait donc également, en toute logique, être lié au divin. La première hypothèse semble donc être la plus cohérente avec le reste de l'ouvrage. Le terme *aureus* du titre désignerait donc l'importance du divin, l'union avec le divin que vivra Lucius.

⁴⁴ Cf. 5. « La lumière et ses contrastes dans le livre XI » où nous nous pencherons sur les divers objets voués au culte de la déesse, et les très nombreuses évocations lumineuses que ce chapitre renferme.

3.2. La rose, l'objet d'une quête

Bien plus qu'une simple fleur, la rose est un objet vivant, doté d'une intériorité et d'insoupçonnables capacités, rythmant par sa seule existence le temps qui passe. Par cette notion temporelle, elle rythme également l'état d'esprit de Lucius, tantôt perdant tout espoir de trouver les roses, tantôt retrouvant celui-ci avec leur retour au printemps. La rose constitue l'objectif premier de Lucius dès lors qu'il est métamorphosé en âne, les roses étant le seul moyen par lequel il peut retrouver son enveloppe d'origine. Elles jalonnent de ce fait le récit de ses péripéties, tant par leur absence -déplorée par Lucius- que par leur présence : elles constituent dans ce sens un fil conducteur du récit et le moteur principal de l'action.

La rose était considérée dans l'Antiquité comme le symbole de l'amour et de la beauté universelle⁴⁵, et c'est en particulier cette symbolique qui importe dans la quête de Lucius. Il cherche en effet, à travers sa quête de roses, à retrouver sa forme humaine, et ainsi à quitter cette enveloppe d'âne qu'il abhorre. Le concept de la beauté fait partie des concepts absolus les plus importants de la philosophie platonicienne, lié à la connaissance, y compris la connaissance divine (Plat., *Phaedr*, 250e-251c). Ceci se comprend ici par le voyage qualifiable d'initiatique de Lucius, ayant pour conséquence un accès à la connaissance de soi. La matérialisation de ces concepts au sein de la rose semble aller de soi, par la simple beauté inhérente à cette fleur, mais également par la difficulté de son acquisition : elle doit se cultiver longuement afin de contribuer à son épanouissement.

Pour accentuer la référence à ce concept au sein de cette fleur, celle-ci est, comme nous le verrons, décrite à plusieurs reprises par des qualificatifs évoquant sa lumière, élément souvent associé au concept platonicien de la beauté. Par ailleurs, la rose est, par sa définition même, intrinsèquement liée à la lumière. La rose était en effet définie comme suit dans l'Antiquité : *rosa ab specie floris nuncupata, quod rutilanti colore rubeat*⁴⁶. Le terme *rutilanti* en plus -tout comme le terme *rubeat*- d'associer exclusivement la rose à la couleur rouge, appuie sur sa luminosité, à l'aspect éclatant de cette couleur et, par extension, de la fleur qui en est colorée. N'oublions donc pas, à travers toutes les évocations lumineuses, que la rose trouve sa brillance dans sa couleur vive, et non dans un éclat blanc ou doré évoquant le Soleil.

⁴⁵ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.387.

⁴⁶ MALTBY Robert, *A lexicon of Ancient Latin etymology*, s.v. *rosa*, p.531.

En outre, la lumière et la brillance qui qualifiait la rose étaient souvent associées à la lumière de l'Aurore par les auteurs latins, tels que Virgile, Stace, ou encore Tibulle⁴⁷. Dans l'Antiquité tardive, Ausone ira même jusqu'à se demander si l'Aurore fournit son éclat à la rose, ou si c'est l'Aurore elle-même qui tire son éclat de la rose, et place celles-ci sous le patronat de Vénus (Ausonius, *Mos.*, XVIII). Si ce témoignage est postérieur à l'époque d'Apulée, cette association entre Aurore et rose était déjà bien attestée chez Lucrèce (*De rerum natura*, V,974), chez Virgile (*Aen.*, VI,355-356 ; VII,26) ou encore chez Stace (*Achill.*, I, 818-819), ce dernier associant par ailleurs la lune à cette même teinte issue de la fleur. Nous nous pencherons plus longuement sur ce point lorsque nous évoquerons l'accomplissement de la quête, dans lequel la Lune occupe une place centrale.

Si le voyage dans lequel Lucius est embarqué n'est pas orienté -dans la mesure où il marche encore et toujours selon la volonté des personnes s'appropriant l'animal- la recherche de la rose est quant à elle dirigée par la volonté de notre protagoniste. Il la recherche avidement à travers ses errances et c'est la quête elle-même -ou plutôt les souffrances qu'il endure lors de celle-ci- qui lui permet de la mériter, et avec elle de trouver la foi en la déesse Isis. Cette fleur se revêt dans notre ouvrage de nombreux autres symboles et fonctions.

Des roses apparaissent pour la première fois dans les l'ouvrage sous la forme d'une guirlande de roses tressées que porte Photis, la servante de la magicienne Pamphile, autour de son cou (II,16,1-3)⁴⁸. Dans cette scène, dans laquelle ces fleurs semblent être à peine remarquées par Lucius, celles-ci semblent lisiblement liées aux ébats amoureux entre Lucius et Photis, dont cette scène constitue les prémisses. Après avoir décrit l'arrivée de la jeune femme dans la chambre, Photis s'approche de Lucius et l'enlace dans sa couronne de rose, tous deux s'adonnent ensuite aux plaisirs du vin, avant de débiter les combats de Vénus.

Au-delà de ce symbole de l'amour dans son aspect purement physique, il est également intéressant de remarquer un second point, plus délicat à remarquer pour le lecteur du vingt-et-unième siècle : dans l'Antiquité, le fait de porter une couronne de rose lors de l'ingestion en grande quantité d'alcool était considéré comme un remède contre ses effets secondaires, tels que les migraines, les nausées, etc.

⁴⁷ JORET Charles, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Age. Histoire, légendes et symbolisme*, Paris, Bouillon, 1892, p.71-77.

⁴⁸ Cf. Annexe 2.1 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

Il semble logique qu'une magicienne comme Photis ou Pamphile ait connu ce remède et l'utilise à bien dans une telle situation. La rose rappellerait donc ici les compétences magiques de Photis en plus de symboliser l'érotisme de la scène.

Ensuite vient la métamorphose de Lucius. À partir de ce moment, les roses qu'il ne semblait pas remarquer jusqu'alors deviennent maintenant une obsession en raison de leur absence ou, du moins, de l'absence d'accessibilité à celles-ci : malheureusement pour Lucius, le peu de roses qu'il aperçoit lui est désormais inaccessible. Il en aperçoit de nouveau après sa transformation, sous forme de couronne de fleurs (III,27,1-7)⁴⁹. Celles-ci sont dédiées à la déesse Epona -la déesse protectrice des chevaux et, plus largement, des équidés-, elles furent déposées devant un petit autel de fortune sur la poutre de l'écurie, dans laquelle Lucius a été placé avec son propre cheval (III,27,4). Mais lorsqu'il tente d'en attraper une, le valet à qui il avait confié le soin de son cheval l'aperçoit et le chasse violemment, considérant qu'il s'agit d'un acte sacrilège. Cette scène est placée sous le signe de l'ironie et du retournement de situation : d'une part son propre cheval le malmène, d'autre part son valet à qui il avait confié le soin de son cheval s'en prend à lui. De plus, il est également ironique que des roses dédiées à la déesse protectrice des équidés soient refusées à cet âne.

Il s'agit donc pour Lucius d'un premier échec dans sa quête. Une fois subtilisés par des brigands, des roses apparaissent à nouveau, sur le chemin de Lucius (III,29,4-8)⁵⁰. Cependant, celui-ci doit se résigner à ne pas les approcher, guidé par la crainte des éventuelles maltraitements que pourraient à nouveau lui infliger les bandits, ou d'être exécuté à cause des pratiques magiques qui le feraient se retransformer en homme sous ces regards profanes. Lucius fait ici preuve d'une grande prudence et de sagesse, il nous rappelle ainsi que sous cette apparence d'âne se trouve toujours l'esprit d'un homme censé.

Une nouvelle situation se présente à Lucius, une situation trompeuse (IV,2,1-IV,3,4)⁵¹. Cette fois, en effet, Lucius aperçoit au loin ce qu'il pense être des roses, dont la couleur est qualifiée de *fulgentium renidebat* (IV,2,1). Il accourt alors vers celles-ci, mais comprend à temps qu'il s'agit de laurier-rose, un terrible poison. Loin de s'arrêter, il tente de les manger tout de même afin d'en finir avec ses souffrances.

⁴⁹ Cf. Annexe 2.2 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

⁵⁰ Cf. Annexe 2.3 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

⁵¹ Cf. Annexe 2.4 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

Néanmoins, un jardinier que Lucius avait précédemment offensé en saccageant son potager l'en empêche. Le laurier-rose, et la lumière qui en émane, font donc ici office de leurre pour notre protagoniste, ce faux espoir causé par les apparences trompeuses de cette plante.

Le désespoir qui en découle chez Lucius n'est pas sans renvoyer, nous le verrons ci-après, au désespoir qu'éprouve Psyché à plusieurs reprises lors des épreuves que Vénus lui impose. Le lieu dans lequel s'insère cette scène présente un contraste intéressant entre lumière et obscurité. En effet, ce lieu apparaît *a priori* à Lucius comme un *locus amoenus* : il s'agit d'une vallée ombragée par des bois feuillus, où l'on aperçoit des roses étincelantes parmi les verdure d'une prairie étoffée (*aliquanto longius video frondosi nemoris convallem umbrosam, cuius inter varias herbulas et laetissima virecta fulgentium rosarum mineus color renidebat* (IV,2,1)). Lucius en vient même à comparer ce lieu au *lucus* de Vénus et des Grâces (*cuius inter opaca secreta floris genialis regius nitor relucebat* (IV,2,2)).

La rose est donc la seule source de lumière du lieu, bien que l'obscurité ne semble pas hostile dans cette perspective de *locus amoenus*. Cependant, cette métaphorisation de l'espoir perçant à travers l'obscurité des épreuves semble particulièrement appropriée pour représenter la situation de Lucius. Mais c'était là un faux espoir, et le *locus amoenus* devient soudain un *locus horridus* : le point d'eau n'est pas un agréable étang, c'est une rive qui, semble-t-il, cache un précipice. L'abondance et l'ombre des arbres semblent à présent davantage étouffantes et dangereuses que porteuses d'une fraîcheur bienfaitrice. Lucius comprend alors les faux-semblants de cette plante. Il s'agit de laurier-rose, avec un feuillage différent, sans épines et inodore, mais dont les fleurs prenant l'apparence de roses dissimulent sous cet aspect trompeur un poison mortel⁵². Les symboliques lumineuses liées au *locus amoenus* s'inversent donc ici pour en faire un *locus horridus* : l'ombre comme la lumière, normalement toutes deux bienfaitrices dans ce genre de lieux, sont fallacieuses et létales.

Ensuite, les roses sont représentées comme un point de repère temporel dans le dixième livre : le retour de ces fleurs marquait le début du printemps⁵³. Elles sont pour Lucius un signe essentiel d'espoir de trouver le remède par lequel il pourra atteindre la salvation :

⁵² PUCCINI-DELBAY Géraldine, « De la campagne à la plage. Symbolique des espaces dans les *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance. Actes du 2^e colloque de Tours (Tours, 24-26 Octobre 2002)*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005, p.289-298 (Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 34), p.291.

⁵³ OSMUN George, « Roses of Antiquity », dans *The Classical Outlook*, 52/10, juin 1975, p.114-116, p.115.

*Plane tenui specula solabar clades ultimas, quod ver in ispo ortu iam gemmulis
floridis cuncta depingeret et iam purpureo nitore prata vestiret, et commodum
dirrupto spineo tegmine spirantes cinnameos odores promicarent rosae, quae
me priori meo Lucio redderent (X,29,2)⁵⁴*

Cet usage spécifique de la rose est loin d'être aussi anodin qu'il n'y paraît. En effet, il permet ici au lecteur et à Lucius de remarquer le temps qui passe et, à travers cela, une connaissance du monde : grâce à elles, on comprend que deux printemps se déroulent lors de l'histoire, celle-ci se déroule donc dans un minimum de cinq saisons. Mais il est important de se souvenir que la rose était à l'époque un symbole d'éternité et de résurrection⁵⁵, ou devrait-on plutôt parler de renaissance, par la capacité de renouvellement de la Nature : bien que les roses meurent chaque hiver, elles renaissent éternellement⁵⁶.

Apulée se sert donc d'un symbole de l'éternité afin de compartimenter le temps qui passe. Mais de ce lien avec le printemps et le renouveau émane également une dualité entre la lumière et l'obscurité. En effet, comme nous l'avons vu dans les divers exemples présentés ci-devant, la rose -même rouge- est associée dans notre ouvrage au concept de lumière⁵⁷.

3.3. La lanterne, outil magique et pragmatique

Des *lucernae* apparaissent à plusieurs reprises au sein du récit principal. Elles revêtent diverses fonctions lors de leurs usages par divers personnages, qu'il semble nécessaire de distinguer afin de mieux comprendre l'ambiguïté de cet objet et de la lumière qu'elle produit.

Dans le premier livre, une *lucerna* apparaît dans le cadre d'un meurtre, semble-t-il, rituel, lors duquel les meurtrières, Panthia et Méroé, décapitent un homme nommé Socrate, ancien amant de Méroé. Elles récoltent ensuite le sang de leur victime, arrachent son cœur, et placent une éponge dans le trou de son cou (I,11,4-I,14,1)⁵⁸. Dans ce meurtre, tout comme dans le conte d'*Amour et Psyché*, la *lucerna* est utilisée dans le cadre d'un crime nocturne, et y est donc associée avec une arme blanche. La magie est par ailleurs fort présente dans cette scène, une magie malveillante permettant de tuer un homme.

⁵⁴ Cf. Annexe 2.5 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

⁵⁵ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.390-391.

⁵⁶ GÉCZI János, *The Rose and its Symbols in Mediterranean Antiquity*, Tübingen, Narr, 2011, p.154-155.

⁵⁷ GÉCZI János, *The Rose and its Symbols*, op.cit., p.69.

⁵⁸ Cf. Annexe 3.1 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

Avec ce crime, cette *lucernam lucidam* se revêt d'intentions malveillantes, bien que l'objet ne soit pas ici accusé de quelque faute par le narrateur. Cette lampe n'est en effet pas le moteur de l'action dans la mesure où elle est simplement tenue par l'une de ces femmes, et ne forme le sujet d'aucune phrase, elle éclaire simplement la scène.

Dans le deuxième livre, plusieurs *lucernae* apparaissent. En premier lieu, une torche est présente dans la relation répétée de Lucius et la servante de son hôte, Photis. Dans ce cadre d'abord, nous la retrouvons en tant que repère temporel (*prima face* (II,10,6)), afin de convenir d'un rendez-vous nocturne entre les deux amants. Cependant, cette lanterne n'est pas physiquement présente auprès des personnages, ou du moins elle n'est pas décrite en tant qu'objet présent dans la pièce : il ne s'agit que d'une simple indication déterminant le moment de la nuit durant lequel ce rendez-vous fut fixé. Elle est également présente, cette fois physiquement, comme un témoin de la scène lors des ébats amoureux de ces deux protagonistes (II,11,3). Cette relation ouvrira la porte à la curiosité de Lucius puisque Photis lui permettra d'assister puis de participer à des pratiques magiques, qui lui vaudront sa métamorphose en âne.

La deuxième *lucerna* de ce livre permet à Pamphile, l'hôtesse de Lucius dans son périple, de prédire les intempéries du lendemain. Milon, son époux, associe cette capacité aux dons de la Sybille (II,11,5-II,12,2) à laquelle il ne porte pas une grande considération. Mais Lucius intervient en faveur de la crédibilité de ces prévisions⁵⁹. La *lucerna* est ici un protagoniste à part entière, et non plus seulement un témoin de ces pratiques, puisque ladite prévision provient de la *lucerna* elle-même, cette flamme issue de la main humaine formant un reflet du feu céleste (II,12,2). Bien qu'elles soient une fois de plus en lien avec une pratique magique, en l'occurrence la divination, la *lucerna* n'est pas ici qualifiée par aucun terme évoquant une quelconque malveillance de cet objet.

Enfin, la troisième permet à Lucius de mener à bien une veille funéraire. Ce travail consiste à surveiller le corps d'une personne décédée dans la journée afin que ce corps conserve son intégrité jusqu'à la cérémonie du lendemain. Les magiciennes de Thessalie ont en effet l'habitude de profaner les corps afin d'en extraire des éléments utiles à leurs pratiques, semblablement au sang prélevé lors du meurtre commis par Méroé et Panthia.

⁵⁹ Cf. Annexe 3.2 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

Pour ce faire, elles usent de toutes les ruses possibles afin de tromper la vigilance du garde, parmi lesquelles la métamorphose animale. Une lampe est également utilisée au petit jour par la famille du défunt afin de vérifier l'intégrité du cadavre (II,21,4-II,26,4)⁶⁰. La *lucerna* occupe ici une fonction de protection à l'encontre de la magie. De ce point de vue, elle s'oppose aux précédentes représentations de cet objet.

Dans le troisième livre, une *lucerna* devient complice de la magie de Pamphile, qui se transforme en hibou après un long entretien secret avec cet objet pour obtenir de celle-ci les connaissances nécessaires à la réalisation de cette métamorphose. Celle-ci provoque une grande admiration chez Lucius, et suscite la volonté de s'essayer à cette métamorphose (III,21,1– III,22,1)⁶¹. Remarquons ici la manière dont est décrit ce rituel : un coffret contient lui-même des *pyxides* remplis d'onguent qui permettent sa transformation. La curiosité pour ce même objet lie Lucius et Psyché. Cependant, nous le verrons, il ne s'agit pas du même type de curiosité⁶². Cette scène nocturne est éclairée par cette *lucerna*, seul moyen qui permette à Lucius d'y assister, et ainsi d'assouvir sa curiosité pour la magie.

Lors de la métamorphose de Pamphile, les agitations de son corps sont décrites par le terme *tremulo*. Ce terme est utilisé dans la langue classique, notamment par Cicéron et par Virgile (Cic., *Div.*, I,14 ; Verg., *B.*, VIII,105 ; A. Rh., *Arg.*, III,275-298) afin de décrire le vacillement d'une flamme. Que cette référence à la flamme soit volontaire ou non de la part d'Apulée, elle crée une ambiance particulière. En effet, la métamorphose se déroule dans une pièce partiellement fermée, pendant la nuit, dans laquelle la source de lumière est la *lucerna*. Si la lune est potentiellement présente, elle n'est cependant pas mentionnée. Soudain, Pamphile et la *lucerna* se rapprochent étroitement : tout comme la flamme éclairant cette scène, c'est désormais Pamphile elle-même qui est agitée par de légers tremblements. Ce rapprochement participe au mysticisme de la scène, et prépare la métamorphose de Pamphile qui suit de près ce tremblement. De cette manière, Pamphile apparaît elle-même comme la flamme de sa lampe. La vue de cette métamorphose à la lueur de la lampe provoque une forte réaction chez Lucius, qui ne se reconnaît pas dans la fascination qu'il éprouve (III,22,1).

⁶⁰ Cf. Annexe 3.3 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

⁶¹ Cf. Annexe 3.4 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

⁶² Cf. 4.4. Psyché et ses épreuves.

Dans le quatrième livre, une bande de brigands se rend à Thèbes, où se prépare un spectacle de gladiateurs. À l'occasion de ce spectacle avaient été capturés, parmi d'autres animaux, des ours qui mouraient de leur captivité. Après avoir volé la dépouille de l'un d'eux, l'un des brigands utilise sa peau afin de se déguiser en ours et ainsi commettre des cambriolages par la ruse. Lors du cambriolage de la plus riche maison de la ville, l'un des pages de la demeure se réveille, et donne l'alerte en apercevant l'animal. C'est alors que toutes sortes de lumières artificielles (IV,19,3)⁶³ viennent *clarescerunt tenebrae*, de la *familia* de la demeure. Celles-ci permettent ainsi d'empêcher le cambriolage et de se livrer à la traque de ce faux ours qui avait pénétré dans l'enceinte de la demeure (IV,13,4– IV,21,1)⁶⁴. Les lanternes et autres luminaires servent ici à chasser d'une part les ténèbres de la demeure, d'autre part l'ours. Elles représentent également l'état d'alerte dans laquelle se trouvent les habitants de la demeure.

Dans le huitième livre, des torches sont utilisées par des esclaves en fuite au beau milieu de la nuit afin de repousser des loups qui les guettent (VIII, 16,4). Il s'agit des esclaves autrefois au service de la maison de Charité et de son époux⁶⁵, dont la fin tragique laisse les esclaves sans maître, ces derniers décident donc de fuir, craignant leur nouveau propriétaire (VIII,15,1– VIII,16,7)⁶⁶. L'usage de lumières artificielles est cette fois défensif. Elles sont, pour cette raison, associées à des armes de fortune. Ces dernières sont cependant considérées comme moins efficaces que les torches pour repousser ces loups, la plupart ayant privilégié celles-ci aux autres moyens de défense.

Les animaux occupent une place importante dans les deux derniers extraits que nous venons d'évoquer. Ils représentent ici une menace à l'encontre des humains, que les lumières artificielles générées par le feu permettent d'éloigner. À cet égard, nous pouvons penser à Psyché qui utilisa la *lucerna* afin de se sauver de ce qu'elle pensait être un serpent géant⁶⁷. De plus, la forme animale permet aux magiciennes de duper les veilleurs lors de la veillée funèbre, afin de profaner des dépouilles.

⁶³ La liste appuie sur l'usage nocturne de ces cinq instruments : *taedis, lucernis, cereis, sebaciis, et ceteris nocturni luminis instrumentis*

⁶⁴ Cf. Annexe 3.5 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

⁶⁵ L'histoire de ces protagonistes englobe le conte d'Amour et de Psyché. Ce conte est narré à Charité afin de la consoler de sa captivité.

⁶⁶ Cf. Annexe 3.6 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

⁶⁷ Cf. 4.2 « La lanterne, révélateur du divin » et 4.4.2. « Le dévoilement ».

Si l'on prend également en compte les métamorphoses que Cupidon fait subir à Jupiter pour le contraindre à des amours basses et indignes de son rang divin (VI,22,3-5) et les brebis sanguinaires (VI,11-12), les animaux sont principalement pourvus dans cet ouvrage d'une réputation violente et de basse condition. Leur présence est presque toujours présentée comme une menace, exception faite des fourmis (VI,10,5-6) et de l'aigle (VI,15,1-2) qui fournissent aide et conseils à Psyché.

Dans le neuvième livre, des lanternes sont utilisées afin de nettoyer l'intérieur d'une cuve (IX, 7,1). Nous ne nous attarderons pas sur cet extrait, puisque la fonction de cet objet est ici purement utilitaire. Ce retour « pragmatique » à un usage courant de la lampe -comme la protection contre les animaux- permet d'opérer un contraste avec les symboles dont elle est porteuse à d'autres endroits du récit.

Dans le dixième livre, nous retrouvons par exemple des torches lors d'une représentation théâtrale de la pomme d'or de Paris. Elle met donc en scène les trois déesses de ce mythe, parmi lesquelles Vénus. Celle-ci, que Paris choisira, est entourée de plusieurs enfants en bas âge ayant le visage de Cupidon. Ces derniers tiennent, avec les attributs habituels du dieu de l'amour, des torches (X,30,1-X,32,4)⁶⁸. Cette pièce ne semble pas avoir été choisie au hasard, mais pour rappeler le *conte d'Amour et Psyché* relaté longuement un peu plus tôt dans l'ouvrage. Ainsi nous trouvons une description de l'amour symbolisée par les flambeaux, associés à Vénus et Cupidon. Le narrateur les lie même aux torches nuptiales, en comparant ces lumières à celles accompagnant Vénus lors de ce genre de réceptions.

Par ailleurs, remarquons l'écart descriptif séparant le physique du Cupidon du conte et celui des acteurs interprétant le rôle « des Cupidons » dans la pièce de théâtre. Alors que Cupidon est représenté sous les traits d'un beau jeune homme dans le conte, il est ici représenté -en plusieurs exemplaires- sous les traits innocents de jeunes enfants joviaux dotés de petites ailes et de petites flèches. Ces deux descriptions différentes, l'une très longue et détaillée, l'autre extrêmement courte, montrent donc deux visages différents du dieu.

⁶⁸ Cf. Annexe 3.7 pour une traduction personnelle de ce passage. Nous nous focalisons ici sur cette deuxième partie du spectacle, et non la scène du théâtre dans son ensemble.

Il est possible que cette différence reflète deux points de vue qu'avait le peuple -ces descriptions sont en effet le fruit d'une représentation théâtrale d'une part, et d'une histoire racontée par une vieille dame d'autre part- de cette divinité. Il est également envisageable de considérer ces différences comme l'évolution qu'a suivies le dieu au fil de ses péripéties, semblablement à l'évolution qu'il suivit au fil du conte, d'un garnement sans valeurs à un noble jeune homme.

Au regard de ces divers extraits, nous pouvons remarquer que la *lucerna* se revêt de fonctions très diverses, des plus pragmatiques aux plus symboliques. Elle est associée aux pratiques néfastes de la magie ou pour contrer celle-ci, en tant que témoin de l'amour dans sa forme charnelle. La lumière telle qu'elle est utilisée par ces personnages féminins est révélatrice d'une « fausse réalité », d'une expérience du monde que constitue la magie. Il s'agit, certes, d'un accès à la connaissance que ces lumières artificielles favorisent ou pour lesquelles elles font office de témoins⁶⁹, voire d'acteur de cette acquisition de connaissance. Mais il ne s'agit pas ici de la véritable connaissance, elles sont plutôt des fausses pistes que Lucius explore dans sa recherche avide. Le narrateur considère ces lanternes comme des « vils serviteurs de l'amour », puisque l'amour que les *lucernae* servent est l'érotisme, l'aspect purement charnel venant de l'éros vulgaire, ce que représente notamment la relation entre Photis et Lucius, et l'amour décrit par Méroé lors du meurtre de son amant. Toutes ces manifestations seraient, par conséquent, des épreuves que Lucius est contraint de traverser afin d'accéder à la véritable lumière de la connaissance. La déesse Isis lui procurera cette connaissance, symbolisée par sa lumière divine issue de la lune.

Mais les *lucernae* peuvent également être dotées d'un rôle bienveillant, notamment lors de la veille du cadavre, ou lors des scènes de défense contre des bêtes sauvages. Ce rôle défensif, ainsi que le rôle plus pragmatique dans l'inspection de la cuve, permettent de mettre en avant une ambivalence de l'objet, tantôt lié à des pratiques magiques, tantôt à des amours impures, tantôt dans une optique positive. Cet aspect multifonctionnel permet de démontrer que l'usage de cet objet n'est en rien criminel ; seules sont criminelles les intentions qui ont poussé les protagonistes à s'en servir.

⁶⁹ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.268.

Remarquons en outre le contraste inhérent à ces lumières féminines et celles plus masculines portées par Lucius et la lumière du Soleil que son nom suggère. En effet, le nom de Lucius désigne la première lumière de la journée, celle de l'Aurore : *Lucius praenomen est eius, qui primum fuit, quia oriente luce natus est ; Lucii coeperunt adpellari qui ipso initio lucis orti erant*⁷⁰. Par cette définition même, ce personnage est intrinsèquement lié au renouveau des jours, à la renaissance après la mort, et à l'espoir qui renaît après une longue phase de désespoir. Et bien que son nom ne soit pas le fruit de notre auteur, cette définition trouve une résonance dans le fil de l'histoire tel qu'Apulée l'écrit, notamment dans son opposition avec Photis⁷¹. Ce *praenomen* grec désigne également une forme de lumière, différente cependant de celle que représente le terme *Lucius*. Il s'agit d'une mauvaise lumière, fausse, celle du feu sans forme lié à l'érotisme et à la magie⁷². Les chercheurs adeptes de l'hypothèse platonicienne y voient une opposition entre la bonne et la mauvaise façon d'aimer et, à travers cela, une bonne et une mauvaise manière d'accéder à la connaissance. Alors que Lucius représenterait l'éclat divin par son lien avec le Soleil, Photis représenterait la connaissance obtenue par de mauvaises pratiques telles que la magie, qui vaudra ses mésaventures à Lucius⁷³.

Notons que leurs noms et leurs attributions lumineuses respectives permettent de situer les personnages les uns par rapport aux autres. Par le lien qu'entretient Lucius avec le Soleil, il représente une forme masculine de lumière, le Soleil étant dans la vaste majorité des cas associés à des dieux et non des déesses, tels qu'Apollon ou encore plusieurs dieux égyptiens⁷⁴. La lumière de la lune est au contraire associée à des divinités féminines⁷⁵, notamment Isis, qui est explicitement nommée dans notre ouvrage *lux feminea* (XI,2,3). À côté de cette dualité se trouve un grand nombre de lumières artificielles émanant d'artefacts en tout genre. Cette dernière catégorie est largement représentative d'une lumière féminine comme celle entourant Photis⁷⁶, mais également Pamphile, Panthia et Méroé.

⁷⁰ MALTBY Robert, *A lexicon of Ancient Latin etymology*, s.v. *Lucius*, p.348-349.

⁷¹ Rappelons qu'Apulée s'est inspiré de *Lucius ou l'âne*, dans lequel le héros était également nommé Lucius. Cependant, si Photis était présente dans cet ouvrage, elle se nommait alors Palaistra.

⁷² LANCEL Serge, « "Curiositas" et préoccupations spirituelles chez Apulée », art.cit., p.46.

⁷³ MANGOUBI Sandra, *La structure littéraire des Métamorphoses d'Apulée. Études des jeux de miroirs*, Texte d'un travail inédit présenté à l'Université de Louvain en avril 1997 dans le cadre d'un cours d'auteurs latins portant sur les *Métamorphoses* d'Apulée, 1997, consulté en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe//02/Apulee.html#adres>.

⁷⁴ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, Paris, Hachette, 1993, p.304.

⁷⁵ LUNAI Sophie, *Recherches sur la lune. Les auteurs latins de la fin des Guerres Puniques à la fin du règne des Antonins*, Leiden, Brill, 1979 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain, 72/1), p.113.

⁷⁶ MAHÉ Jean-Pierre, « Quelques remarques sur la religion des *Métamorphoses* », art.cit., p.9.

Cette lumière reflète leur attrait -et celui qu'elles provoquent chez Lucius- pour les pratiques magiques et l'amour physique. Cela additionné à la nature purement terrestre de cette lumière, elle est en parfaite conformité avec le type de lumière que le nom de Photis représente. Elle incarne les vices auxquels Lucius succombe, et qui causeront sa chute. À cet égard, notons qu'il est accusé d'être *lubricus*, adjectif signifiant « dangereux » ou encore « ce qui cause la chute »⁷⁷- autrement dit sa rétrogradation à l'état d'animal.

Lucius est à plusieurs reprises confronté à ces lumières féminines, il apparaît en complémentarité de Photis et de la déesse Isis. Dans l'intrigue principale, il ressent les attraits de ces lumières, c'est-à-dire l'érotisme et la magie. Les expériences que forme l'assouvissement de ces désirs témoignent d'un désir de connaissance. Cependant, bien que ce désir soit louable, il a utilisé pour cela des méthodes régressives pour y parvenir, et avait par ailleurs fixé son désir sur les mauvaises connaissances. C'est pourquoi il subit lui aussi une régression physique, au travers de laquelle Lucius pourra se racheter et ainsi être digne d'Isis. Une fois cette dignité acquise, il sera l'objet d'une élévation physique et spirituelle⁷⁸, symbolisée cette fois par la lumière divine.

⁷⁷ MALTBY Robert, *A lexicon of Ancient Latin etymology*, op.cit., s.v. *lubricus*, p.367.

⁷⁸ THOMAS Joël, *Le dépassement du quotidien dans l'Énéide, les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon. Essai sur trois univers imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p.76-77.

4. LA LUMIÈRE ET SES CONTRASTES DANS LE CONTE D'AMOUR ET PSYCHÉ (IV,28-VI,24)⁷⁹

Le conte d'Amour et Psyché fait office de pause dans la narration, dans la mesure où environ deux chapitres sur onze sont consacrés à cette histoire enchâssée. Elle est contée par l'un des personnages de l'histoire principale, une vieille dame. Celle-ci déclame ce conte à une jeune fille victime d'un enlèvement, Charité, afin de la consoler.

4.1. La rose, un symbole d'amour et de beauté

Si les roses étaient relativement présentes dans les péripéties de Lucius, elles ne se manifestent qu'à deux reprises dans le *conte*. Elles ornent d'abord la déesse Vénus sous forme de guirlande lorsque celle-ci revient d'une cérémonie nuptiale (VI,11,1) : le corps de ladite déesse est couvert de *rosis micantibus*. La brève description de Vénus délivre seulement trois éléments : ces roses sur son corps, son état d'ébriété (*vino madens*), ainsi que la présence abondante de baume odorant (*fragrans balsama*).

A la fin du conte, ces mêmes fleurs ornent la cérémonie nuptiale de Cupidon et Psyché (VI,24,3), où nous les retrouvons également à côté d'un baume, mais également de nombreux chants et autres mélodies réalisées par de nombreuses divinités. Les roses sont donc ici étroitement liées à l'amour. Présentes en lien avec deux cérémonies nuptiales, elles symbolisent l'amour dans le cadre du mariage, l'amour spirituel. Présentes directement sur le corps de la déesse, en revanche, elles peuvent cependant signifier l'amour sous son aspect érotique. En effet, Vénus nous est entièrement présentée par Apulée sous les traits de « l'Aphrodite vulgaire », aussi nommée « Aphrodite Pandémos » (Plat., *Conv.*, 181). Bien que, chez Platon, cette déesse soit dédoublée avec « l'Aphrodite céleste », ses spécificités ne sont pas du tout présentes chez la Vénus dont Apulée nous brosse le portrait. Ce personnage ne subit aucune évolution psychologique, elle est, tout au long du récit, dominée par ses passions, en particulier la jalousie et la colère. Le seul acte qui aurait pu marquer un changement d'attitude, à savoir l'abandon de sa vengeance, est uniquement causé par son obéissance envers Jupiter, et non par une volonté de la déesse.

⁷⁹ Cf. Annexe 1 pour une traduction complète et personnelle du conte

Enfin, parmi les trois personnages directement mis en lien avec ces roses -à savoir Vénus, Psyché et Cupidon-, deux sont des personnifications de l'amour, auxquelles ces fleurs sont souvent associées en tant qu'attribut divin. Les roses sont donc liées dans le conte au concept d'amour, tant par les événements dans lesquelles elles se trouvent qu'à travers les personnes concernées par ces cérémonies. Par extension, elles représenteraient l'union avec le divin, non seulement à travers leur présence lors de mariage -qui plus est celui de Cupidon- mais également sur le corps de Vénus.

Il est cependant nécessaire de relativiser ces interprétations : la rose était étroitement liée à la mythologie dans l'Antiquité. Elle était le plus souvent associée au culte de divinités féminines, il s'agissait surtout l'un des attributs les plus représentatifs de Vénus. Elle serait, selon certains mythes, apparue le jour où Vénus naquit de l'écume des flots, et où une goutte de nectar fut versée par les dieux sur un arbrisseau. Elle deviendra l'un de ses attributs, et c'est à cette déesse qu'étaient offertes les premières roses éclochant au printemps. Elle représente - lorsqu'elle est liée à cette déesse- la beauté, l'amour aussi bien physique que spirituel, et la joie de vivre. C'est conformément à ces deux premiers points que nous est montrée pour la première fois la rose dans ce conte, à travers l'usage qu'en fait Photis. Le troisième point fait davantage penser à l'arrivée de Vénus auprès de Psyché après son retour d'une cérémonie nuptiale. Quant à la scène du mariage de Cupidon à Psyché, on y retrouve ces trois points, mais la rose y révèle davantage le versant spirituel de l'amour.

À travers ces divers concepts, la rose symbolise parfaitement les deux versants de Vénus : la virginité et l'innocence pudique émanant de sa nature fragile que représente la Vénus Céleste. Cette facette de Vénus représente également -tout comme d'autres déesses, parmi lesquelles se trouvent Isis- le pouvoir régénérateur éternel et inépuisable de la nature. Il témoigne d'une vision du monde mythique primitive selon laquelle toute la matière existante, le monde entier fut créé à partir de l'eau, le plus important des éléments. Cette première Vénus s'oppose à la Vénus Vulgaire telle qu'elle est représentée dans le conte, et qui trouve son lien à la rose dans l'amour à travers son aspect érotique, dans sa fertilité, et dans l'allégresse des cérémonies festives telles que les banquets. Ces deux derniers points associent également la rose à Bacchus, souvent représenté portant une couronne de roses sur la tête.

En tant que liée à l'amour sous toutes ses formes, il est logique que la rose renvoie également à Cupidon, personnage qui, au-delà de le représenter, il est lui-même ce concept d'amour, il s'agit de la personnification de ce concept. Certaines légendes font même naître cette fleur de son sourire, ou de la chevelure d'Aurore, mais elles sont également associées à bien d'autres divinités ou demi-dieux. En effet, un autre mythe fait naître la rose du sang d'Adonis, l'un des amants de Vénus, lorsque celui-ci fut grièvement blessé par un sanglier. Dans une autre version, c'est le corps d'Adonis lui-même qui aurait été métamorphosé en rosier. Adonis était lié au concept de fertilité, mais surtout de renaissance : le renouveau de la Nature, le renouveau du cycle de la vie végétale.

La rose trouve donc naturellement un lien avec le concept de renouvellement et de vie, puisqu'elle était alors la première fleur à renaître au printemps, saison lors de laquelle les jours redeviennent plus longs, après le froid et l'obscurité de l'hiver. C'est pourquoi la rose décrite, par son éclat, représente pour notre ouvrage un symbole particulièrement pertinent de renaissance : le mariage de Psyché après sa « mort » causée par l'ouverture de la boîte et la seconde métamorphose de Lucius. C'est surtout une forme d'accomplissement de la quête de la beauté, et du divin : l'amour est présent lors de ce mariage à travers les amants, mais il est également concrétisé au sein de cette fleur. La présence de cette fleur dans la scène finale crée également un parallèle avec la résolution de l'intrigue principale concernant Lucius, comme nous le verrons ci-après⁸⁰.

⁸⁰ Voir 5.1. La rose, l'accomplissement d'une quête

4.2. La lanterne, révélateur du divin

4.2.1. LA RÉVÉLATION DIVINE

La *lucerna* occupe une place centrale au sein de l'intrigue, l'outil utilisé dans ce moment pivot qui provoque, par sa lumière et l'huile qui la produit, de lourdes conséquences. Elle permet de relancer l'intrigue après une longue interruption, formée par le quotidien de Psyché languissant dans ce palais merveilleux⁸¹. Le dévoilement est la scène lors de laquelle Psyché brave l'interdiction de son mari, et découvre sa véritable identité en éclairant son visage au moyen de la lampe :

Sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem formosum deum formose cubantem. Cuius aspectu lucernae quoque lumen hilaratum increbruit et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat. (V,22,2)

À travers l'utilisation de cette *lucerna*, nous retrouvons la lumière comme don de lumière (*luminis oblatione*), éclairant (*claruerunt*) le mystère que Cupidon tentait d'entretenir autour de sa personne : il n'est pas la créature monstrueuse que Psyché imaginait par suite des médisances de ses sœurs. Au contraire, elle découvre un être divin doté d'une très grande beauté. Non seulement la *lucerna* fournit à Psyché une lumière matérielle qui lui permet de voir le dieu, mais ladite lumière - qualifiée par N. Fick de lumière terrestre en contraste avec la l'éblouissement divin⁸² - révèle surtout la nature divine de son amant.

La lumière terrestre est issue d'un objet fabriqué par l'homme. Elle met en valeur cette lumière divine qui émane naturellement du dieu. Le terme *claresco* intériorise ce redoublement de sens : il est défini en latin comme *clarum fieri de candore*⁸³ où *clarum* désigne autant la lumière dans son sens littéral, que dans son sens plus figuré d'intelligible. Dans le contexte du récit, le sens premier de ce terme est bien de rendre clair une situation ou un fait jusque-là obscur, en l'occurrence les *secreta*. Mais le moyen par lequel il est éclairci, ce *luminis oblatione* que représente la *lucerna*, nous ramène au sens plus littéral de ce terme, à savoir briller.

⁸¹ Voir 4.4. Psyché et ses épreuves

⁸² FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.201.

⁸³ PROBST, *Thesaurus Linguae Latinae Online*, Berlin/New-York, De Gruyter, 1909, s.v. *claresco*, col. 1264-1265, consulté en ligne : https://tll.degruyter.com/article/3_0_6_claresco_v2007 (consulté le 29/11/22).

Cette double perception de la lumière et sa contemplation n'est pas sans rappeler la philosophie platonicienne, où la contemplation de la lumière est le symbole de la beauté (Plat., *Phaedr*, 250e-251c). De plus, elle rappelle la notion platonicienne de la double nature des choses qu'Apulée expose dans l'un de ses traités (Apul., *Pl.*, I,9,16-30) : il existe deux natures à chaque chose. La nature dite « sensible » est perceptible par les capacités sensorielles ; la nature dite « divine » ou « spirituelle » s'acquiert par la perception intérieure de la vérité. Plus largement, selon Platon, il existerait deux mondes : le monde sensible, et le monde spirituel. Au-delà du terme *clarescere*, plusieurs éléments du conte sont à rapprocher de cette double nature.

Notons par exemple la nature complexe de Cupidon. Psyché craignait que son mari soit un serpent géant d'une terrible cruauté. Cependant, la *lucerna* lui révèle sa nature divine, dans toute sa complexité : « *videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam* ». Le contraste entre les noms désignant Cupidon et les adjectifs qui les qualifient sont en complète contradiction. Si son apparence témoigne d'une grande douceur et d'une grande beauté, les termes *bestiam* et *ferarum* correspondent à ce que décrit la prophétie. Il s'agit toujours de la créature qui fait trembler les dieux, bien que son apparence ne soit pas celle que Psyché envisageait.

En premier lieu est mentionné ce que Psyché s'attendait à voir, les deux groupes de compléments directs arrivent ensuite. Après ces premiers compléments décrivant son apparence, d'autres compléments directs témoignent de la découverte de son identité : *ipsum illum Cupidinem formosum deum formose cubantem* : il s'agit de l'illustre Cupidon en personne, dieu charmant endormi magnifiquement. Les deux pronoms démonstratifs, *illum* et *ipsum*, précèdent le nom du dieu⁸⁴ : *illum* renvoie à sa grande réputation. Le terme *ipsum*, quant à lui, souligne sa présence en personne devant Psyché dans sa véritable apparence divine, sans artifices dissimulant sa nature divine. Pour cette raison, nous traduisons *ipsum* par « en personne ». Évoquons à cet égard le discours que Jupiter adresse à Cupidon, dans lequel il lui reproche les relations auxquelles il le contraint : *Disciplinam publicam turpibus adulteriis existimationem famamque meam laeseris, in serpentes, in ignes, in feras, in aves, et gregalia pecua serenos vultus meos sordide reformando* (VI,22,4).

⁸⁴ CART Adrien, GRIMAL Pierre, LAMAISSON Jacques ET ALII, *Grammaire latine*, Paris, Éditions Nathan, 2007, p.36-37.

Ces enveloppes animales sont, pour Jupiter, une source de dégoût et de honte. Aux yeux de Psyché, ce serpent géant est une source de peur. Celui qui rend les autres dieux difformes est donc à son tour déformé : les rôles sont inversés.

Cette menace animale peut trouver son origine dans les mythes égyptiens. Apophis - ou Apopis-parfois nommé par la périphrase « qui est dans la flamme »⁸⁵ était un serpent géant maléfique et destructeur, représentant le concept du mal et du chaos⁸⁶. Il est connu pour son éternel combat avec l'astre solaire, représenté par les divinités égyptiennes Khépri, Rê et Atoum, se tenant ensemble dans la barque solaire⁸⁷. C'est précisément cet apport de chaos et de mauvais événements, en l'occurrence des amours indignes, qui sont reprochées à Cupidon. Cette intériorisation des feux et du Soleil est également présente dans la formulation « le dieu de tous les feux », à la fois dieu de lumière et des passions brûlantes, par opposition à Apollon.

Les termes dérivés de *formosus* sont des formes rares dérivées du terme *forma*, très peu utilisé dans la langue classique. Virgile l'utilise dans ses *Bucoliques* pour qualifier Vénus (VII,60-64), Apollon (IV,55-59 ; X,15-19), Adonis (I,5 ; II,17), de jeunes humains (II,1 ; II,45 ; III, 75-79 ; V,40-45 ; V,85-89 ; VII, 55 ; VII, 65-69) de toute condition. Il évoque également la beauté des troupeaux (V,40-45) ou encore leur bâton (V,90), mais également des plantes (VII,35-39), et même le printemps (III, 55-59). Chez Cicéron, ce terme qualifie la perfection de la sphère (Cic., *Nat.*, I,10-24), il est employé dans un questionnement sur le rapport de l'Humain à la beauté (Cic., *Nat.*, I,79) ; dans l'évocation de la beauté de jeunes filles (Cic., *Inv.*, II,1,2) et la suprématie de la vertu sur tout autre chose (Cic., *Fam.*, IX,14,4). Ce terme désigne donc une beauté tantôt divine, tantôt humaine, tantôt relative à la nature ou dans le sens plus philosophique de la bonté. À travers les usages qu'en fait Cicéron, ce terme est lié au platonisme, principalement sur le questionnement du concept de beauté. Cet ordre de révélation reflète l'effet de surprise que cette vue provoque chez Psyché, et les étapes grâce auxquelles sa vision de Cupidon change.

⁸⁵ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p.31-32.

⁸⁶ GROS DE BELER Aude, *Les anciens égyptiens. Scribes, pharaons et dieux*, Paris, Éditions Errance, 2003, p.238.

⁸⁷ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p.304.

Sont maintenant présentés de plus amples détails sur sa beauté, qu'elle comprend maintenant être divine. Tous ces détails, excepté un seul, sont perçus par Psyché par la vue, sens mis en avant par le terme *videt* placé en tête de cette description. En effet, elle le perçoit à présent dans toute sa magnificence, et sent par ailleurs l'odeur de ses cheveux :

Videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam, cervices lacteas genasque purpureas pererrantes crinium globos decoriter impeditos, alios antependulos, alios retropendulos, quorum splendore nimio fulgurante iam et ipsum lumen lucernae vacillabat. Per umeros volatilis dei pinnae roscidae micanti flore candicant, et quamvis alis quiescentibus extimae plumulae tenellae ac delicatae tremule resultantes inquieta lasciviunt. Ceterum corpus glabellum atque luculentum et quale peperisse Venerem non paeniteret. (V,22,5-7)

Cette partie se compose d'une énumération de détails évoquant abondamment sa nature divine. Elle est symbolisée par le champ lexical de la lumière, associé à des critères de beauté propres aux œuvres classiques : sa posture -endormi magnifiquement- son charme, l'odeur d'ambrosie⁸⁸, et de nombreux adjectifs évoquant sa lumière. Tous ces éléments soulignent sa nature divine : sa beauté surnaturelle et lumineuse, la senteur de ses cheveux, et même la manière dont il dort.

Par une association systématique entre le champ lexical de la lumière et de la beauté, la lumière semble elle-même devenir la source de sa beauté. Tous les éléments que comprend la description de son corps reflètent cette beauté propre à la beauté de la poésie alexandrine, reprise ensuite dans les poésies érotiques latines⁸⁹. Mais ces éléments descriptifs reflètent en même temps cette lumière : son cou est d'un blanc de lait (*cervices lacteas*), ses cheveux rendent sa tête dorée (*capitis aurei*) et font vaciller la lumière de la lampe par son éclat brillant (*splendore nimio fulgurante*), ses plumes brillent comme une fleur étincelante (*micanti flore*), même la peau de son corps est brillante (*luculentum*).

⁸⁸ L'ambrosie est l'aliment des dieux, qui leur confère leur immortalité. C'est également ce qui rendra Psyché immortelle (VI,23,5).

⁸⁹ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir dans les Métamorphoses d'Apulée*, Bruxelles, Latomus 2003 (Collection Latomus, 274), p.207.

Lors du dévoilement, les lumières ricochent en tous sens : celle émise par la lampe révèle à son tour les attributs lumineux du dieu, qui font à leur tour vaciller la flamme de la *lucerna* et, de ce fait, diminuent considérablement sa portée. Cette lumière artificielle est désormais inutile, éclipsée par l'immense luminosité provenant de Cupidon. Mais, Cupidon était auparavant associé spirituellement à la lumière puisqu'elle le nomme *meum lumen*, alors qu'elle ne l'avait jamais vu. Ce paradoxe est souligné par l'antithèse lumière-obscurité⁹⁰ : *iam nil officiunt mihi nec ipsae nocturnae tenebrae : teneo te, meum lumen* (V,13,5). Cette description et cette appellation s'inscrivent dans la tradition de la poésie alexandrine poursuivie par les poètes élégiaques latins⁹¹, tout en accentuant l'affection qu'elle lui porte. En effet, lors de la séparation avec ses proches, elle déplore *quid lacertis in vestris oculis mea lumina* (IV,34,3).

Cette transition entre les différents types de lumière concrétise le basculement central du conte : le passage de Psyché du monde terrestre -dans lequel elle se complaisait d'abord, mais qui ne lui suffisait plus- au monde spirituel. Si elle l'avait pressenti, et même perçu dans le visage de Cupidon, elle n'y a pas encore accès. Sa quête de rédemption aura pour objectif de l'atteindre. Ce point de basculement entre ces deux mondes se traduit donc par un contraste entre les deux formes de lumières, terrestres et divines, la seconde l'emportant sur la première.

4.2.2. LA BRULURE : UNE LUMIÈRE INTÉRIORISÉE

Si la *lucerna* permet par sa lumière de découvrir l'identité de Cupidon, elle lui inflige également une brûlure. Cette blessure de feu lui permet de découvrir la trahison de Psyché, mais surtout de faire naître en lui une nouvelle forme d'amour. Les brûlures sentimentales, allégories des passions, sont des feux intériorisés, des flammes que l'on ne peut voir.

Le champ lexical de la brûlure, du feu et de la chaleur sont cruciaux au sein du conte, où elles symbolisent des passions variées. Rappelons que l'histoire est déclenchée par la jalousie de Vénus, qu'Apulée exprime par l'embrasement de son esprit (IV,29,5).

⁹⁰ DE SMET Rudolf, « La notion de *lumière* et ses fonctions », art.cit., p.35.

⁹¹ SILVIA MATTIACCI Siena, « Neoteric and Elegiac Echoes in The Tale of Cupid and Psyche by Apuleius », dans ZIMMERMAN Maaike, HUNINK Vincent, VAN MAL-MAEDER Danielle, et. Alii (Éd.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass, Volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, Egbert Forsten, 1998, p.127-149, p.142.

Les sœurs de Psyché sont également *inflammatae* (V,17,1) par la jalousie et la colère. Leurs paroles fallacieuses enflamment les entrailles de Psyché par un incendie de paroles (*Tali verborum incendio flammata viscera sororis (...) iam prorsus ardentis deserentes ipsae protinus* (V,21,1)). Rendue malheureuse par sa solitude quotidienne, Psyché consume ses jours en lamentations et en pleurs (*diem totum lacrimis ac plangoribus misella consumit* (V,5,4)), etc.

Toutes ces passions y compris l'amour sont néfastes pour quiconque en est atteint. Ce lexique très riche est intrinsèquement lié au concept des passions, de telle sorte qu'ils forment ensemble une métaphore conceptuelle. Ainsi, dans notre langue comme en latin, le fait de bruler d'amour est devenu un tissage permettant de matérialiser les passions. Les flammes ne sont pas à proprement parler des objets, elles sont surtout une matière, plus précisément une des rares matières qui soient vivantes. Les passions sont des sentiments excessifs : comme le feu, elles peuvent naître d'une simple étincelle, sont incontrôlables et provoquent la destruction. Elles représentent ainsi idéalement les émotions humaines : elles se nourrissent, consomment ce qu'elles brûlent, elles peuvent se mouvoir et grandir, elles peuvent même être attirées par des objets -ou des personnes- consommables.

La brûlure subie par Cupidon est ironique dans la mesure où c'est précisément le rôle de ce dieu d'habituellement les infliger aux autres. C'est ce qu'exige Vénus lorsqu'elle l'exhorte à l'aider dans sa vengeance :

Et vocam confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium, qui malis suis moribus contempta disciplina publica, flammis et sagittis armatus, per alias domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens, impune committit tanta flagitia et nihil prorsus boni facit (IV,30,4)

Notons l'ordre de ses attributs, qui fait primer les flammes parmi les instruments dont est armé Cupidon, les flèches viennent seulement en deuxième position. Il est ici présenté comme un garnement infréquentable, doté de mauvaises intentions, destructeur de familles et de la stabilité des foyers. Ce discours annonce l'identité du futur mari de Psyché, annoncé dans la prophétie comme monstre terrorisant les hommes et les dieux :

*« Montis in excelsi scopulo, rex siste puellam
Ornatam mundo funerei thalami.
Ne speres generum mortali stirpe creatum ,
Sed saevum atque ferum vipereumque malum,
quod pinnis volitans super aethera cuncta fatigat,
flammaque et ferro singular debilitat,
quod tremit ipse Iovis, quo numina terrificantur
fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae » (IV,33,1-2)*

Les deux descriptions sont fort similaires : l'évocation de sa nature mauvaise et de sa capacité à voler est suivie de son impact sur le commun des mortels. Viennent ensuite ses attributs et enfin un nouvel appui sur l'impact de ses actes. La prophétie évoque l'impact qu'il a également sur les dieux, accentuant ainsi la peur qu'il doit inspirer aux hommes. Dans la requête de Vénus, nous retrouvons à nouveau une construction intéressante, mêlant les blessures provoquées par ses flèches et celles provoquées par ses flammes :

*« Per ego te » inquit « maternae caritatis foedera deprecor, per tuae sagittae
dulcia vulnera, per flammae istius mellitas uredines, vindictam tuae parenti sed
plenam tribue, et in pulchritudinem contumacem severiter vindica ; idque unum
et pro omnibus unicum volens effice : virgo ista amore flagrantissimo teneatur
hominis extremi » (IV,31,1-3)*

Ses flammes et ses flèches sont ici mises en lien avec deux champs lexicaux *a priori* opposés : la douceur et la blessure. La construction de la préposition « per » demandant l'accusatif se voit ici ajouter un complément nominal au génitif entre la préposition et son complément à l'accusatif, créant ainsi une tmèse. Cette figure de style vient renforcer le lien entre ces champs lexicaux, en insérant les objets responsables de la blessure au sein de celle-ci, comme si elle était infligée sous nos yeux. Cette construction complexe se répète deux fois par le biais d'un parallélisme, avec ses deux attributs. Elle permet de souligner la gravité similaire de la blessure des flèches et celle des flammes. Dans les deux cas, elles ont pour but de provoquer un *amore flagrantissimo* chez Psyché, afin de la rendre malheureuse. Cette requête annonce par ailleurs la nature complexe du dieu, à la fois monstrueuse et merveilleuse, que Psyché découvrira lors du dévoilement.

La brulure que Cupidon subira pendant cette scène joue un rôle crucial dans l'intrigue du conte. Le champ lexical du feu y est richement étoffé : la flamme de la *lucerna*, exprimée par sa lumière, s'accroît à la vue du dieu (*cuius aspectu lucernae quoque lumen hilaratum increbruit* (V,22,2)). Cette lumière issue d'une flamme semble ici refléter la passion de Psyché, le sentiment amoureux qui anime la jeune fille. Bien qu'elles ne soient pas une source de lumière, Apulée fait ici provenir la brulure sentimentale de Cupidon d'une véritable flamme, celle-là même qui représente la passion de Psyché.

Avant que cette flamme ne commence à s'accroître et à vaciller, il s'agissait simplement d'un outil que Psyché utilisait pour parvenir à ses fins, bien que chargée de la symbolique de la lumière liée à la connaissance. Son accroissement et son vacillement suggèrent que la flamme soit dotée d'une pensée propre, capable de réagir à son environnement, d'agir indépendamment de son utilisatrice. Ses actions s'avèrent néfastes pour Psyché, la brulure étant causée, selon le narrateur, par la pire des perfidies, soit par une jalousie criminelle, toutes deux étant le fruit de la lanterne. Cette brulure est grandement déplorée par notre auteur, qui souligne davantage la responsabilité de la *lucerna* dans la brulure infligée à Cupidon. L'accusation de l'objet humanise totalement ce dernier, en lui attribuant des intentions. En outre, elle atténue la responsabilité de Psyché. Apulée nous présente en effet la part de la jeune fille dans la faute comme accidentelle, bien qu'elle soit la conséquence de sa *curiositas*. Par la suite, l'accusation est entièrement focalisée sur la *lucerna*, oubliant totalement la possible responsabilité de Psyché :

Hem audax et temeraria lucerna et Amoris vile ministerium, ipsum ignis totius deum aduris, cum te scilicet amator aliquis, ut diutius cupitis etiam nocte potiretur, primus invenerit. Sic inustus exsuluit deus visaque detectae fidei colluvie protinus ex osculis et manibus infelicissimae coniugis tacitus avolavit.
(V,23,5)

Cette accusation de brulure est d'autant plus grave qu'elle fut causée à l'encontre de Cupidon, le dieu habituellement responsable des brulures passionnelles, l'*ipsum ignis totius deum*. Par cette appellation du dieu de tous les feux, Apulée fait cohabiter chez Cupidon la lumière divine et le feu passionnel, qu'il provoque habituellement, autant chez les hommes que chez les dieux. Par cette nomination également, nous retrouvons plus de précisions sur la nature de cette brulure. En plus d'une blessure physique, il s'agit également d'une blessure passionnelle, plus exactement d'une passion amoureuse, matérialisée par une brulure.

La lumière divine s'oppose ici à la lumière terrestre de la flamme⁹² : celle émanant de Cupidon souligne sa divinité, ainsi que la révélation que cette vue a provoquée chez Psyché, c'est une source de vérité absolue. Par ces effets déclencheurs, elle bénéficie à notre héroïne. La flamme de la *lucerna*, en revanche, est malveillante ; c'est un objet au service d'une action criminelle, comme le mentionnent explicitement les suppositions du narrateur. Cependant, les choses se révèlent plus complexes que cette simple dualité. En effet, la lumière divine et les flèches de Cupidon provoquent chez Psyché une brûlure passionnelle :

Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. Tunc magis magisque cupidine fragrans Cupidinis, prona in eum efflictim inhians, patulis ac petulantibus saviis festinanter ingestis de somni mensura metuebat (V,23,3)

La brûlure est explicitement mise en lien avec l'amour. Elle exprime l'amour au sens spirituel du terme par *in Amoris incidit amorem*, où Cupidon est nommé Amour, le sentiment que Psyché éprouve à son égard. Ensuite, elle est liée à l'amour en tant que désir, dans son sens charnel par *cupidine fragrans Cupidinis*, où l'on retrouve le même jeu de mots entre nom propre et type d'amour. Ce parallélisme entre deux jeux de mots semblables désignant le même dieu reflète les deux facettes que les platoniciens distinguent du dieu : l'Éros vulgaire et l'Éros céleste⁹³.

Amour constitue une appellation nouvelle pour le dieu⁹⁴, jusque-là désigné par le nom Cupidon. Cette nouveauté va de pair avec la nouvelle manière dont Psyché aime Cupidon. La passion est considérée comme un trouble de l'esprit, elle s'avère néfaste pour les anciens. À cet égard, évoquons le cas de Didon (Verg., *Aen.*, IV,1-172 ; IV,630-705) où les passions amoureuses entraînent des conséquences désastreuses. Au sein de notre œuvre, Pan devine que Psyché souffre d'*amore nimio* (V,25,5). Cependant, l'amour céleste n'est pas une passion, il s'agit d'un sentiment plus stable et moins vif.

⁹² FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.203-204.

⁹³ LANCEL Serge, « "Curiositas" et préoccupations spirituelles chez Apulée », art.cit., p.36-37.

⁹⁴ RAMBAUX Claude, *Trois analyses de l'amour. Catulle : poésies ; Ovide : Les amours ; Apulée : conte de Psyché*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 188-194.

Cet acte de dévoilement permet donc à Psyché de vivre un épanouissement amoureux en développant cet amour céleste qui la détache peu à peu de l'amour *cupidus*. Elle ne pouvait avant cela qu'éprouver un amour charnel, puisqu'elle ne connaissait de lui que ses visites nocturnes, axées sur le désir plutôt que sur l'amour spirituel⁹⁵. C'est désormais à Cupidon de subir une évolution de taille, déclenchée par la brûlure :

Sed dum bono tanto percita saucia mente fluctuat, lucerna illa sive perfidia pessima sive invidia noxia sive quod tale corpus contingere et quasi basiare et ipsa gestiebat, evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super umerum dei dexterum. (V,23,4)

La blessure provient d'un objet terrestre, forgé par le feu pour contenir à son tour du feu⁹⁶ avec lequel Psyché a trahi la promesse qu'elle lui fit. La lumière de la *lucerna* trouve sa source dans une huile, également issue des fruits de la terre. Le contraste entre les deux lumières souligne l'écart entre le monde divin et terrestre, et accentue de ce fait la gravité de la brûlure causée par une humaine à un dieu. La trahison de sa promesse était une forme de raccourci vers la révélation divine. Elle aurait dû, selon la volonté de Cupidon, parcourir le long chemin de l'initiation⁹⁷. Sa patience aurait dû se prolonger jusqu'au moment propice au dévoilement⁹⁸ en accédant à cette révélation par les traits de leur futur enfant.

La brûlure de Cupidon cicatrise après une longue convalescence. Il n'est plus blessé physiquement, mais sa brûlure intérieure demeure :

Sed Cupido iam cicatrice solida revalescens, nec diutinam suae Psyche absentiam tolerans, per altissimam cubiculi quo cohibebatur elapsus fenestram, refectisque pinnis aliquanta quiete longe velocius provolans, Psychen accurit suam ; detersoque somno curiose et rursum in pristinam pyxidis sedem recondito, Psychen innoxio punctulo sagittae suae suscitatur (...) Interea Cupido amore nimio peresus et aegra facie matris suae repentinam sobrietatem pertimescens, ad armillum redit, alisque pernicipibus caeli penetrato vertice, magno lovi supplicat suamque causam probat (VI,21,2-4 ; VI,22,1)

⁹⁵ MANGOUBI Sandra, *La structure littéraire des Métamorphoses*, op. cit.

⁹⁶ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.268-269.

⁹⁷ THOMAS Joël, *Le dépassement du quotidien*, op.cit., p.44

⁹⁸ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.269.

Son amour est pour la première fois décrit par le narrateur. Cette description du dieu n'est pas sans rappeler l'attitude de Psyché laissée seule dans le palais, se languissant de son mystérieux amant. De plus, Cupidon nomme la jeune fille « sa Psyché » à deux reprises (*suae Psyches, suam Psychen*). Il est *amore nimio peresus*, c'est pourquoi il la pardonne et la ramène à la vie en la blessant à nouveau avec l'une de ses flèches.

Au regard de ces deux brulures infligées à nos protagonistes l'un par l'autre, il est intéressant de comparer celles-ci, tant leurs origines que leurs conséquences. La brulure provoquée par la *lucerna* (objet terrestre) que tient la jeune fille atteint le dieu à l'épaule. Il admit cependant s'être blessé précédemment à l'une de ses flèches. Cependant, nous ne savons rien de la manière dont cette première blessure l'a affecté, si ce n'est qu'il décida de s'unir à Psyché plutôt que de venger sa mère. En revanche, nous savons à quel point la brulure de la *lucerna* affecte Cupidon, le forçant à rester alité, et devenant ainsi captif de sa mère.

Psyché, quant à elle, se blesse elle-même sur une flèche de Cupidon, objet tout aussi divin que son propriétaire. Cette blessure, de laquelle s'écoule un sang rose, est aussi décrite comme une brulure amoureuse. Elle provoque chez la jeune fille une véritable fascination pour Cupidon, qu'elle ne peut s'empêcher de toucher et de couvrir de baisers. Par la suite, ces mêmes flèches la réveilleront du sommeil éternel dans lequel elle est plongée. Les flèches de Cupidon et la *lucerna* de Psyché provoquent donc une blessure similaire chez les deux protagonistes, bien qu'elle se manifeste différemment. Chacun provoque l'amour avec les outils dont il dispose : un objet terrestre pour l'humaine, un attribut divin pour le dieu. Si les flèches ne brulent pas littéralement nos deux protagonistes, elles provoquent une forme d'amour décrite par l'allégorie de la brulure amoureuse. La *lucerna*, en revanche, provoque une brulure physique matérialisant la brulure allégorique.

Avant cette brulure, Cupidon était montré sous les traits de cet Éros vulgaire, par la relation qu'il entretenait avec Psyché et par la manière dont les autres dieux le considéraient : comme un garnement entêté et égoïste, provoquant des désirs bas et vils. C'est un tout autre Cupidon que nous retrouvons, après la brulure, plus proche de l'Éros céleste. Il est désireux d'entrer dans le droit chemin en se mariant, ce qu'il obtient en sollicitant humblement les faveurs du tout puissant Jupiter. Ces brulures provoquées par ces deux objets représentent donc des jalons décisifs pour l'évolution de nos deux personnages, mais elles permettent également de résoudre une situation d'impasse à deux reprises.

Dans le conte, nous rencontrons donc deux types de feu. Le feu intériorisé des passions jalonne les grandes étapes du conte. La *lucerna*, est porteuse de cet aspect destructeur du feu, mais également du versant positif par sa lumière. À travers celle-ci, elle reflète la connaissance divine, en dépit de sa nature terrestre. La *lucerna* est un symbole complexe. Son humanisation peut refléter une volonté destructrice, que Psyché n'a pas pu contrôler ; et à l'aspect salvateur qu'elle peut procurer. En cela, cet objet représente la complexité des messages que peut porter ce conte.

Une autre hypothèse établit que Psyché est une personnification de l'âme humaine, et que celle-ci entre en relation avec Amour, personnifié par Cupidon. Par essence, l'âme cherche à s'unir au divin. La lanterne représente alors la conscience de l'âme, qui lui permet de découvrir ce qu'elle n'aurait pu voir seule. Cette découverte est menée à la suite d'une insatisfaction de l'âme humaine dans sa relation avec l'amour⁹⁹. Cette même âme, après de vaines tentatives, parvient finalement à atteindre cet objectif, mais uniquement après la mort, représentée par la descente aux enfers ou l'ouverture de la boîte de Proserpine.

Toutes ces hypothèses peuvent se conjuguer au sein d'une lecture synthétique, s'intégrant en tant que clé de lecture pour l'*Asinus aureus*. En effet, les aventures de Lucius forment ensemble une quête de rédemption le préparant à la révélation divine d'Isis, et l'initiation à son culte. Or, Lucius entend le *conte* au milieu de ses souffrances. Ce conte fait écho en de nombreux points à sa propre histoire et, en cela, il permet au lecteur de mieux le comprendre. Tout comme Lucius, Psyché avait entrepris une initiation au divin. Cependant, chacun d'eux commet une erreur en essayant d'emprunter un raccourci afin de ne pas parcourir le long et fastidieux chemin de l'initiation. Mais celle-ci doit se dérouler dans son entièreté, c'est pourquoi ils subissent un retour en arrière dans leur parcours afin de réaliser ce cheminement. L'usage de la *lucerna*, semblablement à l'usage de la magie de Lucius, provoque cette régression de leur être à un état primitif : un statut animal pour Lucius, et la jeune fille abandonnée pour Psyché¹⁰⁰, telle qu'elle l'était sur le rocher avant d'accéder au palais. Mentionnons que Cupidon est lui aussi ramené à un état primitif, celui de l'enfant de sa mère. Les épreuves qui suivent leur permettront de mériter cette union divine.

⁹⁹ LANCEL Serge, « "Curiositas" et préoccupations spirituelles chez Apulée », art.cit., p.35-36.

¹⁰⁰ C'est là l'état dans lequel elle se trouvait avant d'être emportée par le Zéphyr (IV,35,1-3).

4.3. Le palais de Cupidon et ses serviteurs

La description de Cupidon est annoncée par la description de son palais terrestre. À travers cette description, le palais de Cupidon, aussi surnaturel que le dieu pour lequel il fut bâti, semble annoncer à la jeune fille la nature divine de son futur époux :

Iam scies ab introitu primo dei cuiuspiam luculentum et amoenum videre te diversorium. Nam summa laquearia citro et ebore curiose cavata subeunt aureae columnae, parietes omnes argenteo caelamine conteguntur haediis et id genus pecudibus occurrentibus ob os introeuntium. Mirus prorsum homo, immo semideus vel certe deus, qui magnae artis subtilitate tantum effervit argentum. Enimvero pavimenta ipsa lapide pretioso caesim deminuto in varia picturae genera discriminantur. Vehementer iterum ac saepius beatos illos qui super gemmas et monilia calcant! Iam ceterae partes longe lateque dispositae domus sine pretio pretiosae, totique parietes solidati massis aureis splendore proprio coruscant, ut diem suum sibi domus faciat licet sole nolente: sic cubicula sic porticus sic ipsae valvae fulgurant. Nec setius opes ceterae maiestati domus respondent, ut equidem illud recte videatur ad conversationem humanam magno loui fabricatum caeleste palatium (V,1,3-7)

Le premier adjectif décrivant le lieu est « lumineux » (*luculentum*). Sa place prééminente dans cette description laisse deviner son importance, d'autant plus qu'elle est soutenue par un champ lexical de la lumière et de la brillance assez soutenu dans la suite de cette description. Par ailleurs, ce terme ambigu, dérivé du substantif *lux*, définit la richesse de l'objet qualifié (*laudantur diuitiae*), la splendeur intellectuelle de certains hommes (*homines animum sim*), mais également, dans un sens plus littéral, un objet entièrement lumineux ou encore un objet qualifié par sa beauté (un objet *luculentus* est doté d'une *laudatur pulchritudo, forma corporea*)¹⁰¹. Par le biais de cet adjectif, les concepts de beauté et de Lumière sont intrinsèquement liés au sein de la description.

Mais, tout comme la *lucerna*, toutes ces richesses ne sont que des sources de lumière trompeuses. Elles sont en effet porteuses de fausses vérités : tout comme celles qui sont présentes autour de Photis dont nous avons parlé ci-devant, celles-ci détournent Psyché de la vérité à travers cette admiration pour des objets et la richesse de leurs matériaux.

¹⁰¹ MALTBY Robert, A lexicon of Ancient Latin etymology, op.cit., s.v. *luculentus*, p.349

Nous pouvons citer à cet égard la couleur blanche de l'ivoire (*ebore*) qui constitue le toit, l'or des colonnes (*aureae columnae*) soutenant la bâtisse, les ciselures d'argent recouvrant les murs (*argenteo caelamine*), les gemmes et les bijoux (*gemmas et monilia*) imbriqués dans le sol, sans compter l'énumération de tous les trésors que ce palais contient. Un élément, cependant, dénote avec les autres du point de vue de sa brillance : il s'agit du bois de cédrat à partir duquel est bâti une partie du toit. Cet élément est ici présent pour apporter une dimension olfactive qui appuie la magnificence sensorielle de la demeure¹⁰².

Il est à remarquer qu'aucune partie de ce château n'est dénuée de lumière pendant le jour, à tel point qu'elle pourrait elle-même créer le jour si le Soleil lui refusait sa lumière (*ut diem suum sibi domi faciant licet sole nolente*). Ce fait est très riche de sens : il rappelle fortement les Enfers tels qu'ils sont décrits dans l'Énéide, dans lequel le lecteur découvre que ce monde sous terrain est pourvu de son propre Soleil ainsi que ses propres étoiles (Verg., *Aen.*, VI, 640-641). Nous remarquons une concordance entre ces deux lieux : chacun d'eux est en effet non seulement lié au divin mais également inaccessible au commun des mortels. En outre, cette phrase suggère que le Palais de Cupidon soit bien un lieu qui ne se trouve pas sous l'emprise d'Apollon, dieu du Soleil. En effet, le palais est capable de créer sa propre lumière indépendamment de ce dieu. Par cette affirmation, Apulée semble se positionner dans une place nouvelle vis-à-vis de la mythologie, tout en se servant d'un panel de références inhérent à cette même mythologie. Tout comme le mariage de ce conte mythologique à la philosophie platonicienne représente un œil nouveau sur ces deux croyances, il démontre le désir d'Apulée d'allier tradition et nouveauté.

Nous pouvons par ailleurs mentionner que ce palais mystique est situé au cœur d'un *locus amoenus*, qui s'inscrit d'ores et déjà dans ce contraste de lumière et d'obscurité. Ce lieu est décrit comme suit lors de l'arrivée de Psyché en ce lieu, après avoir été transportée délicatement par une brise du Zéphyr :

¹⁰² PARKER Sarah, *Techniques of descriptions in Apuleius' Cupid and Psyche*, op.cit., p.42-43.

Psychen autem, paventem ac trepidam et in ipso scopuli vertice deflentem, mitis aura molliter spirantis Zephyri vibratis hinc inde laciniis et reflato sinu sensim levatam suo tranquillo spiritu vehens paulatim per devexa rupis excelsae, vallis subditaeflorentis caespitis gremio leniter delapsam reclinat (...) Psyche teneris et herbosis locis in ipso toro roscidi graminis suave recubans, tanta mentis perturbatione sedata, dulce conquievit. lamque sufficienti recreata somno, placido resurgit animo. Videt lucum proceris et vastis arboribus consitum, videt fontem vitreo latice perlucidum ; medio luci meditullio propre fontis adlapse domus regia est aedificata non humanis manibus sed diuinis artibus. (IV,35,4-V,1,2)

Tout d’abord, il est à remarquer qu’il s’agit d’un lieu également inaccessible au commun des mortels : Psyché atteint ce lieu au moyen d’un transport magique, à savoir le souffle du Zéphyr. Cet accès restreint implique d’ores et déjà qu’il s’agit d’un lieu au mieux divin, au moins singulier. Dans cette optique, nous pouvons ensuite citer le bois sacré (*lucum*) dans lequel est construit ce palais. Cette sacralité implique également une présence divine. Par ailleurs, son abondance (*proceris et vastis arboribus consitum*), additionnée à la douceur de la prairie ajoutent une impression de confort.

En ce qui concerne la lumière, nous mentionnerons la rosée et la fontaine dotée d’une eau de grande pureté. Celle-ci contraste donc avec l’ombre de ce *lucum*, qui n’est certes pas mentionnée explicitement, mais implicite par la présence d’un bois très dense. L’étymologie même de ce terme reflète parfaitement le contraste entre ombre et lumière : en effet, *lucus* est une substantivation du verbe *lucere*. Il signifie pourtant l’absence de lumière, c’est un lieu *ab non lucendo*¹⁰³, autrement dit un lieu dans lequel il n’y a pas de lumière. Loin d’être malveillante, cette obscurité participe au confort du lieu, puisqu’aucune crainte ne vient habiter Psyché lors de sa découverte du lieu. La lumière et l’obscurité sont donc ici toutes deux bénéfiques à Psyché. Cependant, rien n’indique ici un quelconque émerveillement : ce lieu lui procure davantage réconfort et repos qu’une source de contemplation. Cette dernière, portée sur un élément naturel, ne se manifestera à nouveau qu’au sortir des épreuves de Vénus, avec l’admiration du Soleil (VI,20,5).

¹⁰³ MALTBY Robert, *A lexicon of Ancient Latin etymology*, s.v. *lucus*, p.349-350.

Dans le palais, l'obscurité disparaît durant la journée. Pour Psyché, il s'agit d'un lieu d'émerveillement et de restauration : après l'angoisse causée par la prophétie, son abandon et son voyage, le château de Cupidon –et, plus largement, le *locus amoenus* dans lequel il s'insère- est une source de repos et de restauration de l'esprit. Or, quand vient la nuit, le cœur de la jeune fille se remplit d'angoisse : en raison des paroles mensongères de ses sœurs, Psyché commence à être effrayée, non par l'obscurité elle-même, mais par ce qui pourrait s'y cacher, en l'occurrence le serpent géant que serait son mari.

Par trois fois, sa construction est attribuée à une entité divine ou destinée à l'usage d'un être divin. Cette attribution est montrée comme déduction logique résultant de la nature même de la demeure composée de tous ces matériaux précieux d'une brillance éclatante, ainsi que des richesses qu'elle contient. Lumière et divinité sont donc ici très étroitement liées, de telle sorte que la première constitue la preuve de l'existence de l'autre. Cependant, la peur nait dans le cœur de Psyché à cause des avertissements de ses sœurs.

En outre, cette dénomination du lieu devenant une nouvelle source de lumière est particulièrement appropriée à un phénomène qui s'y déroule : la suspension du temps. Lorsque Psyché pénètre dans ce lieu inaccessible au commun des mortels, le temps se transforme. Les jours et les nuits s'y succèdent, elle y jouit du luxe que lui procure le palais. Une analyse platonicienne traduirait ce phénomène par une fixation de la jeune fille -donc de l'âme humaine- au cœur du monde matériel, détaché des connaissances du monde spirituel que représentent Apollon et sa lumière céleste. Le temps se fond dans un bloc de moments quotidiens, quoique ce quotidien soit rythmé par les visites nocturnes de Cupidon, qu'elle nomme par ailleurs *meum lumen* (V,13,5) : il est sa véritable source de lumière, contrairement aux autres lumières du palais. Il semblerait, par cette dénomination de son amant, qu'elle ait pressenti ce qu'elle ne pouvait encore comprendre. En effet, si l'obscurité de la nuit l'empêche de voir son mari, les lumières émanant du palais la détournent de sa nature divine, que le luxe du lieu suggère pourtant. Ces lumières l'empêchent paradoxalement de voir la vérité. Plus rien n'évolue, l'intrigue du conte stagne alors. Le seul moyen de voir un changement se produire est de transgresser la règle du lieu, à savoir ne pas chercher à voir son mari. Cette transgression représenterait un accès au monde spirituel, face cachée du monde matériel¹⁰⁴.

¹⁰⁴ COSTAS Panautakis, « Vision and Light », art.cit., p.579.

Cet enracinement semble lui convenir dans un premier temps. Cependant, ses sœurs, que nous considérons également comme des attachements terrestres pour Psyché, envient ces richesses et, comprenant la nature divine de Cupidon, tentent de la détourner du palais et de ses habitants. Elles poussent ainsi Psyché à transgresser cette règle. Le fait que la demeure fournisse une autre lumière si le Soleil s’y refusait prend tout son sens : Psyché est figée dans une temporalité inhérente à ce lieu, représenté par les très nombreuses lumières artificielles du palais, indépendantes du mouvement des astres divins. C’est pourquoi seule la transgression de ses règles peut l’amener à briser cette temporalité en sortant de cet attachement matériel, et en entrant ainsi dans le monde spirituel, représenté par la lumière divine émanant de Cupidon.

Il est à remarquer que cette description faite par Apulée du palais comprend plusieurs similitudes avec la description que fit Ovide du palais du Soleil à l’ouverture du deuxième livre de ses *Métamorphoses*, principalement dans son fort contraste entre lumière et obscurité :

Regia Solis erat sublimibus alta columnis, 2.1
clara micante auro flammisque imitante pyropo,
cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
argenti bifores radiabant lumine valvae.
materiam superabat opus: nam Mulciber illic 5
aequora caelarat medias cingentia terras
terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi.
caeruleos habet unda deos, Tritona canorum
Proteaue ambiguum ballaenarumque prementem
Aegaeona suis inmania terga lacertis 10
Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
pars in mole sedens viridis siccare capillos,
pisce vehi quaedam: facies non omnibus una,
non diversa tamen, qualem decet esse sororum.
terra viros urbesque gerit silvasque ferasque 15
fluminaque et nymphas et cetera numina ruris.
haec super inposita est caeli fulgentis imago,
signaque sex foribus dextris totidemque sinistris. (Ov., Met., II,1-18)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Cf. Annexe 4 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

Dans les deux descriptions, nous retrouvons l'évocation de hautes colonnes, des ciselures représentant d'une part des personnes, d'autre part des créatures, et des matériaux non seulement riches, mais surtout brillants ou de couleur blanche tels que l'or, l'argent, et l'ivoire. Certains de ces matériaux sont par ailleurs attribués aux mêmes parties de la demeure : dans les deux descriptions, les murs et les colonnes sont dorés, et le plafond est (au moins partiellement) fabriqué en ivoire. Les fresques murales sont cependant moins détaillées chez Apulée et comportent moins d'éléments, contrairement aux diverses parties de la bâtisse sur lesquelles Ovide insiste davantage, avec une insistance particulière sur la brillance de chacun de ces éléments : de nombreux adjectifs insistent notamment sur la luminosité, l'aspect brillant, voire resplendissant.

Chez Ovide, le palais est explicitement attribué à Apollon (*Regia Solis*) ; chez Apulée, en revanche, c'est la beauté et la richesse du lieu qui suggère cette attribution à un dieu, ce que notre auteur mentionne à trois reprises. Ces ressemblances ne sont certainement pas le fruit d'un quelconque hasard : l'argent, l'or et l'ivoire, des matériaux d'une si grande valeur, dans une quantité telle qu'ils suffisent à la construction d'une immense demeure ne peuvent que représenter l'habitat d'un dieu. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, l'or est souvent présent dans les descriptions des dieux, afin de souligner leur nature surhumaine. De plus, Apulée avait très certainement connaissance de ce célèbre ouvrage d'Ovide grâce à sa formation classique.

En faisant référence à ce passage évoquant Apollon et son fils Phédon, associée aux suppositions du narrateur à ce sujet (qu'il serait capable de créer le jour si le Soleil s'y refusait), Apulée peut aisément convaincre son lecteur de la nature divine de celui pour qui le palais fut fondé, tout en suggérant qu'il ne s'agit pas d'Apollon, mais bien d'un autre dieu. De plus, il peut également suggérer les malheurs que va s'attirer notre héroïne, tout comme Phédon dans la suite de ce mythe, qui ne parviendra pas à conduire le char de son père à la suite de son manque d'écoute quant aux conseils de ce dernier.

Cette description du palais, associée à la description de Cupidon dans la scène de dévoilement, renforce davantage encore le lien entre le dieu de l'amour et celui du Soleil, en associant le premier aux attributs du second. Ils sont qualifiés par le même type de lumière, dans la même intensité, mais également sa grande beauté, ainsi qu'un palais fort semblable au sien. Rappelons qu'Apollon est aussi nommé *Phoebus*, littéralement « dieu brillant ».

Ces deux personnages sont également reliés par le serpent, cette forme que les sœurs de Psyché attribuent à Cupidon renvoie très fortement à Apollon et au mythe du Python de Delphes. Apollon est en effet connu dans le monde grec pour le premier exploit qu'il accomplit, à savoir le fait d'avoir tué un python géant -parfois considéré comme un « dragon-python »- qui gardait et personnifiait le temple de Delphes. Il chassa également la déesse à qui ce temple était originellement destiné. Cependant, il se rendit compte du mal qu'il avait commis, il expia donc ses fautes en s'exilant et en se purifiant¹⁰⁶. Le terme pythique est resté lié au culte d'Apollon, comme les Jeux pythiques réalisés en son honneur¹⁰⁷. Par ailleurs, Apollon est le dieu des oracles, le dieu des prophéties qu'il inspire aux Pythies de son temple. Au regard de notre ouvrage, le fait d'associer ses attributs à Cupidon pourrait être un moyen pour Apulée de rappeler au lecteur la prophétie présente au début du conte, et, par conséquent, de garder à l'esprit du lecteur quel serait le présupposé destin de Psyché, tout en rappelant l'ambiguïté des prophéties.

Étant donné ces nombreuses ressemblances avec le dieu Apollon, il semble approprié de nous demander pourquoi Apulée a-t-il opéré un tel rapprochement entre Apollon et Cupidon. Il est certes possible que ce lien ne soit qu'un moyen de faire comprendre au public la nature divine de Cupidon, et cela avant même de savoir qu'il s'agissait de lui, sans forcément vouloir associer ce dieu à Apollon de manière plus profonde. Cependant, cette explication ne semble pas satisfaisante, étant donné l'insistance et le nombre de détails évoquant Apollon précisément, et aucun autre dieu hormis celui-ci. La référence à Apollon, à travers Cupidon, pourrait être présente afin de souligner l'importance de la prophétie qui a déclenché toute l'intrigue du conte.

En rappelant le contenu de cette prophétie à travers la forme du serpent, Apulée joue avec les codes de la tragédie classique, dans la mesure où les prédictions se réalisent presque systématiquement, souvent à cause de la prophétie elle-même qui pousse les protagonistes à l'empêcher et, ce faisant, provoque cette dernière, comme dans la tragédie d'Œdipe, pour ne citer que le plus connu.

¹⁰⁶ HOWATSON Margaret (Éd.), *Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation*, Paris, Lafont, 1993, s.v. *Delphes, Oracles de*, p.290-291.

¹⁰⁷ HOWATSON Margaret (Éd.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, op.cit., s.v. *Pythiques, Oracles*, p.550.

Par ce jeu, Apulée désoriente le lecteur pour mieux le surprendre : en l'occurrence, le lecteur ne connaît pas encore la fin de l'histoire, contrairement aux tragédies dans lesquelles le lecteur apprend dès les premiers mots de la pièce quel en sera l'aboutissement. Ces désorientations sont donc d'autant plus intrigantes pour le lecteur que ces derniers ne savent pas où ces fausses pistes les mèneront : un sentiment d'attente est ainsi créé auprès du lecteur. Par ailleurs, la prophétie n'est pas ici réalisée à proprement parler par un protagoniste qui tenterait de l'empêcher, puisque Cupidon est d'ores et déjà l'amant de Psyché, Apulée se détourne donc de la tragédie classique, et offre par ailleurs un dénouement heureux à ces deux protagonistes.

Mais ces fausses pistes se poursuivent jusqu'au dernier moment. En effet, comme mentionné précédemment dans la scène de dévoilement, une longue attente est faite autour de la révélation de sa véritable identité, notamment à travers le contraste entre monstrueux et beau : *videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem* (V,22,2).

En premier lieu, il est précisé qu'il s'agit d'une bête sauvage, ce fait étant ensuite fortement atténué par les deux superlatifs évoquant la douceur attribuée à celle-ci. Cette atténuation est d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'adjectifs superlatifs, et non de simples adjectifs positifs. Il revient ensuite à l'aspect monstrueux de ce contraste par le terme *bestiam*. Ensuite seulement, son identité est révélée, en revenant à la douceur et à la beauté. L'effet de surprise, à travers cette longue attente et ce contraste, est donc maximal. Suivie de cette longue description du dieu placée sous le signe de la lumière, qui rappelle une fois de plus le dieu Apollon, elle provoque chez le lecteur une forme d'émerveillement d'autant plus grande que cette description est la plus complète qui existait alors sur le dieu, avec quelques éléments nouveaux¹⁰⁸. Dans cette optique, le lecteur vit, tout comme Psyché, une contemplation du dieu, proche du concept platonicien présent dans *Phèdre*, en tant que nouvel initié (Plat., *Phaedr.*, 250e-251c).

¹⁰⁸ PARKER Sarah, *Techniques of descriptions in Apuleius' Cupid and Psyche*, op.cit., p. 83.

Il est par ailleurs possible de voir une référence à Apulée lui-même. En effet, fondre en une seule personne l'auteur de la prophétie et celui qui en fait l'objet n'est pas sans rappeler le lien ambigu qu'entretient notre auteur avec Lucius. Ce jeu entre les différents niveaux de fiction crée un effet proche de la mise en abyme : il permet de lier, d'une part, l'auteur à son personnage, d'autre part, l'histoire principale aux histoires qui y sont enchâssées. En outre, la luminosité du palais, ses richesses mais surtout le maître divin des lieux peut également se comprendre à travers une lecture allégorique du conte, éclairée par la philosophie platonicienne à travers deux concepts : la beauté et la lumière en tant que révélation de la connaissance. Le fait que ces concepts soient matérialisés au sein d'un dieu souligne l'importance de ce personnage et l'ambiguïté de sa situation. Il est par exemple notable que ces deux attributs ne soient pas habituellement ceux de ce dieu. Par exemple, en ce qui concerne l'attribution du concept de beauté, nous penserons davantage au culte du dieu Apollon plutôt qu'à celui de Cupidon.

La lumière, quant à elle, peut être associée à deux divinités du Panthéon. Nous l'attribuons tantôt à Apollon -dieu dont la tâche est de régler la course du Soleil -, tantôt à Jupiter, mais uniquement par le biais de ses éclairs éblouissants et destructeurs, non une lumière constante et bienfaisante¹⁰⁹. C'est cette seconde attribution que Psyché choisit de croire, manifestant ainsi la toute-puissance de cet être en l'associant avec le plus puissant dieu du panthéon.

À travers cette insertion du platonisme, Apulée réinvente la mythologie gréco-romaine en la mariant avec la philosophie platonicienne au sein de ses personnages. Ainsi, il fait preuve d'innovation en réinventant cette divinité, centrale dans l'intrigue, en lui attribuant de nouveaux éléments¹¹⁰. Il représente non seulement ce que représentait d'ores et déjà Cupidon dans sa tradition classique, mais il est désormais le symbole de la connaissance, le révélateur de cette connaissance à l'âme humaine que représente Psyché, par le prisme de la lumière.

¹⁰⁹ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.444.

¹¹⁰ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.444.

Cette luminosité peut également annoncer le culte d'une autre divinité dont l'attribut principal est également cette lumière, à savoir la déesse Isis. Cette hypothèse est soutenue par le fait que l'ouvrage se termine par l'initiation de Lucius à ce culte. Au regard de l'ouvrage dans son intégralité, la lumière divine de Cupidon, révélation de la présence divine pour Psyché, annonce la révélation de Lucius pour la déesse Isis. Dans son ensemble, l'ouvrage présente de nombreux cultes, croyances et pratiques, y compris la magie. Cupidon semble ici représenter la fusion de plusieurs divinités à travers la fusion de ses propres attributs et cultes avec ceux d'autres divinités.

La luminosité de la demeure opère en outre un fort contraste avec l'impossibilité de voir ses habitants : il est en effet impossible pour Psyché de n'apercevoir ni le maître des lieux ni ses serviteurs. Le premier en raison du fait qu'il apparaisse uniquement la nuit et fuie avant le retour du Soleil, et les autres en raison du fait qu'ils soient, certes présents pendant la journée, mais invisibles. Cupidon demande d'entretenir cette obscurité qui entoure sa personne et ses serviteurs. Étant donné la manière dont la lumière est soulignée dans le lieu, l'obscurité qui entoure les êtres vivants est loin d'être anodine.

L'explication est à trouver dans la démonologie platonicienne, qu'Apulée développe longuement dans son *De deo Socratis*. Il y décrit les *daemones* comme des êtres immatériels, que les hommes ne peuvent voir. Ils font office d'intermédiaires entre les hommes et les dieux, et leur nature est intermédiaire à ces deux entités. Or, ce rôle correspond précisément à celui de ces êtres invisibles. Tous se mettent au service de Psyché dans le palais -lieu à mi-chemin entre humain et divin- sur les ordres de Cupidon, en particulier le Zéphyr, dont l'obéissance est explicite à plusieurs reprises (V,7,4 ; V,13,2 ; V,14,2).

Notons cependant que de nombreux points rapprochent également Cupidon de ces démons. Premièrement, de manière générale, Cupidon n'est pas considéré au même titre que les douze dieux principaux du Panthéon¹¹¹ : c'est une divinité secondaire, certes fort présente dans la littérature classique, mais n'y occupe pas systématiquement le rôle d'un dieu à proprement parler.

¹¹¹ HOWATSON Margaret (Éd.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, op.cit., s.v. Cupidon, p.268.

L'une de ses interventions les plus connues est se trouve dans l'Énéide où, sur la demande pressante de sa mère (Verg., *Aen.* I, 643-694), il y prend l'apparence d'Ascagne, afin d'aviver la passion de Didon pour son père afin qu'Énée et ses hommes ne partent pas de Carthage (Verg., *Aen.*, I, 695-756). Il joue dans ce célèbre passage le rôle d'intermédiaire entre la volonté de sa mère, Vénus, et le destin des hommes, en l'occurrence celui de Didon et d'Énée. Nous retrouvons également ce rôle d'intermédiaire entre la volonté de Vénus et le destin des hommes dans les Argonautes (A. Rh., *Arg.*, III, 36-166).

Dans notre ouvrage, Cupidon occupe un rôle similaire à celui qu'il endosse dans ces exemples. En effet, il est également contraint par la demande de Vénus d'aviver la flamme d'une mortelle pour son fils (Énée est également le fils de Vénus). Tout comme dans l'Énéide, Cupidon n'apparaît pas à la mortelle concernée sous sa forme divine : là où, dans l'Énéide, il prend l'apparence d'Ascagne, Cupidon n'apparaît à Psyché que dans le noir le plus total. Si ce jeu des apparences est fort courant dans la mythologie, le rôle d'intermédiaire entre humain et divin est cependant nettement remarquable, et attribuable à Cupidon. Par ailleurs, certains dieux sont considérés dans d'autres ouvrages d'Apulée comme des démons : ils ne sont pas visibles aux yeux des hommes, mais il est possible de les percevoir par le biais de l'esprit, étant donné leur présence parmi les hommes (Apul., *Soc.*, II). Parmi ces dieux, on compte Apollon et Mercure, messager entre les dieux, et entre les hommes et les dieux. Nous retrouvons ce rôle de Mercure dans notre ouvrage (VI, 7-8). Bien que Cupidon ne fasse pas partie de cette liste, c'est bien ici la nature qu'Apulée désire donner au dieu, à travers le rôle qu'il lui attribue.

Nous remarquons en effet que Cupidon intervient à deux reprises en tant qu'intermédiaire entre la volonté divine et un être humain. La première fois, il sert d'intermédiaire à sa mère, la déesse Vénus, qui désire se venger de Psyché, dont elle jalouse la beauté qui lui fait concurrence. La seconde fois, il supplie Jupiter d'intercéder en faveur de Psyché afin d'officialiser son union avec elle, et de la délivrer du joug de Vénus.

Un deuxième point rapprochant Cupidon des démons néoplatoniciens est le lieu dans lequel nous le trouvons : entre humain et divin, le palais terrestre, ce *locus amoenus* situé sur terre, est cependant digne d'un dieu. Il est inaccessible au commun des mortels, et même inobservable par ces derniers, mais tout de même atteignable par Psyché et ses sœurs en l'occurrence. Il est cependant décrit comme un lieu dédié à un être supérieur aux hommes.

Un dernier point, central dans ce récit, est le contraste entre le visible et l'invisible : les démons sont par nature des êtres incorporels et invisibles aux yeux des hommes. Tout comme eux, Cupidon ne pouvait davantage être vu dans sa vraie forme par les mortels avec lesquels ils étaient en contact.

L'identité et la nature de Cupidon sont donc des sujets de questionnement importants au sein du *conte*. Une grande attente est créée autour de cette question, tant par l'aveuglement de Psyché qui ne peut voir aucun habitant du palais, que par l'aspect surnaturel de la demeure et de ses serviteurs. Plus d'une fois dans ce récit, Cupidon est en proie à des situations qu'il provoque habituellement : la mauvaise réputation d'une forme animale qui lui est attribuée, le dieu de l'amour est désormais lui aussi l'objet de l'amour qu'il crée habituellement entre les autres, et, perçant le cœur de ses victimes au moyen de ses flèches se fait à son tour piquer par l'une d'elles et tombe à son tour amoureux, etc. Ces points sont soulignés par Apulée lui-même :

Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem (...) Hem audax et temeraria lucerna et amoris vile ministerium, ipsum ignis totius deum aduris, cum te scilicet amator aliquis, ut diutius cupitis etiam nocte potiretur, primus invenerit (V,23,3)

Ce retournement de situation est souligné par la structure des phrases. Nous pouvons en effet remarquer le rythme particulier de la séquence *Sic ignara Psyche sponte* d'une part, et *in Amoris incidit amorem* d'autre part. Cette première partie de la phrase est presque intégralement composée de syllabes longues, à l'exception de la terminaison nominative d'*ignara* qui est courte. Dans la seconde partie de cette phrase, c'est-à-dire la chute de Psyché dans l'amour, le rythme s'accélère considérablement, celle-ci étant composée principalement de syllabes courtes. Malgré cette rapidité, un effet d'attente est créé par l'isolation en fin de phrase de l'accusatif *amorem*, désignant l'objet de cet amour.

Ce type de retournements, en comparaison au statut habituel d'une chose, est l'un des points qualifiant l'humour d'Apulée et est particulièrement présent lorsqu'il s'agit de décrire les dieux dans le *conte d'Amour et Psyché*¹¹². À cet égard, mentionnons la vision de J. Amat sur le sujet : « Ainsi dans l'univers d'Apulée, le rire côtoie le drame, mais l'humour vient constamment bannir la tragédie. C'est bien un monde baroque, plein de duplicité, où l'endroit appelle l'envers, en un jeu de miroirs qui est vertige pour l'esprit »¹¹³. Ce point est parfaitement représenté par la fête du rire au début du roman (III,1-12), où Apulée nous montre que les apparences sont trompeuses et que même les situations les plus dramatiques peuvent être désarmées par le rire.

Nous mentionnerons également l'assemblée des dieux représentée comme assemblée du Sénat, ainsi que la caractérisation globale des dieux aux aspirations davantage humaines que divines ; par exemple, via des menaces d'amendes en cas de désobéissance, ou par les contreparties d'amours humaines que Jupiter exige en échange du sauvetage de Psyché. Ce phénomène stylistique rejoint une fois de plus le platonisme avec le refus de l'idéalisation épique, notamment des dieux¹¹⁴.

Une autre piste de compréhension du rôle réel de Cupidon est à trouver du côté de l'archéologie. En effet, des illustrations de ce dieu ont été trouvées sur des cercueils afin de symboliser la vie après la mort qu'attendent les initiés aux cultes des mystères¹¹⁵. Or, cette symbolisation correspond particulièrement bien à la situation de Psyché -représentant l'esprit humain-, qui surmonte la mort et devient l'épouse de ce dieu après de nombreuses épreuves. Afin de mieux comprendre le rôle de Cupidon, il est également important de s'attarder sur la relation qu'entretiennent les deux amants, et de comparer la manière dont sont décrits les deux personnages par Apulée. C'est pourquoi nous pouvons mettre la description de Cupidon en écho avec la description faite de Psyché au début de ce conte.

¹¹² Cette partie de son humour, dans le cadre de la caractérisation des personnages, est largement analysé par Sarah Parker dans sa thèse *Techniques of descriptions in Apuleius' Cupid and Psyche* que nous avons mentionné ci-devant.

¹¹³ AMAT Jacqueline, « Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Revue des Études Anciennes*, 74/1-4, 1972, p. 107-152, p.137.

¹¹⁴ Fick-Michel Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.108-109.

¹¹⁵ HOWATSON Margaret (Éd.), *Dictionnaire de l'Antiquité : mythologie, littérature, civilisation*, Paris, Lafont, 1993, s.v. Cupidon, p.268.

4.4. Psyché et ses épreuves

4.4.1. PSYCHÉ

Le conte d'*Amour et Psyché* s'ouvre sur la présentation de la jeune fille, une princesse dotée d'une grande beauté, vivant auprès de ses parents, le couple royal. Apulée décrit la jeune fille comme ceci :

Erant in quadam civitate rex et regina. Hi tres numero filias forma conspicuas habuere. Sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur. At vero puellae iunioris tam praecipua tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat. Multi denique civium et advenae copiosi, quos eximii spectaculi rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formositatis admiratione stupidi et admoventes oribus suis dexteram, primore digito in erectum pollicem residente ut ipsam prorsus deam Venerem venerabantur religiosi adorationibus (IV,28,1-3).

Cette description, peu fournie en comparaison de celle concernant Cupidon, nous révèle tout de même une beauté hors du commun telle que la jeune fille -dont nous ne connaissons pas encore le nom- est l'objet d'un culte semblable à celui dédié à la déesse Vénus. Tout comme pour Cupidon, sa beauté est ici qualifiée de « lumineuse » (*praeclara*). Cependant, la manière dont Psyché est décrite élève sa beauté au-dessus de celle de son mari, dans la mesure où celui-ci peut être décrit au moyen de la langue humaine, contrairement à Psyché pour qui l'absence de mot est le seul moyen de s'approcher de la réalité. Mais la lumière n'est pas uniquement présente à travers la beauté de Psyché. Nous verrons en effet que plusieurs éléments gravitant autour de la jeune fille sont caractérisés par leur luminosité.

Remarquons en outre que cette introduction du conte nous plonge dans une temporalité mystique, à travers la formulation proche de notre actuel « il était une fois » : *Erant in quadam civitate rex et regina*. Le lieu, le temps et les personnages sont mentionnés, mais sans aucune précision.

4.4.2. LE DÉVOILEMENT

L'usage de la *lucerna* constitue un point de basculement de l'intrigue : depuis son entrée dans le palais, la situation de Psyché n'avancé plus. Par peur du monstre qui, selon ses sœurs, dort à ses côtés et désire la dévorer, elle décide de le regarder et l'assassiner. Jusqu'à là, la connaissance qu'elle avait de son époux était très incomplète : ses étreintes nocturnes ne lui fournissaient qu'une dimension auditive et tactile (*namque praeter oculos et manibus et auribus nihilominus sentiebatur* (V,5,1)). La *lucerna* lui permet d'y ajouter une perception visuelle du dieu, et même olfactive—sa chevelure est *ambrosia temulentam* (V,22,5). En termes platoniciens, elle avait de son mari une perception sensible, qui ne permettait pas de comprendre sa nature divine. En outre, la connaissance qu'elle déduisait de cette perception était *mutabilem*, dépourvue de continuité. C'est la raison pour laquelle Psyché crut ses sœurs lorsqu'elles affirmèrent qu'il s'agissait d'un serpent géant ayant l'intention de la dévorer. Cependant, cette perception visuelle, que l'on pourrait qualifier à première vue de sensorielle, la rapproche davantage de la connaissance spirituelle de Cupidon, et, par extension, du concept du Divin. En effet, Platon affirme que la vue, bien qu'elle constitue le sens se rapprochant le plus de la perception spirituelle, ne suffit pas à percevoir la beauté. C'est cependant ce que Psyché réalise ici : elle atteint la « pensée pure », ce qui crée « des incroyables amours », comme le prouve la réaction de Psyché à la vue de Cupidon (V,22-23).

La connaissance spirituelle est la seconde nature platonicienne d'un être, qui correspond à la vérité absolue le concernant. Nous remarquons à cet égard, dans cette scène de dévoilement, un jeu sur les divers niveaux de significations du terme *videt*, exprimant tantôt le concept sensoriel de la vision, mais également en tant que compréhension spirituelle, Platon la nomme « vue contemplative » (Plat., *Phaedr.*, 247c-247e), moyen par lequel l'âme humaine — en l'occurrence Psyché— peut saisir à travers l'esprit des concepts abstraits tels que la vérité ou l'amour. Apulée nous signifie par ce terme la transition du monde sensible au monde spirituel : elle perçoit le divin. C'est cette idée que synthétise l'image de la *lucerna* dont la flamme vacille en voyant le dieu : le monde terrestre est terni par la vue soudaine du monde spirituel. Elle ne peut néanmoins pas encore l'atteindre, autrement dit elle ne peut pas encore s'unir à lui. En effet, une fois comprise l'identité de son mari, il s'envole et l'abandonne, empêchant toute union avec ce qu'elle sait maintenant être une divinité.

Cette impossibilité d'union avec le divin trouve son explication dans sa tentative de l'atteindre par des moyens malfaisants -la lanterne est dotée de *perdifia* ou *invidia noxia* (V,23,4) - ou en raison d'une fixation de la jeune fille -de l'âme humaine- dans le monde matériel à cause des nombreuses lumières artificielles émanant du palais et de ses richesses. Elle se séparera peu à peu de ce monde après l'abandon de son mari, qui à ce stade entretient avec lui une relation amoureuse relevant uniquement de la partie charnelle de l'amour : elle quitte ce palais rempli de richesses, provoque la mort de ses sœurs, et s'adonne ensuite à la piété envers des divinités, notamment en se soumettant à Vénus.

Remarquons le processus inverse dans l'incompréhension initiale du palais et de ses habitants, qui se traduit par une incapacité à voir ces derniers. La vue de ces richesses -dont elle profite dans un premier temps- provoquait chez elle une forme d'aveuglement concernant la vérité. En effet, le palais et les richesses qui s'y entassent sont des sources de lumière terrestre, détournant Psyché de la lumière divine qu'elle pourrait percevoir de ses habitants - surtout de Cupidon-, mais qu'elle ne voit pas encore. C'est l'hypothèse d'une vue aussi claire que le concept de la beauté elle-même, que Platon définit comme « brillant elle-même de la plus intense clarté », atteignant la pensée pure, qu'Apulée présente ici dans son récit, ce que Platon qualifie d'impossible à atteindre pour le commun des mortels. C'est pourquoi Apulée fait vivre cette expérience à des personnages mythologiques, qui ne sont pas soumis à cette condition immuable pour l'homme. Ainsi, il fait de ce conte une sorte de laboratoire de réflexion philosophique, permettant de réfléchir sur la philosophie en créant des situations fictionnelles propices à ces réflexions.

Cette théorie est soutenue par le lien étroit entre révélation divine et lumière que le texte entretient, notamment au moment pivot qu'est la scène de dévoilement lors de laquelle la lumière imprègne les moindres recoins du dieu, faisant ainsi de l'ombre, éclipsant totalement les sources de lumière artificielle qui primaient jusqu'alors dans le palais. En cela, la lumière de la lanterne est intrinsèquement liée à l'avancée de l'intrigue. Lorsqu'il s'agit de sources artificielles de lumière, le temps et l'intrigue se figent dans un quotidien sans délimitation : aucune mention n'est faite, de combien de temps s'est écoulé entre l'arrivée de Psyché au palais et le dévoilement. Mais lorsque cette même lumière artificielle est utilisée en enfreignant les consignes, cet usage provoque la scène la plus importante du conte. Par cette scène l'intrigue sera relancée, et les véritables péripéties de Psyché commenceront.

4.4.3. L'ERRANCE DE PSYCHÉ ET LES ÉPREUVES DE VÉNUS

Une fois abandonnée par Cupidon, Psyché est prise de désespoir et tente de se donner la mort. Mais le dieu Pan la sauve de la noyade et lui fournit de judicieux conseils pour racheter auprès de son mari. C'est ainsi que commence sa quête de rédemption. A partir de ce moment, la lumière disparaît : si son voyage à destination des royaumes de ses sœurs a certainement duré plusieurs jours, il n'est fait aucune mention du temps de sa durée, si ce n'est qu'il se déroule parallèlement au retrait de Cupidon dans le palais de sa mère, ainsi que la découverte de cette dernière de la liaison entre son fils et Psyché (*interea* (VI,1,1 ; VI,22,1). De nombreux *statim* (V,26,7 ; V,27,1 ; VI,4,4 ; VI,8,5 ; VI,21,1 ; VI,27,1), *interim* (V,28,1) ou encore des ablatifs absolus de type *sic locuto deo pastore* (V,26,1), *Sic effata* (V,31,1) donnent l'impression que tous les événements se déroulent sans interruption. L'ouverture du livre VI mentionne par ailleurs que son esprit est troublé nuit et jour par l'esprit de son mari (VI,1,1), entérinant davantage encore cette fusion du temps dans un amas indissoluble : jour et nuit, Psyché est victime des mêmes craintes, le reste n'est pas mentionné. Cependant, cela ne suffit pas à définir le laps de temps que dure ce voyage, rien ne le délimite clairement : Apulée nous montre ici des scènes importantes les unes à la suite de l'autre, sans transition montrant des scènes du quotidien ou des éléments de moindre intérêt pour l'avancée de l'intrigue.

Le premier jalon temporel survient lors du premier défi que Vénus impose à Psyché : trier un immense amas de graine avant le soi-même (*Discerne seminum istorum passivam congeriem singulisque granis rite dispositis atque seiugatis ante istam vesperam opus expeditum approbato mihi* (VI,10,3)). À partir de cette échéance, le temps trouve de nouveau des balises temporelles. Ainsi, Vénus réapparaît au début de la nuit (*initio noctis* (VI,11,1)). Paradoxalement, le premier élément décrit dans cette scène nocturne la brillance des roses qui recouvrent Vénus (*Venus remeat totumque revincta corpus rosis micantibus* (VI,11,1))¹¹⁶ : la lumière brille à nouveau en pleine nuit. Ce phénomène apparaît de manière récurrente, notamment par le dévoilement de Cupidon dans toute sa splendeur. Ensuite seulement, la nuit est décrite par sa noirceur, lorsque Psyché est laissée seule. Sa noirceur est renforcée par la souffrance des amants, qui endurent péniblement leur séparation malgré leur proximité, tous les deux se trouvant dans le palais de Vénus (VI,11,2-3).

¹¹⁶ Voir le point 4.1 pour une analyse approfondie des roses au sein du conte.

Une fois de plus, les amants ne peuvent pas se voir tout en se trouvant à proximité l'un de l'autre. Comme plus tôt dans le palais, cette impossibilité de se voir se déroule également la nuit qui est le seul moment où les amants sont réunis sous le même toit. La situation est cependant ici inversée, dans la mesure où c'est ici Psyché qui s'absente pendant la journée, où Cupidon n'est pas à l'origine de cette interdiction ; et dans la mesure où ce n'est pas ici la nuit qui cause cette impossibilité de voir, mais bien le fait qu'ils soient enfermés dans différentes parties de la demeure. La nuit est donc ici à la fois complice de leur proximité et de leur séparation. Si elle n'est pas une épreuve à proprement parler, ce moment représente tout de même une source de souffrance pour Psyché, ainsi qu'une forme de crainte dans l'attente de ce qui se déroulera le lendemain.

L'épreuve suivante arrive le lendemain matin, alors que *Aurora commodum inequitante*, ablatif absolu évoquant l'aspect divin du Soleil. Cependant, sa lumière n'a ici rien de réconfortant ou de digne de contemplation, puisqu'elle signe le commencement d'une nouvelle épreuve mortelle que Psyché devra endurer. Il est d'autant plus une source de malheurs qu'il représente une menace lors de cette épreuve. En effet, Vénus confie à Psyché la tâche de récupérer la toison d'or brillante de brebis paissant au bord d'une rive. Or, selon le roseau qui conseille Psyché sur la marche à suivre, ces brebis sont muées par une rage démesurée, causée par la chaleur du Soleil :

« Vero istud horae contra formidabiles ove feras aditum, quoad de solis fraglantia mutuatae calorem truci rabie solent efferru cornuque acuto et fronte saxea et nonnunquam venenatis morsibus in exitium saevire mortaliu. Sed dum meridies solis sedaverit vaporem et pecua spiritus fluvialis serenitate conquieverint, poteris sub illa procerissima platano, quae tecum simul unum fluentum bibit, latenter abscondere. Et cum primum mitigata furia laxaverint oves animum, percussis frondibus attigui nemoris lanosum aurum reperies, quod passim stirpibus convexis obhaerescit » (VI,12,2-5)

Le Soleil est donc présenté dans cette épreuve comme la cause d'une grande violence et représente pour Psyché une entrave à son objectif, puisque ce phénomène retarde la fin de ses épreuves. En outre, l'obtention de cette laine dorée, une autre source de lumière terrestre -quoique cet animal ne soit pas à considérer comme une brebis ordinaire, sa parure dorée l'élevant au-dessus de ce statut- est à l'origine d'un grand danger, que le Soleil exacerbe. Ce défi rappelle naturellement le mythe des Argonautes, où la toison d'or est la laine d'un bélier.

Simple référence à un mythe connu de tous ou indice de la suite du récit, cette allusion à Jason évoque quoi qu'il en soit le danger que représente cette épreuve. Le Soleil est donc ici une grande source de danger, mais l'attente de la nuit est la solution : le temps qui passe est ici bien plus qu'un jalon évaluant l'avancée de l'intrigue, c'est ici un outil de réussite pour Psyché, qui évite un danger mortel grâce à la fraîcheur du soir et de la nuit, évitant ainsi la mort que le Soleil aurait provoqué.

Sans transition ou autre mention du temps qui s'est écoulé, les consignes de la troisième épreuve sont données à Psyché. Au vu de la transition entre les deux premières, il semblait logique de croire que cette partie du récit se déroulerait selon un schéma de type « un jour, un défi ». Mais Apulée déjoue nos attentes : le temps qui s'écoule a uniquement été mentionné que par intérêt pour souligner son importance au sein de la deuxième épreuve, et non pour structurer le récit.

Dans cette troisième épreuve, c'est maintenant l'obscurité des eaux qu'elle doit récolter, ce qui représente à nouveau pour Psyché un danger mortel, puisqu'il s'agit en réalité des eaux s'écoulant ensuite dans les Enfers : « *Videsne insistentem celsissimae illi rupi montis ardui verticem, de quo fontis atri fuscae defluunt undae proximaeque conceptaculo vallis inclusae Stygias inrigant paludes et rauca Cocyti fluenta nutriunt* » (VI,13,4-5). Psyché doit recueillir ces eaux sombres, symbolisant la mort elle-même- dans un petit vase poli en cristal, un objet une fois de plus brillant d'une lumière terrestre dont l'usage représente un danger considérable. Par ailleurs, ces eaux sont gardées par deux dragons aux paupières passant la nuit dans une lumière éternelle : *Dextra laevaue cautibus cavatis proserpunt ecce longa colla porrecti saevi dracones inconivae vigiliae luminibus addictis et in perpetuam lucem pupulis excubantibus* (VI,14,4).

Ce contraste de nuit et lumière éternelle est extrêmement intéressant, si l'on prend en compte la ressemblance de ces dragons avec l'image du mari-serpent qu'avait Psyché de Cupidon, il était la lumière de Psyché chaque nuit. Comme les brebis à la laine d'or, il ne s'agit pas ici d'animaux ordinaires, mais bien appartenant au domaine de la fiction. Nous pouvons remarquer que leur rapport à la lumière et au Soleil est particulier. C'est justement ce rapport qui les rend redoutables pour Psyché.

Notons également que la lumière émane directement des yeux de ces dragons, et non perçus par ceux-ci depuis un élément extérieur. Si cela peut sembler curieux pour notre vision moderne, ce phénomène s'explique par le point de vue des Grecs et des Romains concernant le sens de la vue. En effet, ils pensaient que le rayon de lumière provenait de l'œil qui regarde, et non émanant de l'objet observé¹¹⁷. La grande lumière, à cet égard, renforce l'idée du regard perçant de ces créatures, leur sens de la vue imperturbable. En outre, ces dragons renvoient une fois de plus au mythe des Argonautes, la toison d'or, cette dernière étant gardée par un dragon qui ne dort jamais, pour veiller sans cesse sur cet objet (Ov., *Mét.*, VII,1-158 ; A. Rh., *Arg.*, III, 127-130). Ce lien est d'autant plus intéressant que, dans les Argonautes, Médée parvient à endormir le dragon afin de subtiliser la toison d'or au moyen de la magie. Étant donné la place importante qu'occupe la magie au sein de notre ouvrage, cette référence pourrait annoncer une résolution par la magie de cette épreuve. Or, c'est ici une intervention divine -en effet, l'aigle est l'attribut de Jupiter- qui permet de la mener à bien. Si elle déclenche les péripéties de l'histoire principale, la magie laisse sa place aux interventions divines lors des points centraux de l'intrigue, comme la résolution des péripéties de Lucius et de Psyché, mais également sa divinisation après la quatrième épreuve.

En effet, cette dernière tâche consiste à pénétrer aux enfers afin de lui ramener une boîte contenant la beauté de Proserpine. Il lui est cependant formellement interdit de l'ouvrir, tout comme il lui était interdit d'admirer Cupidon. C'est donc à travers sa quête de rédemption, menée par une quête spirituelle de la beauté -en des termes plus concret, une reconquête de Cupidon- que Psyché s'approche une nouvelle fois de ce concept de beauté, à travers une autre forme, celle de cette boîte. Dans cette dernière épreuve, toute forme de lumière disparaît, révélant la recherche de la lumière divine qu'elle n'a pas encore trouvée. Si elle est mentionnée (VI,19,2) c'est uniquement pour dire qu'elle en sera à jamais privée si elle échoue. Cette menace, permettant de souligner la joie de Psyché à la sortie des enfers, fait de ce lieu un monde sans lumière, contrairement à la manière dont il est présenté dans d'autres ouvrages tels que l'Énéide, où les enfers ont leur propre système solaire (Verg., *Aen.*, VI, 640-641).

¹¹⁷ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.213.

D'aucuns considèrent que la boîte de Proserpine occupe un rôle semblable à celui de la lanterne, à savoir un moyen par lequel assouvir sa curiosité ¹¹⁸. L'acte est grave, proportionnellement au châtement de celle-ci puisque la boîte contient en réalité un souffle de mort. Ce souffle plonge en effet Psyché dans un sommeil semblable à la mort lorsque celle-ci ouvre la boîte. Cependant, il est préférable de considérer cet objet séparément, pour plusieurs raisons.

Dans un premier temps, comme nous l'avons vu précédemment, la *lucerna* est un objet très riche de sens et de symboliques, d'une importance capitale pour l'intrigue du conte, étant donné son effet déclencheur de péripéties. Il serait par conséquent étonnant qu'un second objet occupe un rôle semblable à celui-ci. De plus, non seulement il ne s'agit pas du même type de curiosité, comme nous le verrons ci-après, mais l'ouverture de cette boîte doit être également envisagée de manière bien plus approfondie que comme un simple assouvissement de sa curiosité. Pour finir, la boîte arrivant bien plus tard dans le conte que la *lucerna*, son ouverture met plutôt fin aux péripéties que la *lucerna* avait justement déclenchées : elle finit par permettre l'union de Cupidon et Psyché, et la transcendance de celle-ci en déesse. Ces deux objets jouent donc un rôle davantage complémentaire que similaire, et cette boîte mérite une étude approfondie sans être considérée comme un doublet de la *lucerna*.

En ce qui concerne la théorie selon laquelle l'usage de ces deux objets est le fruit de la *curiositas* de Psyché, il est nécessaire d'éclaircir un point important : le concept même de curiosité. Serge Lancel distingue deux types de *curiositas* : la première, qu'il nomme « *curiositas* des *mirabilia* », est plutôt positive et, par conséquent, elle n'est pas condamnée, on considère cette curiosité comme une *felix culpa*. La seconde, nommée « *curiositas* lubristique », est en revanche malfaisante puisqu'assouvie par des initiatives sacrilèges, par des actes qualifiés de nefaria, c'est pourquoi celle-ci est punie par le destin ou les personnages. C'est dans cette distinction, nous le pensons, que se trouve la clé de compréhension des actes de Psyché, ainsi que des conséquences de ceux-ci.

¹¹⁸ CUGUSI Pablo, « Pour une lecture narratologique du conte d'Amour et Psyché », dans *Ktèma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 28, 2003, p. 271-292, p.284. ; FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.253.

Ainsi, l'usage de la *lucerna* faisait partie du second type de *curiositas*, puisqu'elle est accompagnée de pratiques sacrilèges, en l'occurrence la tentative de meurtre. Par ailleurs, cette *curiositas* lubrifique s'avive par suite de la vue de Cupidon. En effet, après cette vision merveilleuse et un moment de culpabilité quant à son geste, sa curiosité se porte à présent sur les attributs posés aux pieds de son lit : son arc, et les flèches dans leur carquois. Sa *curiositas* la pousse toujours plus loin : elle observe ces instruments, puis se met à les manipuler. Ensuite, après s'être piqué le doigt et, de ce fait, ayant été prise d'amour pour Amour, elle perd toute retenue et dépose de nombreux baisers sur le corps de son mari. Ce dernier geste est à l'origine de la chute d'une goutte d'huile de la *lucerna* sur l'épaule du dieu, qui provoque sa fuite. Cependant, l'aboutissement de l'histoire montre qu'il ne s'agit pas d'une véritable punition, dans la mesure où toutes les épreuves qu'elles doit subir à cause de cette curiosité l'amènent à dépasser sa condition humaine et s'élever par une divinisation. Par ailleurs, son amour était jusque-là uniquement physique, puisqu'elle ne connaissait rien de lui hormis leurs rencontres nocturnes. Donc, d'un amour purement physique, elle devient amoureuse au sens spirituel du terme.

Au contraire, l'ouverture de cette boîte était dictée à Psyché par une *curiositas* dirigée envers le divin, des *mirabilia*. De plus, cet acte était doté de bonnes intentions, bien qu'elle ait, pour ce faire, enfreint la volonté d'une déesse. Si le narrateur peut considérer cet acte comme le fruit d'une *temeraria curiositate*, le but de Psyché était de s'unir au divin, en se parant elle-même de la beauté des dieux qui, rappelons-le, est la plus digne d'être aimée (Plat., *Phaedr.*, 250d). C'est ce que confirment les paroles de Psyché à cet égard : *Ecce inepta ego divinae formositatis gerula, quae nec tantillum quidem indidem mihi delibo, vel sic illi amatori meo formoso placitura* (VI,20,6). De plus, l'accès à une beauté divine pour une mortelle s'apparente bien aux *res mirabilia*. De ce fait, il est logique que la punition de Psyché n'en soit pas vraiment une, dans la mesure où ce souffle de mort sert à mieux réunir les amants, et à l'élever d'une simple mortelle à une déesse.

Entre la scène de révélation et l'ouverture de cette boîte, sa propre curiosité a changé : les actes de Psyché ne sont plus portés par une *curiositas* lubristique, mais bien par une *curiositas* des *mirabilia*. Cette transformation, commencée par un esprit plus serein que nous avons décrit ci-devant, s'insère dans un changement total plus large du caractère de Psyché. En effet, une fois laissée seule par son mari, elle abandonne sa naïveté qui a causé sa perte, et se dote d'un esprit rusé et calculateur, qui lui permet de punir ses sœurs, et de quérir de l'aide auprès de divinités (VI,1-4).

Cette évolution fait suite à une forme de retournement de situation. En effet, Psyché est, au début du conte, l'objet d'une grande curiosité du fait de sa beauté lumineuse hors du commun (IV,28,1-2), faisant affluer une foule d'hommes qui vinrent lui vouer une véritable vénération pour sa beauté surhumaine. Cela lui causera de nombreuses souffrances, puisque loin de lui permettre de trouver l'amour, elle était plutôt adulée en tant qu'œuvre d'art, que simple corps qu'il est possible d'admirer sans s'intéresser à l'âme qu'il contient. Mais à partir du dévoilement, c'est Psyché elle-même qui est éprise par cette curiosité, et qui vénère la beauté surhumaine et tout aussi lumineuse de Cupidon. Il peut cependant sembler ironique qu'elle succombe à sa propre *curiositas* en connaissant, par son expérience personnelle, toutes les conséquences néfastes que celle-ci peut engendrer. En effet c'est de cette curiosité qu'elle fit l'objet au début du conte qui déclencha toute l'histoire à travers son impossibilité de trouver un mari, et la jalousie que provoquait chez Vénus cette adulation. Donc, elle en est dans un premier temps l'objet, elle y succombe ensuite dans une intention criminelle, et elle y succombe enfin une seconde fois par amour pour son mari, en ouvrant la boîte de Proserpine. Nous considérerons son ouverture comme un acte inspiré par un amour désintéressé, une preuve de *fidelitas* envers Cupidon qui provoque la pitié de ce dernier.

La transition vers une *curiositas* des *mirabilia* permettra à Psyché d'achever sa quête de la beauté : elle désirait posséder cette beauté divine afin d'être digne de son mari. Et, bien que cette boîte ne contînt pas cette beauté, c'est par cette recherche qu'elle atteindra son objectif : son union au divin. Par cet acte, elle s'est en effet rendue digne de l'obtenir, ce que Cupidon concrétise en convainquant son père d'en faire une déesse et d'officialiser son mariage.

En tant que dieu tout puissant du Panthéon, celui-ci accepte de la protéger, et de faire d'elle une déesse afin qu'ils puissent s'unir officiellement, passant ainsi au-dessus de l'autorité de Vénus. Nous considérons donc ici que l'usage de ces deux objets -l'un porteur de lumière terrestre et dévoilant la lumière divine, l'autre permettant de s'unir à cette seconde lumière- permettent de jalonner l'évolution de notre héroïne, les actes de celle-ci rythmant l'intrigue.

Une fois sortie des enfers, Psyché s'émerveille de la lumière du Soleil : *Et repetita atque adorata candida ista luce* (VI,20,5). C'est ici une véritable renaissance pour Psyché, qui a triomphé de la mort afin de revoir cette lumière. C'est la dernière lumière qui soit mentionnée dans le conte. Plus tôt dans le récit, le Soleil était présenté comme un dieu, mais sa lumière était également dévastatrice, lors de l'épreuve des brebis à la toison d'or. Dans cette scène, elle représente davantage le retour de l'espoir, ainsi qu'une forme d'accomplissement, de renaissance après avoir triomphé de la mort dans cette quatrième épreuve. S'ensuit immédiatement sa divinisation et le mariage, où il n'est fait aucunement mention du temps qui s'écoule, ni de lumière. Si ce fait peut paraître illogique, il reflète cependant l'infinité du temps qui s'ouvre à Psyché par son immortalité nouvellement acquise.

4.5. Conclusion sur le conte d'Amour et Psyché

Ce conte situé au cœur du récit de l'*Asinus aureus* occupe donc un rôle très important pour la compréhension du récit, notamment en raison d'une approche davantage allégorique d'objets et de la lumière, présentés de manière plus pragmatique ou pieuse au sein de l'intrigue principale.

A la première lecture du Conte, la lanterne, en plus du rôle symbolique et allégorique lié à la lumière sur lesquels nous nous sommes penchés ci-devant, a également le rôle d'outil par le biais duquel elle a la possibilité de commettre cette faute qu'est la curiosité. Il s'agit de l'un des motifs récurrents de l'ouvrage dans la mesure où il constitue l'un des moteurs les plus importants de l'intrigue¹¹⁹ principale, dans la mesure où celle de Lucius pour la magie cause sa métamorphose en âne ; c'est également le cas dans le *conte d'Amour et Psyché*, puisque c'est la curiosité de la jeune fille qui provoque la trahison de son amant, et toutes les péripéties qu'elle vivra après son départ.

¹¹⁹ LANCEL Serge, « "Curiositas" et préoccupations spirituelles chez Apulée », art.cit., p.26.

Par ailleurs, la curiosité est particulièrement bien appropriée au contraste visuel de lumière et d'obscurité, la curiosité émanant du désir de connaissance, cette dernière étant elle-même représentée dans notre ouvrage par la lumière. L'obscurité se reflète parfaitement, au sein du conte, à travers le mystère qui entoure l'identité de Cupidon, inversement, le désir qui anime Psyché de le découvrir se reflète par l'impossibilité de le voir, à cause de l'absence de lumière lors des nuits pendant lesquelles Cupidon la rejoint sans lui apparaître.

Apulée nous signifie que la curiosité est une faute grave, dans la mesure où celle-ci est sévèrement punie à plusieurs reprises dans cet ouvrage, y compris dans le conte. En effet, l'un des motifs récurrents de ce Conte est la curiosité de la jeune fille, qui en paye le prix. Cependant, cette punition ne semble pas systématique, et, quand punition il y a, elle n'est jamais entièrement néfaste. Si nous observons ce défaut dans l'optique de la philosophie platonicienne, il est à voir comme une entrave de taille à l'ascension spirituelle de l'âme (représentée par Psyché), en empêchant notamment son union avec une divinité¹²⁰, en l'occurrence avec Cupidon, ou en entravant l'atteinte de l'un des concepts absolus tels que la connaissance ou l'amour. Pourtant, paradoxalement, c'est cette curiosité qui transcendera Psyché, en déclenchant les événements qui permettront in fine de s'élever au-dessus de sa condition initiale.

La lumière est attachée à de nombreux éléments hormis cette *lucerna* : le palais, toutes les richesses que celui-ci contient, Cupidon, mais également les brebis, les roses couvrant Vénus ou encore le Soleil marquant la fin de ses épreuves. Lorsqu'elle apparaît dans le palais, ces lumières terrestres semblent former une suspension du temps pour Psyché : alors que celle-ci profite du luxe que lui apportent tous ces biens matériels, l'intrigue cesse totalement, les jours et les nuits s'enchaînent sans éléments nouveaux, elle est totalement coupée du monde si ce n'est les quelques visites de ses sœurs, qui la font sortir de cette routine.

La *lucerna* est utilisée par Psyché au moment pivot de l'intrigue afin de voir son amant : cette lumière artificielle éclaire la lumière divine de Cupidon, rendant cette première lumière totalement obsolète. Cette lumière jusque-là bénéfique devient néfaste lorsque Cupidon, brûlé dans son sommeil par cette *lucerna*, se rend compte de cette trahison : il l'abandonne seule dans ce palais, avec ce lieu et ses richesses pour seul réconfort.

¹²⁰ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.10.

Cependant, Psyché choisira de délaisser tout ce luxe et, plus largement, tous les biens matériels qu'elle possède afin d'entreprendre un voyage de rédemption et s'adonner à la piété. Elle délaisse donc ce monde matériel : d'abord le palais, puis ses sœurs dont elle se débarrasse, afin de se racheter aux yeux de Cupidon. Elle se livre ensuite à Vénus qui lui fait subir trois épreuves, lors desquelles la lumière est surtout présente à travers la présence du Soleil, qui constitue un véritable danger pour la jeune fille. Ensuite, la quatrième épreuve consistant à descendre aux enfers est dénuée de lumière. En sortant des enfers, elle retrouve la lumière du Soleil qu'elle se met à adorer : puisqu'il était annoncé qu'elle ne la reverra plus si elle ne triomphait pas de cette dernière épreuve, elle la voit alors comme le symbole de leur fin. C'est une véritable renaissance après cette traversée des enfers.

Malgré cette première impression de triomphe, elle échoue en succombant à son désir d'ouvrir la boîte. Elle est alors frappée par un souffle de mort, mais Cupidon lui vient en aide, en renfermant le souffle dans sa boîte, en la réveillant par une nouvelle coupure sur l'une de ses flèches, et suscite enfin l'aide de Jupiter, qui accepte de diviniser Psyché. S'ensuit alors le mariage : Psyché s'unit enfin officiellement à son époux par les liens du mariage. Si cette scène semble être l'apothéose de sa quête, par son union au divin, elle ne contient paradoxalement aucune mention de lumière, divine ou terrestre. Nous expliquons cette absence par le fait que sa découverte du concept divin, cette acquisition de connaissance a déjà eu lieu : le mariage représente davantage pour Psyché une annonce de cette découverte aux autres dieux, la lumière ne s'y trouve donc pas, puisque rien de nouveau n'est acquis pour elle. Donc, par le biais de la *lucerna* puis de la boîte de Proserpine, Psyché suit un acheminement vers la connaissance du divin. La lumière divine qu'elle découvre symbolise la beauté et la connaissance de la vérité. Ce tissage entre message allégorique et lumière, en plus de créer des scènes particulièrement visuelles, permet de comprendre toute la profondeur du récit à travers l'importance que cette lumière représente pour notre héroïne, l'âme humaine.

Cette présence de la lumière se revêt d'une seconde signification, en devenant pour le lecteur un ensemble de balises temporelles : qu'il s'agisse de souligner les scènes les plus importantes (le dévoilement), ou pour insister sur l'insolubilité du temps dans lequel Psyché est coincée au cœur de ce *locus amoenus* et de ce palais, contrainte de subir un quotidien dont elle n'a pas décidé, et sur lequel elle ne croit pas avoir de maîtrise. L'absence de lumière et l'invisibilité l'empêchent de percevoir la nature divine de son mari, tandis que les lumières du palais l'en détournent et l'aveuglent.

De manière générale, le conte s'insère dans un temps mystique qui n'est structuré par aucune délimitation précise. C'est ce qui est suggéré dès le début du conte par la formule *Erant in quadam civitate rex et regina* (IV,28,1), correspondant à notre formule « il était une fois dans un royaume lointain... », propre aux contes de fées, et qui n'est pas sans rappeler les romans arthuriens de l'époque médiévale. Ce conte déjà enfoui dans ce temps flou est une fois de plus suspendu au sein du palais de Cupidon. Comme Psyché, le lecteur est dépourvu de tous ses points de repère, plongé dans un univers totalement nouveau.

Ce phénomène est d'autant plus fort que, rappelons-le, le conte lui-même est une forme de suspension du temps au sein de l'œuvre, puisqu'il interrompt l'intrigue principale de Lucius et sa quête de la rose. Cette forme de temps hors du temps contraste en outre avec le reste de l'ouvrage dans lequel des jalons temporels et géographiques bien plus précis fournissent des repères aux lecteurs, afin de le guider sur la route de Lucius.

5. LA LUMIÈRE ET SES CONTRASTES DANS LE LIVRE XI

5.1. La rose, l'accomplissement d'une quête

Après de longues souffrances, Lucius prie la Lune de mettre fin à ses souffrances¹²¹. Il ignore alors qui il prie exactement, mais voit en la Lune une représentation du principe divin suprême¹²², supérieur à n'importe quel dieu du Panthéon considéré isolément. À la suite de cela, Isis se manifeste à lui¹²³, elle se présente en tant que divinité synchrétique, englobant toutes les autres, comme puissance absolue, dont le véritable nom est celui d'Isis. Elle lui apparaît alors ornée quant à sa tête par une couronne de fleurs, bien qu'il ne soit pas précisé que celle-ci contienne des roses. Elle lui annonce alors la cérémonie qui aura lieu le lendemain, lors de laquelle il pourra enfin obtenir les roses salvatrices des mains d'un prêtre de son culte (XI,12,1), ces roses qu'il a désespérément cherchées à travers ses péripéties.

Lorsque ces roses apparaissent enfin dans la cérémonie¹²⁴, elles sont mentionnées comme : *quae rosis amoenis intexta fulgurabat* (XI,13,6-7). Le terme *fulgurabat* est ici très intéressant à observer, sa signification le rapprochant de la brillance émanant des astres et autres phénomènes du ciel, y compris les éclairs¹²⁵. Non seulement ce terme donne à cette brillance un aspect éphémère, mais elle la relie surtout sous deux aspects possibles au divin : par les astres qu'Apulée considère, nous l'avons vu ci-devant, comme des divinités supérieures, à l'image de Jupiter, dont le Foudre est l'attribut principal. Après cette transformation, Lucius se mettra au service de la déesse qui l'a sauvé ; cette rose et sa lumière sont donc également à considérer -semblablement à celles présentes lors du mariage de Psyché- comme symboliques de l'union avec le divin, ou d'un accès à la connaissance divine. Dans une optique plus littéraire et profane, elles symbolisent l'accomplissement de leurs quêtes respectives et, techniquement, le dénouement de leurs situations. Cependant, comme nous le verrons, celle de Lucius évoluera encore à travers ses trois initiations.

¹²¹ Cf. Annexe 5.1 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

¹²² PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.249.

¹²³ Cf. Annexe 5.2 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

¹²⁴ Cf. Annexe 5.3. Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

¹²⁵ ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, 4^e édition augmentée et corrigé par Jacques André, Paris, Klincksieck, 2001, s.v. *fulguro*, p.259.

La connaissance divine qu'acquiert Lucius est marquée par de nombreuses évocations de la lumière. La scène d'apparition présente la lumière présente sur des objets tels que la lanterne et les vêtements qu'elle porte, ainsi que sur l'éclat de la lune et d'Isis elle-même, elle trouve un écho dans l'éclat des roses qui permettront sa métamorphose.

La rose lui fut enfin accessible, et à travers elle sa salvation, par le biais de ces nombreuses épreuves qu'il dut endurer sous sa forme animale. Cette fleur, au fil de ses péripéties, devient donc un guide à travers la connaissance de soi et, par conséquent, de la connaissance divine, sans perdre ses autres symboliques : elle est toujours le symbole de l'amour, concept toujours présent ici, mais qui a fortement évolué au fil de l'histoire : d'abord évoquée par les amours purement physiques avec Photis, il s'agit maintenant d'un amour spirituel, consacré dans le cadre de son union au divin qui, une fois de plus, est présenté sous les traits de la lumière. En effet, après sa seconde métamorphose (XI,13-15)¹²⁶, la foule présente dans le cortège dit de celui-ci :

Hunc omnipotentis hodie deae numen augustum reformavit ad homines. Felix hercules et ter beatus, qui vitae scilicet praecedentis innocentia fideque meruerit tam praeclarum de caelo patrocinium ut renatus quodam modo statim sacrorum obsequio desponderetur (XI,16,3-4)¹²⁷

En plus d'incarner la renaissance dans une vie pieuse, c'est surtout la proximité avec la déesse dans cette seconde vie qui est ici soulignée par la foule, la protection exceptionnelle dont elle lui fait grâce, qualifiée de *praeclarum*. Cette évolution semble annoncée dans le conte puisque l'amour de Psyché pour son mari suit cette même évolution, et une fois cette union révélée à Psyché, son mari lui apparaît également sous des traits lumineux, au point d'en être ébloui.

Cette référence au *conte* pourrait d'ailleurs trouver son sens dans le lien avec des écrits gnostiques présentant la rose comme la transposition végétale du couple Amour-Psyché, où elle proviendrait plus précisément du sang de Psyché qui toucha le sol lorsqu'elle se blessa avec l'une des flèches de Cupidon.

¹²⁶ Cf. Annexe 5.4 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

¹²⁷ Cf. Annexe 5.5 pour une traduction complète et personnelle de ce passage

Les deux amants formeraient ensemble un principe dont la rose représente l'élément féminin (personnifié par Psyché) qui fait naître une volonté d'union, de connaissance avec l'élément masculin que personnifie Éros¹²⁸, autrement dit avec le concept d'amour. Lucius et Psyché vivant une évolution semblable de leur rapport à l'amour -d'abord physique puis en union avec le divin- et à la connaissance -dont l'obtention dépend d'une curiosité lubrrique déplacée, puis d'une curiosité des *mirabilia* dirigée vers le divin-, le *conte d'Amour et Psyché* semble dans cette optique servir de guide de conduite à Lucius, dans la mesure où il entend ce conte au milieu de ses péripéties, et où il suggère une fin heureuse possible pour Lucius. Ces deux concepts de connaissance et d'amour ne disparaissent donc pas de la symbolique de la rose au profit des nouveaux concepts qui y sont associés, puisque cette connaissance passe par l'amour du divin¹²⁹, tout comme le symbole de la beauté, à travers le retour à la forme humaine de Lucius¹³⁰.

Vient ensuite le cortège en lui-même dédié à la déesse, dans lequel le prêtre tient dans sa main, conformément à la prédiction d'Isis, la couronne salvatrice, qu'il laisse Lucius manger (XI,12,1). Dans ce onzième livre, Isis est représentée comme une déesse incorporant en son sein les figures de nombreuses autres déesses -qu'elle mentionne elle-même dans son discours (XI,5) - parmi lesquelles se trouvent des déesses couramment associées à la rose pour diverses raisons, telle que Vénus. Par ailleurs, la rose est devenue le symbole d'Isis, remplaçant le lotus dans ce rôle à mesure que son culte s'est étendu hors de l'Égypte : Isis était également associée au Soleil, l'ensemble de ces deux attributs représenterait l'union sexuelle, la fertilité et l'harmonie spirituelle de deux êtres¹³¹. Ainsi la rose acquiert, au-delà de sa portée symbolique traditionnelle de beauté et d'amour, une portée mystique : elle est la source de toute forme de vie spirituelle, elle est l'éternité à travers la perpétuelle renaissance de la Nature, et par ce biais celle de la mort¹³².

¹²⁸ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.388.

¹²⁹ MANGOUBI Sandra, *La structure littéraire des Métamorphoses*, op. cit.

¹³⁰ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.391.

¹³¹ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.387-388.

¹³² FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.388.

Il semble cependant nécessaire de préciser ici que les guirlandes ou couronnes de roses étaient devenues courantes à l'époque d'Apulée dans le cadre de toutes sortes de cérémonies, des fêtes ou des rites religieux ¹³³. Elles y constituaient des offrandes aux dieux ou aux Lares publics et privés, aux esprits des morts ¹³⁴. Elles étaient également présentes lors de cérémonies nuptiales ou funèbres des *sacra priuata*. Les Grecs et Latins voyaient en effet une ressemblance entre la magnificence très éphémère d'une fleur cueillie et le mystère du renouvellement des existences ¹³⁵. Dans notre ouvrage, des couronnes de roses étaient présentes pour la déesse Isis, mais également pour la déesse Epona.

De plus, la rose était dans l'Antiquité un élément omniprésent dans la vie quotidienne : elle possédait des utilités culinaires, cosmétiques, hygiéniques, etc., mais c'était avant tout une plante aux symboliques complexes et multiples : beauté, amour aussi bien érotique que spirituel -éprouvé par un humain envers un autre humain- , elle symbolise également la fertilité, l'honneur, l'inspiration divine, elle représentait les limites de la vie, une plante entre le monde d'en haut et le monde souterrain, etc. ¹³⁶

Étant donné cette richesse et cette complexité, les anciens estimaient que la rose, aussi nommée la reine des fleurs, émanait du divin, tout comme la Nature de manière plus générale : comme les êtres divins, la Nature préexistait à l'homme et créa de nombreuses choses, ou contribua à leur transformation. Cela s'est souvent traduit, comme nous l'avons vu ci-devant, par les mythes justifiant sa naissance comme émanant d'une divinité ou d'une origine surnaturelle ¹³⁷. La couleur rouge elle-même est également justifiée par de nombreux mythes : Vénus se serait blessé le pied avec une épine de rose en portant secours à Adonis blessé - conformément au mythe précédemment mentionné- et les gouttes de sang auraient teint la rose originellement blanche en pourpre.

¹³³ GÉCZI János, *The Rose and its Symbols*, op.cit., p.253.

¹³⁴ OSMUN George, « Roses of Antiquity », art.cit., p.114.

¹³⁵ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.389.

¹³⁶ GÉCZI János, *The Rose and its Symbols*, op.cit., p.154-155.

¹³⁷ JORET Charles, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Age*, op.cit., p.45-46.

Une autre légende fait naître cette couleur du sang de Psyché, lorsque celle-ci se blessa sur la flèche de Cupidon. D'autres font venir sa couleur d'un incident causé par Cupidon qui, en dansant, fit tomber un vase rempli de nectar sur un rosier, ce qui transforma la rose blanche en une fleur semblable de couleur vermeille¹³⁸. Cependant, par son aspect fragile et éphémère, la rose reste intrinsèquement liée à l'humain, à leur mortalité, ainsi qu'à l'amour qu'ils éprouvent les uns pour les autres. Sa beauté, quant à elle, la rapproche du divin¹³⁹.

Toutes ses symboliques sont mêlées dans ces deux scènes du onzième livre dans lesquelles apparaissent ces roses : la beauté divine de la déesse apparaissant à Lucius, l'annonce de son intégration au culte de la déesse et, par conséquent, son union symbolique à la déesse elle-même ; la connaissance du divin acquise par Lucius à sa vue et, par la suite, dans l'initiation, le renouveau d'une vie humaine dans sa renaissance spirituelle, allégorisée par sa renaissance charnelle dans son corps humain. La présence de roses dans ce cadre trouve ici tout son sens.

5.2. La lanterne, attribut et hommage au divin

La *lucerna* occupe un rôle prédominant dans ce onzième et dernier livre. Nous la retrouvons d'une part dans les mains de la déesse elle-même lorsque celle-ci apparaît à Lucius (XI,3–7)¹⁴⁰, et elle apparaît d'autre part à plusieurs reprises dans la scène du cortège d'Isis (XI,8-15)¹⁴¹. Ces objets, desquels émane une lumière artificielle, sont ici étroitement liés à la déesse Isis, une divinité égyptienne pour laquelle un culte important était voué en Grèce et, par la suite, dans le monde romain¹⁴². Ce culte du monde gréco-romain était le fruit d'une longue évolution aboutissant à une divinité syncrétique¹⁴³, devenue profondément différente de celle faisant l'objet du culte égyptien originel, et s'est intégré de manière relativement homogène au culte polythéiste du panthéon gréco-romain¹⁴⁴.

¹³⁸ JORET Charles, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Age*, op.cit., p.47-48.

¹³⁹ GÉCZI János, *The Rose and its Symbols*, op.cit., p.309.

¹⁴⁰ Cf. Annexe 5.2 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

¹⁴¹ Cf. Annexe 5.3 et 5.4 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

¹⁴² MÉTHY Nicole, « Le personnage d'Isis dans l'œuvre d'Apulée. Essai d'interprétation », dans *Revue des Études Anciennes*, 101/1-2, 1999, p.125-142, p.127.

¹⁴³ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.490 ; pour plus de détails sur le phénomène de l'hellénisation d'Isis, voir DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis et les Ptolémées*, Leiden, Brill, 1973 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 26/1), p.66-108.

¹⁴⁴ MÉTHY Nicole, « Le personnage d'Isis dans l'œuvre d'Apulée », *art.cit.*, p.133.

L'alliage des deux facettes de cette divinité, correspondant à des cultes éloignés du point de vue géographique et temporel, semble montrer une connaissance d'Apulée à ce sujet qui s'avère davantage érudite que dévote à ce sujet¹⁴⁵. Cependant, que cet effet soit désiré par l'auteur ou non, cette addition des multiples facettes de la déesse permet de refléter l'aspect absolu de la déesse englobant plusieurs autres divinités issues des cultes gréco-romains. Dans la mesure où celle-ci englobe déjà ces diverses divinités, il est intéressant qu'elle représente également en son sein les divers cultes qui lui étaient voués à travers le temps et l'espace. Une *lucerna* très particulière apparaît en premier lieu dans les mains de la déesse. Cet objet, tout comme la déesse elle-même, fait l'objet d'une description détaillée :

Laevae vero cymbium dependebat aureum, cuius ansulae, qua parte conspicua est, surgebat aspis caput extollens arduum cervicibus late tumescentibus
(XI,4,3)

L'usage du *cymbium*, cette lampe en forme de nacelle ou de gondole (Figure 1), est attesté dans les rites liés au culte isiaque. En effet, comme elle le mentionnera dans son discours à Lucius, Isis règne sur le monde des morts (XI,5,6-7). À cet égard, elle se manifeste dans des rites matérialisés sous forme d'une nacelle, nommée barque de Nechmet¹⁴⁶ -ou Neshemt- également lié au culte osirien, qui transportait les âmes des morts une fois par an¹⁴⁷. Ce rituel est réalisé en hommage à Isis, qui ramena Osiris du monde des morts. La barque constitue un élément important dans les cultes égyptiens, rythmant les temps forts de l'année et le quotidien de la vie des hommes¹⁴⁸.

¹⁴⁵ MÉTHY Nicole, « Le personnage d'Isis dans l'œuvre d'Apulée », *art.cit.*, p.133.

¹⁴⁶ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.517.

¹⁴⁷ LEFÉBURE Eugène, « La vertu du sacrifice funéraire (ancien et moyen Empire égyptien) La Barque, le Griffon, l'Offrande », dans *Sphinx : revue critique embrassant le domaine entier de l'égyptologie*, 7/1, 1903, p.185-209, p.186.

¹⁴⁸ LEFÉBURE Eugène, « La vertu du sacrifice funéraire », *art.cit.*, p.187.



Figure 1: Lampe égyptienne de l'époque romaine, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Numéro d'inventaire : NIII 3499), Photographie réalisée par Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl01028>

Une partie de cette lampe, décrite comme un serpent dressant la tête, cet animal est régulièrement présent sur les vaisseaux dédiés à Isis ou sur d'autres objets voués à son culte¹⁴⁹. Cette présence est le fait d'un mythe égyptien lié à une autre barque. Il s'agit de la barque solaire, dans laquelle se tiennent trois divinités : Khépri représente le Soleil levant, Rê représente le Soleil à son Zénith, et Atoum, quant à lui, représente le Soleil couchant¹⁵⁰. Le *cymbium* que porte Isis comporte donc un aspic dont la forme évoque un serpent dressant la tête. Or, la barque Solaire est connue pour son perpétuel combat avec Apophis, un serpent géant représentant du Chaos et du Mal, un symbole proche de l'Ouroboros, s'attaquant au Soleil à chacune de ses réapparitions et à plusieurs points de son cycle journalier¹⁵¹. Cet objet a donc une symbolique bien plus importante qu'il n'y paraît, puisqu'il représente à la fois la lutte éternelle du bien et du mal, mais également le concept du renouveau infini du temps et de la lumière. En cela, le *cymbium* se rapproche de la rose.

¹⁴⁹ GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*, Leiden, Brill, 1975 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 39), p.134.

¹⁵⁰ GROS DE BELER Aude, *Les anciens égyptiens*, op.cit., p.239.

¹⁵¹ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p.32-33.

Par ailleurs, Apulée décrit les sillons du visage de la déesse comme des vipères dressées (*dextra laevaue sulcis insurgentium viperarum cohibita* (XI,3,5)), cet animal est bien lié à son culte, et non un simple motif sur un objet, ou une simple métaphore servant à décrire les traits d'un visage. Il s'agit en effet bien d'un trait à part entière des divinités égyptiennes, y compris Isis, c'était également un symbole du pouvoir pharaonique¹⁵². L'*uraeus* surmontait les coiffes des pharaons. Les Égyptiens pensaient que cet attribut pouvait repousser les ennemis en les effrayant, il s'agissait donc d'un emblème royal doté d'une symbolique religieuse¹⁵³.

Elles permettent également de lier Isis à l'une des principales divinités représentées dans l'ouvrage, Cupidon. En effet, celui-ci est également associé au serpent dans le *conte d'Amour et Psyché*, mais il s'agit d'un serpent rampant proche d'Apophis. Tous deux sont des démons¹⁵⁴ entrant en opposition avec une divinité solaire, puisque le palais de Cupidon, lui aussi, crée sa propre lumière au refus d'Apollon. Notons en outre que des lanternes sont présentes auprès d'Isis et de Cupidon, lors de scènes de révélation divine, par ailleurs positionnées à des emplacements cruciaux du récit : le milieu du récit, et le chapitre de clôture.

Cependant, le terme *cymbium aureum* ne réfère habituellement pas à une lampe : il s'agit plutôt d'une gondole, voire d'un vase prenant la forme de ce type de bateaux plats. Apulée dévie donc le sens premier de ce terme afin d'en faire un autre objet prenant la forme de gondole : une lampe¹⁵⁵. En plus de la symbolique mentionnée ci-devant de cet objet, cette transformation a peut-être pour deuxième objectif de référer aux fêtes des lampes, des fêtes nocturnes également dédiées spécifiquement à Isis¹⁵⁶. Par sa forme, elle évoque l'aspect archaïque de la déesse lié au culte égyptien. Dans cet aspect, nous retrouvons la barque Nechmet, la symbolique du serpent Uraeus, et la référence au mythe de la lutte entre le Soleil et Apophis. Mais elle annonce la cérémonie qui suivra, lors de laquelle Lucius va retrouver sa forme humaine, la *Naugium Isidiis*.

¹⁵² GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.134-135.

¹⁵³ GROS DE BELER Aude, *Les anciens égyptiens*, op.cit., p.242.

¹⁵⁴ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p.152.

¹⁵⁵ GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.133-134.

¹⁵⁶ DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la méditerranée. Le culte d'Isis en Asie Mineure, clergé et rituels dans les sanctuaires isiaques*, Leiden, Brill, 1973 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 26/3), p.238-239.

C'est une fête, nommée en grec Πλοιαφesia¹⁵⁷ ou *Ploiaphesia*, qui se déroulait le 5 mars, célébrant le début de la saison de la navigation, autrement dit la réouverture des routes maritimes de la mer Méditerranée, qui étaient fermées pendant tout l'hiver¹⁵⁸. Cependant, on connaît très peu de détails concernant cette cérémonie, si ce n'est la description qu'en fait Apulée dans notre ouvrage, ainsi que plusieurs mentions de la fête sans détails précis sur son déroulement¹⁵⁹. La description qu'en fait Apulée est une description avant tout littéraire, insérée, rappelons-le, dans un récit fantastique. Bien que tout ne soit certainement pas l'œuvre de son imagination, il faut cependant remettre en question la véracité des détails de cette cérémonie, dans laquelle l'accent est mis sur Lucius et l'opulence du culte rendu à la déesse.

Lors de celle-ci, un unique bateau¹⁶⁰ construit pour l'occasion -qui, par conséquent, n'a jamais touché l'eau- chargé d'offrande est offert à la mer ; par son matériau, elle évoque les honneurs rendus par les hommes à la déesse, l'or étant le métal le plus précieux qu'il soit à l'époque¹⁶¹. Cette cérémonie, bien qu'elle comprît de nombreux rituels du culte isiaque égyptien¹⁶², fut surtout célébrée dans le monde grec ainsi que sur les cités côtières de l'Asie¹⁶³, et en Syrie depuis le premier siècle avant notre ère¹⁶⁴. Les cérémonies maritimes se prêtent davantage à la géographie de ces lieux que l'Égypte¹⁶⁵, où la navigation maritime occupait un rôle d'une importance extrêmement faible¹⁶⁶. On sait également que cette célébration était bien intégrée à la culture romaine impériale, dans la mesure où elle figurait sur leur calendrier : bien que cette célébration ait des origines égyptiennes et ait surtout été célébrée en Grèce, elle faisait partie intégrante des cultes romains¹⁶⁷.

¹⁵⁷ BRICAULT Laurent, *Isis, Dame des flots*, Liège, CIPL, 2006, (Aegyptiaca Leodiensia, 7), p.134.

¹⁵⁸ BRICAULT Laurent, *Isis Pelagia: images, names and cults of a goddess of the seas*, Leiden, Brill, 2020 (Religions in the Graeco-Roman world, 190), p.203.

¹⁵⁹ BRICAULT Laurent, *Isis Pelagia*, op.cit., p.211.

¹⁶⁰ BRICAULT Laurent, *Les cultes isiaques dans le monde gréco-romain*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (La Roue à Livres), p.379.

¹⁶¹ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.517-518.

¹⁶² DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la méditerranée*, op.cit., p.117-118.

¹⁶³ LECLANT Jean, « Isis, déesse universelle et divinité locale dans le monde romain », dans AUGÉ Christian et Kahil Lilly (Éd.), *Iconographie classique et identités régionales, Colloque international (Paris, 26-27 Mai 1983)*, Paris, École française d'Athènes, 1986, p.341-353, p.346-347.

¹⁶⁴ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des Métamorphoses d'Apulée », art.cit., p.35.

¹⁶⁵ DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la méditerranée*, op.cit., p. 223-230.

¹⁶⁶ LECLANT Jean, « Isis, déesse universelle et divinité locale dans le monde romain », art.cit., p.346-347.

¹⁶⁷ BRICAULT Laurent, *Isis, Dame des flots*, op.cit., p.144.

De plus, elle tient cette lampe-nacelle dans la main gauche, côté associé par les Romains au monde et aux divinités infernales, contrairement à la droite référant aux dieux célestes, cette dernière tenant en l'occurrence un sistre d'airain, évoquant entre par son matériau et par l'objet en lui-même les forces martiales¹⁶⁸. Mentionnons par ailleurs que cette dualité de dieux infernaux et célestes au sein de la déesse Isis est présente plusieurs fois dans le onzième livre, notamment lorsque Lucius dit « *nam et inferum claustra et salutis tutelam in deae manu posita* » (XI,21,6)¹⁶⁹.

Dans ce contexte, et étant donné le second objet qu'Isis tient également dans sa main, la *lucerna* occupe le rôle d'un attribut divin et non plus d'un simple objet utilitaire comme plus tôt dans l'ouvrage, tout en soulignant les origines égyptiennes du culte d'Isis. Ces deux objets, ainsi que la tenue portée par la déesse, participent par ailleurs à une forme d'éblouissement divin subi par Lucius.

Si cette lanterne particulière fait référence à divers rites voués à la déesse, il annonce également la seconde partie de ce onzième livre : le cortège célébré dans le cadre des *Navigium Isidis*, dans lequel les *lucernae* sont omniprésentes, portées par de nombreuses personnes participant à cette cérémonie. Leur présence dans cette procession semble d'autant plus symbolique que cette dernière se déroule en journée, le lever du Soleil ayant été décrit précédemment (XI,7,7-8). La fonction de ces luminaires est, selon le narrateur, de rendre honneur à la descendance des astres et, à travers cela, à la déesse Isis elle-même. L'une de ces lanternes, tenue par le premier prêtre de la déesse, se distingue aux yeux du narrateur -qu'est Lucius- de celles éclairant habituellement son repas :

Quorum primus lucernam claro praemicantem porrigebat lomine, non adeo nostris illis consimilem quae vespertinas illuminant epulas, sed aureum cymbium medio sui patore flammulam suscitans largiorem (XI,10,3)

¹⁶⁸ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.518.

¹⁶⁹ Que nous traduisions comme suit : car dans la main de la déesse se trouve les clés des enfers et la protection salvatrice.

Ainsi est matérialisée, symbolisée dans cette *lucerna*, ainsi que dans les autres luminaires présents dans ce cortège, la lumière divine de la déesse Isis. Ces luminaires peuvent également référer à divers éléments des croyances égyptiennes : elles étaient utilisées lors des célébrations fêtant le Nouvel An, pendant des rites funéraires, lors de célébrations dédiées à Isis, mais également à Osiris ou, dans le culte grec, à Déméter.

Par ailleurs, elles sont surtout d'une importance capitale dans le cadre de la Fête des Lampes, une célébration nocturne fréquente en Égypte. On n'en connaît cependant peu de détails. D'aucuns attribuent au culte de la déesse Isis à cause des nombreuses lampes retrouvées dans les temples dédiés à cette déesse¹⁷⁰. Cependant, ce rite demeurerait très courant et pouvait être voué à d'autres divinités¹⁷¹. La forme de nacelle rappelle la lampe que tenait la déesse en se tenant devant Lucius, comme nous l'avons mentionné ci-devant. Cette forme, qui différencie celle-ci de toutes les autres qui sont apparues jusqu'alors dans le roman, pourrait servir à souligner la différence fonctionnelle de ces deux types de lampes : l'une ayant un usage pragmatique, un usage courant dans la vie quotidienne, tandis que l'autre occuperait un rôle davantage symbolique et cultuel, lié aux croyances isiaques.

Il est important en effet de prendre en considération la *lucerna* dans le cadre plus large de la description de la déesse et celle du cortège dans laquelle elle s'insère. Celui-ci renferme de nombreux objets similaires à la lampe par leur brillance et l'usage que les protagonistes en font, à savoir rendre hommage à la déesse. Les *lucernae* et autres *facticii luminis* se retrouvent en effet ici dans une procession religieuse parmi d'autres objets symbolisant la grandeur de la déesse, tant par leur symbolique dans les croyances égyptiennes et gréco-romaines que par la richesse des matériaux dans lesquels ils sont fabriqués.

Tous ces éléments symbolisant l'aspect divin de la procession sont également soulignés par l'allitération initiale ouvrant la description du cortège, qui permet de mettre en avant la majesté du cortège s'avançant sous les yeux de Lucius¹⁷² : *pompae magnae paulatim praecedunt* (XI,8,1).

¹⁷⁰ DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la méditerranée*, op.cit., p.238-239.

¹⁷¹ GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.183-184.

¹⁷² GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.171.

Ces divers objets ainsi que les membres du cortège qui les portent, contrastent fortement avec la première partie du cortège, tant en termes d'ambiance que de piété : on passe de la gaité au sérieux, de la frivolité à la piété, en bref, on passe d'une procession carnavalesque à une procession religieuse. Cette seconde partie du cortège sur laquelle nous nous sommes penchés, plus sobre que la première, possède une forte unité picturale marquée par la dominance de la couleur blanche. Cette couleur est nuancée à travers diverses tenues d'une brillance variée et les rayonnements des objets métalliques que nous avons mentionnés. À ce spectacle lumineux s'ajoute de la musique ainsi que des senteurs, provoquant une scène singulière et riche de détails, évoquant le culte égyptien par l'orientalisme lié à la plupart de ces éléments.

Cependant, parmi tous ces objets, il est à se demander pourquoi des lanternes sont présentes, étant donné que la scène se déroule dans la matinée, après le lever du Soleil (XI,7,8-9). Certes, il est évident qu'il s'agisse d'un objet étroitement lié à certains rites dédiés à Isis, mais d'autres objets comme le sistre ou encore le vase y réfèrent également.

La première piste d'explication serait naturellement de symboliser la lumière divine au sens large du terme. C'est de cette manière que le narrateur semble l'interpréter, lorsqu'il considère ces objets comme un hommage à la descendance des astres. Les astres sont en effet considérés comme des entités divines dans l'œuvre d'Apulée (Apul. *Pl.*, I, 11,204-205). Dans cette optique, nous ne pouvons que faire le lien avec la description de la déesse lorsqu'elle apparaît à Lucius¹⁷³, où Isis est décrite sous les traits de la Lune. Dans cette optique, la présence des *lucernae* dans ce passage trouve son sens dans la comparaison que l'on peut faire de ces objets avec les autres luminaires présents disséminés à travers l'histoire principale des *Métamorphoses*, ainsi qu'avec celle contenue dans le *conte d'Amour et Psyché*.

Cette comparaison, Lucius lui-même semble la réaliser lorsqu'il estime la brillance de l'une d'elles par rapport à celle éclairant habituellement sa mangeoire : on passe d'une lumière utilitaire à une lumière divine, une lumière de l'initiation¹⁷⁴, celle que va suivre Lucius à partir de sa seconde transformation. Cette hypothèse justifie également le contraste entre la foule carnavalesque et le cortège pieux.

¹⁷³ Cf. Annexe 5.2 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

¹⁷⁴ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.16.

De ce point de vue, les lumières présentes dans l'histoire principale ne seraient présentes que pour souligner l'importance de celles-ci et de celle présente dans le *conte d'Amour et Psyché*. Les lumières artificielles seraient donc ici présentes pour sublimer la lumière divine émanant de la déesse, ou plutôt pour la matérialiser, et ainsi la rendre visible aux yeux humains.

Une autre hypothèse d'interprétation est plus en lien avec le personnage de Lucius qu'avec celui de la déesse Isis. De nombreuses *lucernae* et autres lumières artificielles sont en effet présentes à travers toutes les aventures de Lucius : elles sont témoins lors de toutes les pratiques magiques auxquelles Lucius a assisté en tant qu'homme. L'une éclaire la métamorphose de Pamphile qui entrainera celle de Lucius en âne, plusieurs autres sont présentes lors des épreuves qu'il subit en tant qu'âne. La déesse Isis en porte une dans la main lorsqu'elle annonce à Lucius la fin proche de ses souffrances. Les adeptes en portent de nombreuses au cours du cortège dans lequel cette annonce se concrétise. Enfin, une dernière est présente lors de son initiation finale qui fait de lui un prêtre isiaque initié aux mystères. En effet, à la suite de sa métamorphose, Lucius rejoint les prêtres et passe par plusieurs cérémonies initiatiques, après lesquelles il s'avance pour vivre son intronisation finale en tenant à la main une torche allumée (*flammi adultam facem* (XI,24,4)).

Remarquons que les *lucernae* elles-mêmes reflètent cette évolution du personnage, dans la mesure où leur lumière est décrite différemment, tout comme la forme de celles-ci. En effet, les lampes présentes dans les aventures de Lucius ne sont pas décrites, contrairement à celles présentes dans les mains d'Isis et dans le cortège, pour lesquelles plus de détails nous sont fournis : la lampe que tient Isis est, comme nous l'avons vu ci-devant, longuement décrite quant à sa forme particulière de nacelle (XI,4,10-14) ; ensuite la première lampe du cortège, également en forme de nacelle émet une lumière décrite comme élevant une flamme plus considérable en son milieu : *sed aureum cymbium medio sui patore flammulam suscitans largiorem* (XI,10,13-15). Cependant, la lumière de ces deux dernières lampes semble tant provenir des flammes qu'elles contiennent, que de l'or à partir duquel elles furent fabriquées¹⁷⁵.

¹⁷⁵ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.16.

Cette évolution de l'émanation de lumière trouve un parallèle dans l'évolution de la condition de Lucius : tout comme la flamme des *lucernae*, son âme fut emprisonnée dans une enveloppe physique inférieure à sa condition humaine, enveloppe qu'il semblait avoir méritée en s'abaissant à de basses passions, elles-mêmes représentées par des *lucernae* dans l'intrigue principale. Dans cette optique, l'âne était l'animal idéal pour représenter ces deux vices. C'est pourquoi les *lucernae* étaient jusque-là faites d'un simple métal dont on ne connaissait même pas la nature. Mais ensuite, lors de l'illumination qu'il vit à la vue de la déesse Isis, qui provoque chez Lucius une « élévation spirituelle », son âme plus élevée qu'auparavant par sa vocation nouvelle au culte d'Isis, peut désormais retrouver une enveloppe humaine, ce que les *lucernae* retranscrivent par une forme spécifique et son matériau précieux. Nous n'allons pas jusqu'à affirmer que la *lucerna* est un parfait reflet de l'âme de Lucius, mais elle illustre bien son élévation, avec une insistance particulière sur son entrée dans l'initiation au culte isiaque, où les *lucernae* changent de forme et se composent soudain d'un matériau précieux. Le choix du culte isiaque plutôt que celui d'une autre divinité prend alors tout son sens. Isis est la déesse de la reconstitution de la personne en tant qu'être physique et social, dans le cadre des rites funéraires égyptiens : elle ne se contente pas de rétablir le corps dans son état d'origine, elle rend également au mort sa dignité et son honneur¹⁷⁶.

Enfin, tout comme dans le *conte d'Amour et Psyché*, les *lucerna* et la lumière qu'elles contiennent peuvent représenter l'acquisition de la connaissance, ou de la vérité. Dans cette optique, les lampes allumées au sein d'un cortège diurne prennent tout leur sens. Qui plus est, les autres *lucernae* présentes dans l'histoire principale peuvent également se justifier dans cette interprétation, si on les considère comme un autre type de connaissance : une connaissance du monde, des expériences que sa curiosité et ses désirs sexuels le poussent à assouvir. Mais ces connaissances fallacieuses l'éloignent de la véritable connaissance : la vérité de la connaissance divine et celle des Mystères. Rappelons l'importance de cet objet dans les mythes égyptiens liés au culte solaire. Par cette référence, par la brillance du matériau dans laquelle elle est fabriquée, et par la flamme émanant de cette lampe, le *cymbium* est ici porteur de trois formes de lumières différentes, formant une synthèse, ou devrait-on dire une fusion, de toutes les formes de lumières que nous avons rencontrées jusqu'à alors dans le conte.

¹⁷⁶ ASSMAN Jan, *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, traduit de l'allemand par Nathalie Baum, Munich, Éditions du Rocher, 2003 (Champollion), p.64.

5.3. Isis et son cortège

5.3.1. L'APPARITION DE LA DÉESSE DANS LA NUIT ÉTOILÉE (XI,1-4)¹⁷⁷

L'apparition de la déesse Isis au commencement du dernier livre fait suite aux prières nocturnes de Lucius à la Lune¹⁷⁸, qu'il venait de voir émerger des flots marins, telle Vénus naissant de la mer, au début de la nuit *circa primam noctis vigiliam* est empreinte d'un mysticisme émanant de sa grande luminosité, cette dernière étant accentuée par son contexte d'apparition :

Circa primam ferme noctis vigiliam expectatus pavore subito, video praemicantis lunae candore nimio completum orbem commodum marinis emergentem fluctibus. Nactusque opacae noctis silentiosa secreta, certus etiam summam deam praecipua maiestate pollere resque prorsus humanas ipsius regi providentia, nec tantum pecunia et ferina, verum inanima etiam divino eius luminis numinisque nutu vegetari, ipsa etiam corpora terra caelo marique nunc incrementis consequenter augeri, nunc detrimentis obsequenter imminui (XI,1,1-2)

Dans cette scène de prière, la lune est la seule source de lumière, qualifiée de *praemicantis candore nimio*, dans la noirceur de cette *opacae noctis*. Cela en souligne la force et focalise l'attention de Lucius, qui la considère immédiatement comme une déesse par sa majesté particulière, et donc il connaît les capacités divines. Cette fresque de la nuit, illuminée par la pleine lune, est cependant présentée comme particulièrement lumineuse. Cette luminosité sera d'autant plus soutenue par l'apparition de la déesse elle-même, dans laquelle de nombreux éléments sont empreints de lumière. Les premiers éléments dépeignent l'impression générale que cette apparition provoque dans l'esprit de Lucius :

Necdum satis coniveram, et ecce pelago medio venerandos diis etiam vultus attollens emergit divina facies; ac dehinc paulatim toto corpore perlucidum simulacrum excusso pelago ante me constitisse visum est. Eius mirandam speciem ad vos etiam referre conitar, si tamen mihi disserendi tribuerit facultatem paupertas oris humani vel ipsum numen eius dapsilem copiam elocutilis facundiae subministraverit. (XI,3,2-3)

¹⁷⁷ Cf. Annexe 5.2. Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

¹⁷⁸ Cf. Annexe 5.1 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

Cette impression générale, totalement dominée par la luminosité qui émane de la déesse et, de ce fait, sa majesté divine, ne fournit cependant aucun détail sur son corps, si ce n'est que celui-ci émerge de la mer et que son regard était digne de celui des dieux. Sa beauté est surtout révélée par l'incapacité de Lucius de l'exprimer par le langage humain. Cette incapacité n'est pas sans rappeler celle mentionnée par le narrateur lorsque celui-ci décrit Psyché, dont la beauté était digne de celle de Vénus (IV,28,3-4). Mais, là où les mots ne suffisent pas, la lumière exprime sa nature divine. Viennent alors des éléments plus précis concernant l'apparence de la déesse :

Iam primum crines uberrimi prolixique et sensim intorti per divina colla passive dispersi molliter defluebant. Corona multiformis variis floribus sublimem destrinxerat verticem, cuius media quidem super frontem plana rotunditas in modum speculi vel immo argumentum lunae, candidum lumen emicabat, dextra laevaue sulcis insurgentium viperarum cohibita, spicis etiam Cerialibus desuper porrectis ornata. Tunica multicolor, bysso tenui pertexta, nunc albo candore lucida, nunc croceo flore lutea, nunc roseo rubore flammida et, quae longe longeque etiam meum confutabat optutum palla nigerrima splendescens atro nitore, quae circumcirca remeans et sub dexterum latus ad umerum laevum recurrens, umbonis vicem deiecta parte laciniae, multiplici contabulatione pendula ad ultimas oras nodulis fimbriarum decoriter confluctuabat. (4) Per intextam extremitatem et in ipsa eius planitie stellae dispersae coruscabant earumque media semenstris luna flammeos spirabat ignes. Quaque tamen insignis illius pallae perfluebat ambitus, individuo nexu corona totis floribus totisque constructa pomis adhaerebat. Iam gestamina longe diversa. Nam dextra quidem ferebat aereum crepitaculum, cuius per angustam lamminam in modum baltei recurvatam traiectae mediae paucae virgulae, crispante brachio trigeminos iactus, reddebant argutum sonorem. Laevae vero cymbium dependebat aureum, cuius ansulae, qua parte conspicua est, surgebat aspis caput extollens arduum cervicibus late tumescentibus. Pedes ambroseos tegebant soleae palmae victricis foliis intextae. Talis ac tanta, spirans Arabiae felicia germina, divina me voce dignata est (XI,3,4-XI,4,3)

Cette description est ouverte par l'évocation de sa chevelure, élément assurément calculé, dans la mesure où il s'agit, aux yeux de Lucius, du plus bel atout physique qu'une femme puisse posséder (II,8-9). Par le terme *defluebant*, la chevelure de la déesse se fond dans le décor maritime, les ondulations de ses chevelures deviennent une forme de prolongement des mouvements de l'eau. Sur sa tête se trouvent une couronne de fleurs, des épis de blé ainsi qu'un petit miroir circulaire « dont l'éclat d'un blanc éblouissant évoque celui de la lune ».

Si les épis de blé évoquent explicitement la déesse Cérès, -par ailleurs, les épis évoquent, par leur couleur et leur forme, les rayons du Soleil, ceci ajoutant un élément de lumière supplémentaire au visage de la déesse- la couronne de fleurs était utilisée de manière plus générale pour rendre hommage aux dieux, comme la couronne destinée à la déesse Epona plus tôt dans le récit (III,27,1-7), ou celle qui permettra à Lucius de retrouver sa forme humaine, vouée à la déesse Isis (XI,13,1-2). Le petit miroir sur son front, quant à lui, permet de renforcer deux liens. Premièrement, il fait référence au *basileon*, un emblème royal égyptien¹⁷⁹ ; mais il renforce également le lien qu'entretient Isis et l'astre lunaire. Dans le culte isiaque tel qu'il était originellement célébré en Égypte, Isis n'était pas associée à l'astre lunaire : on l'associait davantage au Soleil. Cet attribut sur son front existait, le cercle était néanmoins plus grand, afin de symboliser l'astre solaire¹⁸⁰. Mais au deuxième siècle de notre ère, le culte d'Isis engloba l'ancien culte dédié à la lune, dans lequel la lune était considérée comme le premier mort qui ai ressuscité et, de ce fait, symbolise la promesse d'une renaissance après la mort¹⁸¹. Cette assimilation est le fait du syncrétisme entre les cultes égyptiens, gréco-romains et orientaux, par le biais desquels plusieurs divinités féminines ont été assimilées à la Lune, englobé à travers Isis, qui représente toutes les autres divinités faisant autrefois l'objet de cette assimilation¹⁸².

Sur ses tempes se trouvent en outre deux vipères, dans les sillons de son visage. La vipère additionnée au disque lunaire sur le front forme reproduisent ensemble les *uraei*, un appareil de déesses et de reines égyptiennes, qui traditionnellement n'étaient cependant pourvues que d'une vipère¹⁸³.

¹⁷⁹ TURCAN Robert, *Les cultes orientaux dans le monde gréco-romain*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p.82.

¹⁸⁰ LUNAI Sophie, *Recherches sur la lune*, op.cit., p.99.

¹⁸¹ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.250.

¹⁸² LUNAI Sophie, *Recherches sur la lune*, op.cit., p.113.

¹⁸³ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.32.

Sa tunique, quant à elle, est de couleur changeante, mais dont les trois teintes sont celles que peut prendre la lune au fil des phénomènes astronomiques : un blanc éblouissant lors de la nouvelle lune, un jaune feu évoquant la couleur du safran et un rouge vermeil flamboyant. La première teinte révèle une contradiction, mettant côte à côte les termes *albus* et *lucidus*, qualifiant des objets respectivement mats et brillants¹⁸⁴. Les deux dernières teintes peuvent quant à elles colorer la lune lors d'éclipses lunaires totales¹⁸⁵. Ce phénomène avait déjà été remarqué dans l'Antiquité, notamment par Quinte-Curce (Curt., *Alex.*, IV,10) au premier siècle de notre ère qui fut le premier à évoquer une lune de sang. Par ailleurs, les étoiles sont également un symbole funéraire important dans les cultes égyptiens se déroulant dans la période gréco-romaine¹⁸⁶.

Le manteau renforce l'imprégnation de la déesse dans la scène de mer au clair de lune : son manteau d'un noir brillant qui enveloppe la déesse représente une nuit étoilée de pleine lune, dans un contraste extrêmement complexe de brillance et d'obscurité. En effet, l'adjectif *niger* désigne un noir qui s'oppose au blanc *candidus*, il s'agit donc d'un noir sombre¹⁸⁷, évoquant un ciel obscurci par le mauvais temps¹⁸⁸. Le terme *splendesco*, est l'inchoatif du verbe *splendeo*, désigne la naissance d'une lumière éclatante, brillante¹⁸⁹. Le terme *ater* évoque l'obscurité, ce terme désignant originellement l'obscurité des nuits suivant les Ides, c'est-à-dire les nuits de lune décroissante, après la nuit de pleine lune¹⁹⁰. La scène se déroulant la nuit de pleine lune, cela signifie donc que la couleur du manteau contraste également avec le noir de la présente nuit, ce manteau étant plus sombre que le noir de cette nuit de pleine lune. En outre, ce contraste entre la nuit et le manteau rappelle également que la pleine lune est la nuit lors de laquelle la lune est la plus lumineuse, elle est au sommet de sa beauté divine lors de cette apparition.

¹⁸⁴ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.32.

¹⁸⁵ ROBEAU Daniel et al. (Éd.), *Le Manuel des éclipses*, Paris, EDP Sciences, 2014, consulté en ligne : <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uclouvainbe/reader.action?docID=309886> (Dernière consultation le 21/02/2023).

¹⁸⁶ GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.131.

¹⁸⁷ ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique*, op.cit., s.v. *niger*, p.441.

¹⁸⁸ MALTBY Robert, *A lexicon of Ancient Latin etymology*, op.cit., s.v. *niger*, p.410.

¹⁸⁹ ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique*, op.cit., s.v. *splendeo* p.643.

¹⁹⁰ ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique*, op.cit., s.v. *ater*, p.53-54.

Par ailleurs, lorsqu'il qualifie une couleur, *ater* évoque le noircissement provoqué par la suie que laisse le feu derrière lui¹⁹¹, il s'agit donc d'un noir poussiéreux sans aucune brillance, un noir mat. Enfin, le terme *nitor*, insiste sur la brillance et l'éclat émanant de ce manteau¹⁹².

Additionné à cette description complexe du fond noir se trouve dispersées des étoiles ainsi qu'une lune « bouillonnant d'un feu brillant », qui n'est pas sans rappeler les couleurs vives de sa tunique. Cette complexité de contraste au sein de ce manteau, ainsi que du manteau au sein de la nuit, évoque une nuit obscure, nuageuse où l'on perçoit cependant la lumière de la lune et des étoiles. Par ailleurs, ce manteau, jeté en arrière, laisse également voir au premier plan cette tunique aux couleurs de la lune. Ensemble, ils forment une sorte de mise en abyme du paysage se profilant derrière elle : une nuit de pleine lune, d'un noir profond où brillent les étoiles, comme si la déesse était le reflet de ce paysage, émanant de l'eau de laquelle elle sort. Notons en outre que le nœud par lequel son manteau est attaché est un élément typique du culte isiaque, qui reproduit le signe hiéroglyphique de la vie¹⁹³.

Comme pour la tunique qu'Isis porte, il est difficile de se représenter cet ensemble de contraste portant sur un seul objet. Cette couleur, en mouvement, donne une profondeur picturale à cette apparition et permet de refléter l'aspect pluriel de la déesse. Apulée nous laisse ainsi entrevoir l'aspect ineffable du divin¹⁹⁴ : en nous présentant une scène inconcevable pour l'œil humain, il nous ferait comprendre la nature insaisissable d'une divinité. En ce qui nous concerne, nous voyons davantage cette description comme une manière d'accorder la forme de la déesse à ce qu'elle symbolise : un ensemble complexe et parfois contradictoire de déesses qui se réunissent dans l'image unique d'Isis. Ses vêtements sont pour nous la manière de refléter le syncrétisme de son culte. De plus, cette harmonie entre la déesse et le décor met en avant son aspect de maîtresse des éléments, dont elle se revendiquera ci-après.

¹⁹¹ ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique*, op.cit., s.v. *ater* p.53-54.

¹⁹² ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique*, op.cit., s.v. *nitor*, p.442.

¹⁹³ TURCAN Robert, *Les cultes orientaux dans le monde gréco-romain*, op.cit., p.82.

¹⁹⁴ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.51.

En outre, la lumière de la Lune n'est pas sans rappeler l'éclat de la rose mentionné à plusieurs reprises dans l'ouvrage. Cette association entre la brillance de la rose et celle de la lune était attestée dans l'Antiquité, notamment par Stace (*Achill.*, I, 818-819), qui décrit la lune par cette couleur et cette brillance de la rose, lorsque celle-ci est le plus haut dans les cieux, autrement dit à la pleine lune. S'il ne fait aucun doute ici que cette pleine lune est représentée par la blancheur en contraste avec l'obscurité de la nuit, il est évident que cette association confirme néanmoins le fait que cette apparition représente pour Lucius de l'accomplissement de sa quête.

Les étoiles brodées, ainsi que les couronnes de fleurs et de fruits attachées à ce manteau, sont des attributs attestés par l'archéologie, il ne s'agit donc pas uniquement de détails esthétiques¹⁹⁵, il est cependant possible que, parmi tous les attributs associés à la déesse, Apulée ait choisi dans cette description les plus aptes à représenter ce caractère synchrétique de la déesse. Vient ensuite la description des objets qu'elle porte, à savoir le sistre d'airain, et le *cymbium*.

Le sistre, un instrument de musique très répandu dans le monde antique, particulièrement dans le cadre de cultes isiaques¹⁹⁶. Celui que voit Lucius dans la main droite de la déesse est un sistre à trois branches composées d'airain, traversées par des feuilles d'or courbées en forme de ceinturon, qui permettent l'effet de percussion de cet instrument. Ce sistre est donc majoritairement composé de bronze, avec une partie mineure de l'objet composé d'or (Figure 2). Par son matériau principal, un métal certes brillant, mais d'un éclat bien moindre à celui de l'or, ce sistre évoque la force guerrière¹⁹⁷. Par ailleurs, le sistre était très répandu dans les croyances égyptiennes : il aurait notamment des capacités apotropaïques, repoussant Typhon¹⁹⁸. Il est par ailleurs bien ancré dans la culture gréco-romaine, où il représente dans un premier temps la victoire aux jeux. Mais le symbole évolue, il représente soit la longévité dans le cadre des cultes religieux, soit la vie du défunt après la mort dans le cadre des rites funéraires. Par extension, le sistre est devenu le symbole de la vie éternelle¹⁹⁹.

¹⁹⁵ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.32-33.

¹⁹⁶ HANOUNE Roger, « Un sistre isiaque en Champagne ? », dans *Revue du Nord*, 73/292, 1991, p.67-68, p.67.

¹⁹⁷ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.518.

¹⁹⁸ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.518.

¹⁹⁹ GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, p.135.



Figure 2: Sistre arqué de l'époque romaine, Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes (Numéro d'inventaire : E 8077), Photographie réalisée par Christian Décamps, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010016567>

On perçoit à travers cet objet un jeu des symboles : un objet d'airain guerrier et d'or divin, tenu dans la main droite représentant les dieux célestes, à l'opposé de la lanterne, objet du renouveau printanier fait d'or, tenue dans la main gauche, représentant les dieux infernaux²⁰⁰. Chacun de ces objets, par leurs matériaux, leur forme et les cultes qu'ils représentent, entremêle le concept de mort, de vie et de culte divin.

Enfin, la déesse porte des sandales tissées en feuilles de palmier, dont Lucius précise qu'il s'agit de l'arbre de la victoire, et ses pieds ont une odeur d'ambrosie. Si ses sandales renforcent la référence à la culture égyptienne, l'odeur d'ambrosie, quant à lui, le lie davantage au culte des dieux gréco-romains.

La description de la déesse, de ses habits, ainsi que de ses attributs, ne retrace pas un culte particulier dédié à Isis. Au contraire, il est plutôt le fruit d'un culte syncrétique, liant les cultes égyptiens et gréco-romains qui lui furent dédiés au fil du temps. Apulée y a inséré des ajouts personnels d'Apulée, comme sa chevelure²⁰¹ davantage présente pour souligner sa beauté -conformément aux critères de Lucius- que dans un but de représentation fidèle, bien que le fait de faire transparaître la nature divine par une beauté surnaturelle fasse partie intégrante de la tradition littéraire grecque²⁰². En effet, la beauté que Lucius trouve en elle - notamment par ses cheveux- rappelle la déesse Vénus, elle est par ailleurs accentuée par l'omniprésence de la lumière qui, nous l'avons vu, symbolise la beauté aux yeux des platoniciens. Le miroir et les vipères réfèrent quant à eux au culte égyptien, son manteau drapé noué du nœud isiaque réfère davantage aux divinités helléniques²⁰³. Les épis de blé font explicitement référence à Déméter, et le manteau surmontant une tunique font références aux femmes vouées au culte isiaque à l'époque romaine²⁰⁴. Cette multiplicité de référence forme l'image d'une Isis tout à fait unique, mais comportant en son sein une grande diversité, au point de refléter à elle seule concept même du divin.

²⁰⁰ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.518.

²⁰¹ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.31.

²⁰² PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.210.

²⁰³ TURCAN Robert, *Les cultes orientaux dans le monde gréco-romain*, op.cit., p.82.

²⁰⁴ TURCAN Robert, *Les cultes orientaux dans le monde gréco-romain*, op.cit., p.82.

Remarquons que, à l'aboutissement de cette description divine, la scène est saturée par la lumière, principalement la lumière de la lune ou des représentations de celle-ci sur le corps de la déesse, mais également la déesse elle-même resplendissante, et l'or des objets qu'elle porte. Parmi toutes les lumières présentes dans la scène, celle émanant de la flamme de la lanterne semble totalement inutile. D'une part, elle semble davantage briller par l'or dont elle est composée que par la flamme, qui n'est même pas mentionnée ; d'autre part, la lampe, bien qu'elle fasse l'objet d'une description importante, est totalement éclipsée par la lumière de la lune, lumière naturelle, et par celle d'Isis, surnaturelle²⁰⁵.

Le discours d'Isis (XI,5-6)²⁰⁶ confirme ensuite le syncrétisme présent dans la description physique de la déesse. Après avoir compati auprès de Lucius, Isis se présente sous toutes ses facettes, comme pour répondre à la méconnaissance de Lucius concernant sa véritable identité :

En adsum tuis commota, Luci, precibus, rerum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis, summa numinum, regina manium, prima caelitus, deorum dearumque facies uniformis, quae caeli luminosa culmina, maris salubria flamina, inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso: cuius numen unicum multiformi specie, ritu vario, nomine multiugo totus veneratur orbis. Inde primigenii Phryges Pessinuntiam deum matrem, hinc autochthones Attici Cecropeiam Minervam, illinc fluctuantes Cyprii Paphiam Venerem, Cretes sagittiferi Dictynnam Dianam, Siculi trilingues Stygiam Proserpinam, Eleusinii vetusti Actaeam Cererem, Iunonem alii, Bellonam alii, Hecatam isti, Rhamnusiam illi, et qui nascentis dei Solis incohantibus inlustrantur radiis Aethiopes utrique priscaque doctrina pollentes Aegyptii caerimoniis me propriis percolentes appellant vero nomine reginam Isidem (XI,5,1-3)

De cette présentation se dégagent l'aspect multiple et la toute-puissance d'Isis, porteuse d'ordre et d'harmonie. En cela, elle s'oppose diamétralement aux magiciennes présentes plus tôt dans le récit, capables de perturber l'ordre du monde²⁰⁷, et faire disparaître la lumière dans le Chaos :

²⁰⁵ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.15.

²⁰⁶ Cf. Annexe 5.2. Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

²⁰⁷ ANNEQUIN Jacques, « Magie et organisation du monde chez Apulée », dans *Religions, pouvoir, rapports sociaux* (Besançon, 25-26 avril 1977), Besançon, Université de Franche-Comté, 1980, p.171-208, p.178

« Saga », inquit « et divini, potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infimare, sidera extinguere, Tartarum ipsum illuminare » (I,8,3-4)

Maga primi nominis et omnis carminis sepulcralis magistra creditur, quae surculis et lapillis et id genus frivolis inhalatis omnem istam lucem mundi sideralis imis Tartari et in vetustum Chaos sommergere novit (II,5,4)²⁰⁸

Pamphile affirme posséder ces compétences. Nous apprenons en effet de Photis :

Audivi vesperi -meis his, inquam, auribus audi- quod non celerius Sol caelo ruisset noctique ad exercendas illecebras magiae maturius cessisset, ipsi Soli nubilam caliginem et perpetuas tenebras comminantem (III,16,2)²⁰⁹

Le Chaos est principalement représenté par la disparition de la lumière. Les magiciennes sont capables de replonger le monde dans le Chaos originel, désordonné et désordonnant. À l’opposé de ces attributions se trouvent donc celles de la déesse Isis, représentée sous les traits salvateurs de la lumière : elle dirige la course des astres, elle est la maitresse des éléments et veille à la bonne régence de ces astres et des matières d’où provient la lumière. Elle maintient l’ordre du monde en régissant les rythmes cosmiques et terrestres²¹⁰. Grâce à elle, leur fonctionnement demeure harmonieux et ordonné. Notons cependant qu’Isis est une déesse magicienne, ce trait n’étant pas péjoratif dans la mesure où toute leur civilisation baignant dans la magie²¹¹. Il ne s’agit donc pas d’une pratique diabolisée dans le récit, elle est au contraire contrastée entre bons et mauvais usages, tout comme pour la *lucerna* : le plus important est l’usage de ces pratiques, les raisons qui poussent à les utiliser plutôt que les pratiques elles-mêmes.

²⁰⁸ Que nous traduisons comme suit : « C’est une magicienne » dit-il, « une devineresse, elle peut précipiter le ciel sur terre, elle peut suspendre la terre dans les cieux, elle peut solidifier les eaux, dissoudre les montagnes, élever les profondeurs infernales, faire descendre les dieux célestes, éteindre les astres, illuminer le Tartare lui-même » (I,8,3-4) ; On prétend que c’est une magicienne de premier rang, maitresse de tous les chants sépulcraux ; par des baguettes, des petites pierres, et d’autres petits objets sans valeur de ce genre, elle sait engloutir toute la lumière du monde dans le Chaos originel du haut des astres jusqu’aux profondeurs du Tartare (II,5,4)

²⁰⁹ Que nous traduisons comme suit : J’ai entendu au soir, je l’ai entendu de mes propres oreilles, parce que le Soleil ne précipitait pas sa course du ciel assez vite, et qu’elle avait besoin plus promptement de la nuit pour exercer ses charmes de magie, je l’ai entendue menacer le Soleil lui-même d’un voile sombre et de perpétuelles ténèbres.

²¹⁰ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.250.

²¹¹ LE CORSU France, *Isis, mythe et mystères*, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (Collection d’études mythologiques), p.20-25.

Isis, conformément à la vision que les romains avaient d'elle dans la période impériale, se représente comme symbolisant la puissance universelle de laquelle dépend l'ordre du monde²¹². Conformément à la vision que les Égyptiens avaient d'elle sous l'époque pharaonique, elle se proclame déesse-mère, reine, déesse cosmique, et déesse des morts²¹³. À toutes ces attributions s'en additionnent d'autres datant de l'époque ptolémaïque, où débute le phénomène de syncrétisme qui l'entoure depuis lors, dans la mesure où elle englobe alors d'autres divinités, non seulement égyptiennes, mais également helléniques²¹⁴. Ses attributions s'élargissent alors : de déesse des morts, elle est aussi celle de l'immortalité après la mort. De déesse cosmique, elle devient régente des mécanismes des astres, s'élevant au-dessus d'eux en les dirigeant. Elle veille également sur les marins et tous les êtres humains en souffrance²¹⁵, protections que l'on retrouve dans la prière de Lucius.

Cette vaste étendue de compétences, déjà présentes chez d'autres déesses gréco-romaines, a contribué à étendre son culte à travers tout le bassin méditerranéen. Son culte parviendra à y cohabiter plus ou moins profondément avec d'autres cultes présents avant son arrivée dans ces lieux²¹⁶, et à y construire le syncrétisme qui la représente à l'époque romaine. C'est sous cet aspect multiple qu'elle nous apparaît et se présente dans cette scène. Mentionnons à cet égard l'existence de temples et sanctuaires dédiés à Vénus dans lesquels se trouvaient des artefacts dédiés à Isis²¹⁷. Elle se rapprochait grandement de la Vénus Céleste, notamment par leur capacité commune à établir l'ordre cosmique²¹⁸. Cette extension du culte isiaque a pu, en outre, être facilitée par la fascination du monde gréco-romain pour l'Égypte²¹⁹.

²¹² PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.252.

²¹³ RIES Julien, « Les rites d'initiation dans la vie de l'homme religieux », dans RIES Julien (Éd.), *Les rites d'initiation (Liège/Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre 1984)*, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1986 (Homo religious, 13), p.457-489, p.479.

²¹⁴ RIES Julien, « Les rites d'initiation dans la vie de l'homme religieux », art.cit., p.479.

²¹⁵ RIES Julien, « Les rites d'initiation dans la vie de l'homme religieux », art.cit., p.479.

²¹⁶ BRICAULT Laurent, *Les cultes isiaques dans le monde gréco-romain*, op.cit., p.181-182.

²¹⁷ BRICAULT Laurent, *Isis, Dame des flots*, op.cit., p.23.

²¹⁸ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.252-253.

²¹⁹ TURCAN Robert, *Les cultes orientaux dans le monde gréco-romain*, op.cit., p.77.

Par la suite, les pouvoirs d'Isis sont à plusieurs reprises associés à la lumière. Dans la suite de son discours, par exemple, elle affirme à Lucius que *iam tibi providentia mea inlucescit dies salutaris* (XI,5,4). La lumière, bien qu'elle soit associée au jour suivant cette annonce -et, par conséquent, à celle du Soleil - révèle également la puissance divine de sa providence, qui permet à Lucius de reprendre sa forme humaine. Plus loin, après cette deuxième métamorphose, les prêtres considèrent Isis comme une version de Fortune dotée du sens de la vue, placée au-dessus de tous les dieux dans la mesure où elle *suae lucis splendore ceteros etiam deos illuminat* (XI,15,4). Le peuple présente également la déesse de manière semblable, disant d'Isis qu'elle a pourvu Lucius d'une protection étincelante du ciel : *meruerit tam praeclarum de caelo patrocinium ut renatus quodam modo statim sacrorum obsequio desponderetur* (XI,16,4). Ils mettent cette protection en lien avec la renaissance spirituelle -et physique- que Lucius vécut, preuve formelle de la puissance divine. Dans cette optique, cette splendeur émanant de la déesse représente sa toute-puissance : elle est la première parmi les déesses, supérieure aux autres et capable de phénomènes surnaturels tels que la métamorphose de Lucius.

En conclusion, à travers la représentation que nous dépeint Apulée de la déesse, celle-ci nous est présentée comme un personnage profondément riche d'un point de vue symbolique, d'une puissance divine incomparable. La lumière émanant de la déesse renvoie directement à l'éclat de la Lune, astre placé sous sa tutelle. Son apparence changeante -à travers la couleur de sa tunique, de son manteau se noircissant, et le fait qu'elle apparaisse comme la lune émergeant de l'eau-, matérialisée néanmoins dans un corps unique, reflète parfaitement sa nature multiple, réunissant en son sein le culte et les compétences de nombreuses autres divinités, par ailleurs fort différentes. En cela, Apulée synthétise un phénomène complexe : les contradictions émanant du divin²²⁰, surtout des cultes polythéistes, dans lesquels les divinités entrent en conflit, et représentent le plus souvent des valeurs opposées.

²²⁰ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.34.

Parmi les nombreuses divinités que nous avons rencontrées à travers cet ouvrage, Isis est la seule à être décrite sous les traits de l'astre lunaire, et non sous les traits de l'astre solaire. En effet, si la déesse Vénus n'est pas réellement décrite par des qualificatifs évoquant la lumière, Cupidon ainsi que son palais est entièrement décrit sous les traits du Soleil, à l'instar d'Osiris, qui, nous l'avons vu, apparaît une révolution solaire après son initiation à Isis. Il convient donc de se demander quelle est la raison de cette différence. Osiris est le fils aîné du dieu Soleil Rê, qui lui a succédé une fois ce dieu devenu vieux, comme le voulait l'usage ²²¹. Par cette succession lui furent transmis certains de ses attributs solaires, bien qu'il ne devienne pas un dieu solaire.

Si l'on considère l'histoire de Lucius au regard du *conte d'Amour et Psyché*, on peut remarquer que l'apparition de Cupidon sous les traits du Soleil représente pour Psyché le début de ses péripéties et de ses souffrances. Ensuite, lorsqu'elle termine ses épreuves, c'est sous le Soleil -qu'elle est si heureuse de revoir- que ses épreuves prennent fin, Cupidon venant la sauver d'une mort certaine après avoir ouvert la boîte de Proserpine. S'ensuivra son ascension au rang de déesse. Au contraire, chez Lucius, l'apparition d'Isis sous les traits de la Lune marque pour Lucius la fin de ses péripéties et de ses souffrances, et entame son initiation. Ensuite, lors de cette initiation, Lucius apparaît devant la foule sous les traits du Soleil.

Ce changement du Soleil à la Lune peut donc s'expliquer par la place de la déesse au sein de l'intrigue : elle constitue ce qu'il considère alors comme l'aboutissement de sa quête, elle met fin à ses péripéties. S'il s'avère que ce n'est pas le cas, puisqu'il sera ensuite initié au culte d'Osiris, Isis forme cependant le point culminant de sa proximité avec le divin. En effet, son apparition -ainsi que le cortège qu'elle annonce- constitue une véritable apothéose de l'histoire de Lucius. Après sa métamorphose, son initiation au culte ne semble pas égaler cette apparition. Le déroulement de ces diverses cérémonies est régi par des problèmes fondamentalement humains, tels que l'avarice des prêtres qui cherchent à réduire les couts de ces cérémonies, l'ennui que ressent Lucius à travers l'attente de ses différentes initiations, etc. Dans cette optique, la nuit de pleine lune représente parfaitement ce point culminant de l'intrigue au sein de l'histoire -et de la Lune dans le ciel après sa décroissance- : si l'intrigue continue après ce point, elle n'égale cependant pas cette scène.

²²¹ LE CORSU France, *Isis, mythe et mystères*, op.cit., p.7.

5.3.2. LE CORTÈGE ET L'OFFRANDE NAVALE

Le cortège de la déesse est introduit par une série de personnages hauts en couleur, des membres du peuple déguisés dans ce que l'on considérerait aujourd'hui comme une procession carnavalesque. Vient ensuite le cortège de la déesse Isis en lui-même, dont les couleurs sont, quoique moins nombreuses, aussi resplendissantes : la description est en effet dominée par la couleur blanche et la lumière, notamment celle des *lucernae*.

En effet, tous les vêtements mentionnés des membres du cortège sont blancs (*Mulieres candido splendentibus amicimine et veste nivea* (XI,9,2)), *lintheae vestis candore puro luminosi* (XI,10,1), *candido lintheamine cinctum pectoralem adusque vestigia strictim iniecti* (XI,10,2)). Cette couleur est également mise en avant par la présence de miroirs brillants (*nitentibus speculis* (XI,9,2)) dirigés vers la représentation de la déesse, une grande statue qui n'est pas décrite, exception faite de ses cheveux que d'autres femmes coiffent à l'aide de peignes ivoire (*pectines eburnos* (XI,9,3)).

Ces miroirs sont un élément important des rites quotidiens dans les temples égyptiens voués à la déesse, qui s'occupaient de la chevelure et des tenues que portaient les statues des divinités situées dans ces temples ²²². Par ailleurs, ils rappellent la description faite précédemment de la déesse, en mentionnant le miroir que celle-ci portait sur la tête. Nous trouvons également ici un rappel de sa chevelure, premier élément décrit par Lucius lors de l'apparition d'Isis devant elle. Ces miroirs, placés sur le dos des femmes, permettent de faire voir à la déesse sa chevelure, coiffée par d'autres croyantes. Mais l'objet le plus intrigant de ce cortège est très certainement le grand nombre de lanternes et les nombreuses autres lumières « factices » (*magnus praeterea sexus utriusque numerus lucernis, taedis, cereis et alio genere facticii luminis siderum caelestium stirpem propitiantes* (XI,9,4)).

Tout comme cette lampe, d'autres objets brandis par les membres du cortège sont de couleur or : des sistres de plusieurs teintes métalliques (*lintheae vestis candore puro luminosi* (XI,10,1)) ; une palme aux feuilles dorées (*palmam auro subtiliter foliatam* (XI,10,4)).

²²² GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.182-183.

Ces deux premiers éléments sont des attributs d'Anubis, le dieu égyptien servant d'intermédiaire entre le ciel et les enfers, mais aussi le dieu de l'au-delà, qui apparaît dans la suite du cortège sous la forme d'un homme à la tête de chien de couleur noir et or (XI,11,2-6)²²³. Par ailleurs, le caducée relie ce dieu égyptien, tant par son rôle d'intermédiaire que par son attribut, au dieu grec Mercure. En outre, notons que la déesse Isis portait également un sistre dans sa main, auquel étaient attachées des feuilles dorées, comme sur la palme que tiennent ici les prêtres.

Hormis ces deux objets, les initiés portent également un vase en forme de mamelle (*aureum vasculum in modum papillae rutundatum* (XI,10,6), de laquelle sort du lait ; et un van d'or -une large corbeille plate servant à séparer le grain de ses impuretés à transporter des fruits ou objets sacrés dans le cas d'un usage cultuel-, ce dernier étant lui-même rempli de rameaux d'or (*auream vannum aureis congestam ramulis* (XI,10,6)). Le vase fait référence -tout comme la vache présente dans la suite du cortège- à la facette de « mère nourricière et féconde » attribuée à Isis. Le van d'or, quant à lui, est utilisé dans le cadre de nombreux rites religieux, notamment le culte de Cérès²²⁴. Ces divers objets sont tous portés par des prêtres ou autres fervents croyants, personnages importants du cortège dans la mesure où ils se trouvent être des initiés au culte de la déesse, contrairement aux personnes débutant le cortège.

Enfin, la déesse elle-même est représentée sous sa véritable forme par le biais d'une statue creusée de manière à la transformer en urne (*amphoram*) :

Gerebat alius felici suo gremio summi numinis venerandam effigiem, non pecoris, non avis, non ferae, ac ne hominis quidem ipsius consimilem, sed sollerti repertu etiam ipsa novitate reverendam, altioris uctumque et magno silentio tegendae religionis argumentum ineffabile, sed ad istum plane modum fulgente auro figuratum : urnula faberrime cavata, fundo quam rotundo, miris extrinsecus simulacris Aegyptiorum effigiata ; eius orificium non altiuscule levatum in canalem porrectum longo rivulo prominebat ; ex alia vero parte multum recedens spatiosa dilatione adhaerebat ansa, quam contorto nodulo supersedebat aspis squameae cervicis striato tumore sublimis (XI,11,3-4)

²²³ GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.198-208.

²²⁴ GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book*, op.cit., p.211-213.

Une fois de plus, cet objet est fait d'or, qualifié de resplendissant (*fulgente auro figuratum*). Une analyse détaillée de l'objet nous est fournie, si bien qu'elle permet de comprendre non seulement la grande qualité artisanale de l'objet, mais également la fascination qu'elle provoque chez Lucius en train de l'admirer. Par ailleurs, cet objet n'est pas sans rappeler la lampe en forme de nacelle que tient Isis lorsqu'elle apparaît à Lucius (XI,4,3). En plus d'être une symbolisation de la déesse sous sa « véritable apparence », c'est également un objet utilitaire, dans la mesure où il s'agit d'une urne, dont le contenu n'est cependant pas décrit. Il serait cependant logique de supposer que celui-ci ait une utilité rituelle, dans le cadre du culte de la déesse.

Le dernier objet que nous mentionnerons contraste avec les précédents : la couronne de rose permettant à Lucius de retrouver sa forme d'origine. Bien qu'elle ne soit pas d'or et ni d'aucun matériau de valeur, cette couronne est néanmoins qualifiée de brillante (*quae rosis amoenis intexta fulgurabat* (XI,13,2)). Cet objet, en plus de provoquer cette nouvelle métamorphose, symbolise surtout la toute-puissance de la déesse Isis, qui a permis cette métamorphose de se produire.

Dans la suite de la cérémonie, qui consiste à livrer un navire à l'océan (XI,16-17)²²⁵, d'autres éléments sont représentés comme particulièrement lumineux. Premièrement, l'Aurore nous est subtilement rappelée par l'évocation de l'apparition d'Isis à Lucius ayant eu lieu la nuit précédente au même endroit. Cette aurore renvoie à la vision salvatrice du Soleil qu'a Psyché en sortant des enfers, ces deux scènes représentant explicitement celui-ci comme renaissance après la mort, qu'elle soit allégorique ou effective.

²²⁵ Cf. Annexe 5.5 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

Vient ensuite la description du bateau, qui n'est pas sans rappeler le palais de Cupidon, pour son alliage visuel et olfactif d'éléments évoquant sa majesté et sa richesse :

Ibi deum simulacris rite dispositis navem faberrime factam picturis miris Aegyptiorum circumsecus variegatam summus sacerdos taeda lucida et ovo et sulphure, sollemnissimas preces de casto praefatus ore, quam purissime purificatam deae nuncupavit dedicavitque. Huius felicitatis alvei nitens carbasus litteras auro intextas progerebat. Eae litterae votum instaurabant de novi commeatus prospera navigatione. Iam malus insurgit pinus rotunda, splendore sublimis, insigni carchesio conspicua, et puppis intorta chenisco, bracteis aureis vestita fulgebat omnisque prorsus carina citro limpido perpolita florebat. (XI,16, 6-8)

Le premier élément de cette description est la magnificence de sa fabrication, qu'il développe ensuite en divers détails : la présence d'images égyptiennes -qu'il s'agisse de fresques ou de hiéroglyphes-, une torche servant à purifier le navire ainsi qu'un œuf et du souffre. La présence de cette torche, tout comme dans le cortège qui a précédé, est relativement étonnante, puisque la scène se déroule dans la journée. Par ailleurs, il s'agit probablement de l'une des torches que contenait le cortège. Son but annoncé ici est une purification, ce qui pourrait supposer l'immolation du navire, mais la scène ne fournit aucun indice allant dans ce sens. Tout comme le souffre, de couleur jaune, la torche apporte une lumière supplémentaire à celle du Soleil. L'œuf, quant à lui, renforce davantage la symbolisation du printemps et de la naissance au sein de la cérémonie.

En ce qui concerne les différentes parties du bateau, elles sont toutes qualifiées par des termes évoquant sa lumière ou, du moins, sa brillance. Tout comme les vêtements des prêtres du cortège, la voile est faite en lin, est *nitens*, autrement dit une brillance, voire une luisance émanant de la propreté du tissu²²⁶ et portant des écritures brodées en or qui avaient pour but d'écrire sur la voile des vœux de prospérité pour la saison de navigation. Le mat est rendu sublime par son éclat, et la hune qui s'y trouve flamboie grâce à son revêtement en or. Le navire dans son ensemble est poli, son bois clair reflète la lumière.

²²⁶ ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique*, op.cit., s.v. *niteo*, p.442.

Enfin, une fois de nombreuses offrandes déposées sur le bateau, celui-ci est détaché de la rive, et disparaît à l'horizon. Cette disparition, évoquant un coucher de Soleil, renvoie fortement à l'apparition d'Isis sous les traits de la Lune à ce même endroit la veille : le cortège est désormais terminé, tout ce qu'Isis avait prophétisé est désormais réalisé. Ainsi ces deux formes de balise temporelle jalonnent une unité d'action : la célébration publique des *Navigium Isidis*. La partie qui suivra se raccrochera davantage à des cultes privés. Dans les deux cas, il ne s'agit pas des véritables astres : le lever de Lune est celui que représente Isis sortant de la mer, le coucher de Soleil est celui du bateau couvert d'or, disparaissant à l'horizon.

5.4. Lucius et les temps de l'initiation

L'apparition d'Isis représente un nouvel espoir pour Lucius, en lui promettant la fin de ses malheurs. Cette scène imprégnée de lumière est directement suivie par une autre scène dans laquelle le Soleil prend la place de la lune. Au réveil de Lucius, l'Aurore se lève emprunte d'or, dans tout son contraste avec la nuit : *Nec mora, cum noctis atrae fugato nubilo Sol exurgit aureus, (...) ipsum diem serena facie gaudere sentirem* (XI,7,1-3)²²⁷. Ce lever de Soleil fait suite à « la sombre fuite de la nuit noire ». Elle symbolise un renouveau, pour Lucius, par ce contraste d'ombre et d'obscurité vis-à-vis de la lumière de ce nouveau jour.

Ce contraste s'avère plus complexe qu'il n'y paraît : la nuit qui a précédé ne représentait pas pour Lucius un moment de désespoir, bien au contraire. Cette nuit était par ailleurs loin d'être marquée entièrement par l'obscurité, étant donné toutes les sources de lumière qu'elles contenaient atténuant la noirceur la plus totale de la nuit. La nuit évoquée ici est donc davantage allégorique que concrète, et représente les longues et douloureuses péripéties de Lucius. Face à ces épreuves, l'Aurore symbolise plutôt le commencement de cette nouvelle étape de sa vie. Notons en outre que cette scène est en parfaite conformité avec la signification de son prénom. Cette conformité nous amène à l'hypothèse qu'il s'agit de la lumière qu'il devait apercevoir, à laquelle il devait se joindre et, par la suite, qu'il devait lui-même revêtir.

²²⁷ Cf. Annexe 5.2 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

De plus, cette description de l'Aurore dorée rejoint la symbolique habituelle de la couleur de l'or, à savoir l'éclat du Soleil qui recouvre tout. Ce même éclat fut donc associé à Apollon, dieu Soleil²²⁸, mais également à Khépri, l'un des dieux égyptiens se trouvant dans la barque solaire, qui a transmis ses pouvoirs à Osiris²²⁹, au culte duquel Lucius sera initié à la fin du récit. Par une approche plus platonicienne, cette lumière qui baigne l'horizon, ainsi que Lucius, représenterait la lumière de la connaissance²³⁰ qu'il va entreprendre en ce jour par son union symbolique à Isis, en entrant dans les ordres.

Les mystères auxquels Lucius va être initié sont un ensemble de pratiques cultuelles dédiées à plusieurs divinités. Lors de ces rites, l'initié, après avoir vécu une mort allégorique, devait renaître purgé de tous ses vices, retrouvant ainsi la pureté dont il était pourvu à la naissance. Après cela, il dédiait sa vie à la divinité en question, en attendant de pouvoir la rejoindre dans l'au-delà²³¹. Si elles proviennent de l'Égypte pharaonique, nous possédons surtout des témoignages de l'époque et la zone gréco-romaine, le principe même de ces cérémonies empêchant la transmission écrite de ses rites et principes²³². Les mystères d'Isis sont quant à eux attestés dans le monde romain à partir de l'époque impériale²³³.

Cette annonce de renouveau est d'autant plus soulignée par les circonstances : en effet, le jour que l'Aurore annonce est celui des *Navigium Isidis*, l'ouverture de la saison de la navigation, ce qui correspondait au début du printemps. Avant même la formation du cortège et l'offrande navale, c'est la nature et la foule en liesse qui nous est présentée, dans toute sa lumière et dans la joie ; le jour lui-même, à la lumière du midi, se réjouit des événements :

²²⁸ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.331.

²²⁹ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p.304.

²³⁰ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.332.

²³¹ LE CORSU France, *Isis, mythe et mystères*, op.cit., p.36-42.

²³² LE CORSU France, *Isis, mythe et mystères*, op.cit., p.37.

²³³ MALAISE Michel, « Les caractéristiques et la question des antécédents de l'initiation isiaque », dans RIES Julien (éd.) *Les rites d'initiation* (Liège/Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre 1984), Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1986, p.355-362(*Homo religious*, 13), p.355.

Ipsam diem serena facie gaudere sentirem. Nam et pruina pridiana dies apricus ac placidus repente fuerat insecutus, ut canorae etiam aviculae prolectatae verno vapore concentus suaves assonarent, matrem siderum, parentem temporum orbisque totius dominam blando mulcentes affamine. Quid quod arbores etiam, quae pomifera subole fecundae quaeque earum tantum umbra contentae steriles, austrinis laxatae flatibus, germine foliorum renidentes, clementi motu bracchiorum dulces strepitus obsibilabant. Magnoque procellarum sedato fragore ac turbido fluctuum tumore posito, mare quietas alluvies temperabat. Caelum autem, nubilosa caligine disiecta nudo sudoque luminis proprii splendore candeat. (XI,7,3-5)²³⁴

Si l'ombre que donne les arbres forme ici une source de bien être -conformément aux nombreuses descriptions des *loci amoeni*- l'obscurité venant du ciel, qu'il s'agisse d'une nuit enneigée ou d'un ciel nuageux, est bien plus menaçante. L'obscurité elle-même devient donc ici accueillante, dans cette description de la nature qui renait grâce au printemps, après les péripéties concrétisées par la nuit hivernale qui a précédé dans cette description. La nature, en plus de rendre hommage à la déesse Isis, elle est surtout présentée sous les mêmes traits que celle-ci : tout comme dans le discours d'Isis, la nature est ici présentée comme « la mère des astres, la mère du temps et de la terre entière ». À travers la nature et la lumière du jour, c'est Isis elle-même qui se réjouit de cette journée, à la fois témoin et organisatrice des événements qui s'y dérouleront.

Après avoir été retransformé en homme, avoir été témoin de l'offrande navale et être revenu jusqu'au temple, Lucius attend le jour de son initiation finale (XI,18-19). Les indications temporelles s'estompent alors, dans une forme de flou représentant l'attente indéfinie de Lucius, ce dernier devant patienter jusqu'à son initiation pendant une durée de temps qui lui est inconnue. Certains événements ponctuent cependant son quotidien : les rêves prémonitoires qui l'animent chaque nuit (*nec fuit nox una vel quies aliqua visu deae monituque ieiuna* (XI,19,2)), et les visites de ses proches. Notons, par exemple, que ses serviteurs et ses proches arrivent *nocte quadam* (XI,20,1).

²³⁴ Cf. Annexe 5.2 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

Seuls les rites funéraires ponctuent la journée, la divisant en divers moments dédiés ou non au culte d'Isis. La première heure du jour est annoncée par l'ouverture matinale du temple et les rites matinaux, pour célébrer le retour de la lumière du jour après la nuit (*Rebus iam rite consummatis incohatae lucis salutationibus religiosi primam nuntiantes horam perstrepunt* (XI,20,5))²³⁵. Ces rites permettent de situer les événements en vis-à-vis de ce culte. Ainsi, les serviteurs et le cheval de Lucius arrivent à la fin de ces premières prières matinales (XI,20,6-7). Mais la pratique de ces rites s'insère dans un laps de temps plus large, une période lors de laquelle Lucius se voue quotidiennement -et donc assidument- à ces cultes sans précision sur cette temporalité plus large (XI,21-22), si ce n'est qu'il estime être depuis longtemps destiné à la déesse, qu'il est contraint d'attendre par le scrupule religieux, selon les consignes du prêtre (XI,21). Notons également que l'importance de ces rites et prières à ce moment de la journée renforce davantage encore l'importance de l'Aurore -et de ce fait de Lucius- au sein du culte isiaque.

L'annonce de sa première initiation se déroule une nuit, marquée une fois de plus par une lumière éclairant l'obscurité :

Nec me fefellit vel longi temporis prolatione cruciavit deae potentis benignitas salutaris, sed noctis obscurae non obscuris imperiis evidenter monuit advenisse diem mihi semper optabilem, quo me maximi voti compotiret (XI,22,2)²³⁶

Le parallélisme consonantique met en avant la construction *noctis obscurae non obscuris*, qui par ailleurs ne présente que des syllabes longues, nous fait ressentir l'attente interminable et répétée que subit Lucius avant la réception de cette nouvelle. S'il fait mention de peu de jours d'attentes, c'est depuis les conseils de patience, que le prêtre lui conféra. Cette nuit qualifiée d'*obscurae* contraste avec les ordres de la déesse, quant à eux qualifiés de *non obscuris*. Et ce contraste s'accroît davantage encore avec le terme *diem* évoquant implicitement la lumière : au fil de la phrase, l'obscurité s'atténue pour disparaître complètement, et ainsi laisser place à la lumière du jour. La forme semble confirmer ce que le fond annonce : la lumière approche, celle que Lucius verra lors de son initiation.

²³⁵ Cf. Annexe 5.6 pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

²³⁶ Cf. Annexe 5.6 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

Suite à cette annonce, son repos est interrompu avant que le jour ne brille (*necdum satis luce lucida discussa quiete* (XI,22,4)). Il se précipite ensuite auprès du prêtre, lui aussi averti de l'initiation. Cette discussion *a priori* courte suffit pour laisser poindre le jour, puisqu'ils se dirigent immédiatement vers le temple et réalisent les sacres matinaux. La préparation à l'initiation est également enveloppée d'une temporalité floue : il commence aussitôt les informations reçues à se préparer, mais rien n'indique combien de temps celle-ci a duré (*iamque tempore, ut aiebat sacerdos, id postulante* (XI,23,1)).

Vient alors l'initiation : plusieurs rites se déroulent dans les deux premières parties de la journée, et d'autres se poursuivent après ce laps de temps (*iam duabus diei partibus transactis* (XI,23,2)). On l'instruit qu'il devra s'abstenir dix jours durant des plaisirs de la table, à savoir de la chair animale et du vin. Ces dix jours sont éclipsés, pour directement parvenir au jour de l'initiation à proprement parler, ou plus précisément au soir de l'initiation :

Quis venerabili continentia rite servatis, iam dies aderat divino destinatus vadimonio, et Sol curvatus intrahebat vesperam. Tum ecce confluunt undique turbae sacrorum ritu vetusto variis quisque me muneribus honorantes. Tunc semotis procul profanis omnibus, linteo rudique me contectum amicimine arrepta manu sacerdos deducit ad ipsius sacrarii penetralia. Quaeras forsitan satis anxie, studiose lector, quid deinde dictum, quid factum ; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire. Sed parem noxam contraherent et aures et lingua, illae temerariae curiositatis. Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo. (XI,23,3-6)²³⁷

En effet, le début de son initiation se déroule au Soleil couchant, devant une foule enthousiaste de ce spectacle. Nous l'avons vu, la connaissance, et surtout la connaissance divine, est souvent représentée par la lumière. Le fait de présenter cette initiation comme une procédure nocturne renforce cet aspect de la lumière brillant pendant la nuit, semblablement à l'apparition d'Isis ou de Cupidon.

²³⁷ Cf. Annexe 5.6 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

Notons également que les rites se déroulant la nuit demeurent secrets -contrairement à ceux se déroulant le soir auxquels la foule assiste- tant pour les profanes que pour le lecteur, puisque Lucius les passe sous silence. Si elle n'est pas explicitement décrite comme telle, la nuit devient complice de ces rites et du secret qui les entoure. L'évocation de ce contraste est ensuite explicitée lorsqu'il décrit ce qu'il a compris lors de cette initiation nocturne :

*Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus
elementa remeavi, nocte media vidi solem candido coruscantem lumine ; deos
inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proximo (XI,23,7)*²³⁸

Notons donc que cette cérémonie s'étend du soir jusqu'au bout de la nuit, et s'achève avec le lever du Soleil (*Mane factum est* (XI,24,1)), comme le préconisaient la plupart des initiations aux mystères pratiquées dans le monde antique²³⁹. Cette vision de la connaissance divine, que nous livrent les explications de Lucius, est ici rendue allégoriquement par une visualisation concrète des dieux en vis-à-vis des croyants qui les vénèrent, mais elle est également rendue symboliquement par le fait de voir le Soleil en pleine nuit. Ce dernier point renvoie directement à l'apparition d'Isis en pleine nuit, bien qu'il s'agisse ici d'une lumière solaire et non lunaire. Il s'agit également d'une croyance des mythes égyptiens, qui estimaient que le Soleil, dans son parcours diurne au sein de sa barque -ou ses barques dans certaines versions du mythe-, longeait le corps de la déesse céleste, Nout, et poursuivait son parcours nocturne dans le monde souterrain²⁴⁰, un monde symétrique au monde comportant un anti-ciel, que le Soleil traverse la nuit d'ouest en est²⁴¹.

²³⁸ Cf. Annexe 5.6 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

²³⁹ PAÑEDA MURCIA Beatriz, « Les cultes isiaques au II^e siècle de notre ère : entre "égyptianisation" et "mystérisation" », dans BELAYCHE Nicole, MASSA Francesco et HOFFMANN Philippe (Éd.), *Les Mystères au II^e siècle de notre ère. Un tournant*, Turnhout, Brepols, 2021, p.127-180 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses. 187), p.130.

²⁴⁰ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p197.

²⁴¹ LE CORSU France, *Isis, mythe et mystères*, op.cit., p.2.

Si ce mythe semblait très répandu par le nombre de représentations figuratives, ne nous fournit que très peu d'informations sur ce monde souterrain et sur le parcours effectué par le Soleil : il est très peu décrit par les écritures, seulement présentes en commentaire des illustrations, et le peu d'écritures portant sur le sujet sont rédigées au moyen de tournures volontairement obscures, dont la compréhension demeure aujourd'hui encore très incomplète²⁴². On sait cependant que la course nocturne de cette barque solaire est éclairée par de nombreuses torches pour éclairer la route, mais également tenir à distance tout danger éventuel²⁴³.

Lucius semble à ce moment être persuadé de connaître tous les secrets de l'univers : il a vu les dieux célestes, ces dieux lumineux plusieurs fois présents dans notre ouvrage, mais également les dieux infernaux, ceux-ci représentés par l'obscurité du lieu même auquel ils appartiennent. Il a également traversé tous les éléments, y compris l'éther par la rencontre des dieux et la terre par la rencontre des hommes. De plus, *corusco* traduit l'éblouissement du Soleil, équivalent latin du terme μαρμαρύσσω, soit *marmarýsso*, dont un dérivé rend l'éblouissement de la vérité dans le mythe de la caverne de Platon²⁴⁴. La vérité que perçoit ici Lucius est celle de la connaissance divine, l'ultime vérité. La connaissance de tous les éléments et les dieux peut s'expliquer par le fait que, à travers la découverte des différentes facettes de la déesse Isis telle qu'elle nous est ici présentée, Lucius connaît lui-même tous ces éléments et dieux sur lesquels Isis règne.

Les rites secrets s'achèvent le lendemain matin. C'est alors que Lucius apparaît sur l'estrade devant une foule. S'il vit au rythme du Soleil et de la lune à travers son initiation, il transcende cette dépendance en devenant une personnification de l'astre solaire :

²⁴² MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p.198.

²⁴³ MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, op.cit., p.154.

²⁴⁴ FICK-MICHEL Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.45.

Mane factum est, et perfectis sollemnibus processi duodecim sacratus stolis, habitu quidem religioso satis, sed effari de eo nullo vinculo prohibeor, quippe quod tunc temporis videre praesentes plurimi. Namque in ipso aedis sacrae meditullio ante deae simulacrum constitutum tribunal ligneum iussus superstiti, byssina quidem, sed floride depicta veste conspicuus. Et umeris dependebat pone tergum talorum tenuis pretiosa chlamyda. Quaque tamen viseres, colore vario circumnotatis insignabar animalibus; hinc dracones Indici, inde grypes Hyperborei, quos in speciem pinnatae alitis generat mundus alter. Hanc Olympiacam stolam sacrati nuncupant. At manu dextera gerebam flammis adultam facem et caput decore corona cinxerat palmae candidae foliis in modum radorum prosistentibus. Sic ad instar Solis exornato me et in vicem simulacri constituto, repente velis reductis, in aspectum populus errabat. Exhinc festissimum celebravi natalem sacrorum, et suaves epulae et faceta convivia. Dies etiam tertius pari caerimoniarum ritu celebratus et ientalucul religiosum et teletae legitima consummatio. (XI,24,1-5)²⁴⁵

Lucius présente son expérience de renaissance spirituelle, après une mort allégorique : si sa seconde métamorphose représente la fin de sa vie de débauche, son élévation à une vie vertueuse au service de la déesse représente une nouvelle forme de métamorphose, non plus physique, mais spirituelle²⁴⁶. Cette renaissance est systématiquement mise en lien avec la lumière, il est maintenant la représentation du Soleil qu'il avait un peu plus tôt vu briller au milieu de la nuit.

Pendant ce long voyage à la conquête de la rose, il s'est enrichi de nouvelles expériences du monde, si mauvaises soient-elles. Tout comme pour Psyché, il se défait de ses attachements terrestres, et comprend que ce qu'il estimait digne de sa curiosité ne l'était pas. Ces attraites pour les amours physiques et la curiosité lubrrique étaient en effet sa seule manière de s'intégrer à la société dans laquelle il évoluait. C'est ce lien qui provoquera la fracture même de sa relation avec la société, puisqu'il n'en entretient plus aucune dès lors qu'il est changé en âne à cause de cette curiosité²⁴⁷. C'est la raison pour laquelle il s'enfuit de cette scène théâtrale dans laquelle il devait s'accoupler, sous sa forme animale, à une humaine.

²⁴⁵ Cf. Annexe 5.6 Pour une traduction complète et personnelle de ce passage.

²⁴⁶ BEAUJEU Jean, « Sérieux et frivolité », art.cit., p.89.

²⁴⁷ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.19.

Ainsi, par l'abandon de cette forme de curiosité, par ce « sursaut » de son âme humaine prisonnière de cette enveloppe -qui par ailleurs représente ces vices par le fait qu'il s'agisse précisément d'un animal lubrique et curieux- et cherchant précisément à s'en dégager²⁴⁸, il se rend digne de s'unir au divin²⁴⁹. Le paradoxe est que, lorsqu'il retrouve sa forme humaine, il est de nouveau coupé du monde par son intégration au culte d'Isis. Il crée cependant des liens avec certains prêtres, pour lesquels il développe une grande affection. Il dit par exemple du père Mithras -dont le nom réfère à un dieu romain protecteur des serments dont le culte à mystères était répandu à Rome à l'époque d'Apulée, et qui provient lui-même d'anciennes croyances perses où il était une divinité solaire²⁵⁰- qu'il est devenu comme un père pour lui (*Mithram sacerdotem et meum iam parentem* (XI,25,7). Mais il forge surtout une nouvelle relation au divin²⁵¹ : il acquiert à ses côtés -tout comme Psyché aux côtés de Cupidon, ce qui constitue l'ultime vertu selon les platoniciens, celle de la contemplation du divin, de laquelle naît la véritable *voluptas* et l'authentique *gaudium*²⁵².

Divers éléments de sa tenue cérémonielle nous sont décrits lorsque Lucius apparaît devant la foule après avoir terminé les cérémonies solennelles tenues secrètes. Le premier élément mentionné est le port de douze robes de prêtres (*duodecim sacratus stolis*), puis d'une robe de dessus en lin fin à fleurs (*floride depicta veste conspicuus*) lorsqu'il monte sur l'estrade pour se présenter à la foule. On apprend ensuite qu'il porte une chlamyde comme une cape, descendant de son épaule sur son dos (*Et umeris dependebat pone tergum talorum tenus pretiosa chlamyda*). Tout comme la tunique d'Isis, ce vêtement, nommée robe olympienne, se distingue par des couleurs changeantes (*colore vario*), mais représente également des créatures mythologiques telles que des griffons ou des dragons. Si la couleur changeante pouvait représenter chez Isis l'aspect ineffable du divin, l'ajout de ces créatures ajoute une dimension ambiguë à la tenue de Lucius. Celle-ci est agrémentée par une torche enflammée dans sa main droite, et une couronne de palmier sur sa tête, en forme de rayons lumineux.

²⁴⁸ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.20.

²⁴⁹ JOEL Thomas, *Le dépassement du quotidien*, op.cit., p.81.

²⁵⁰ MANFRED Clauss, *The roman cult of Mithras. The God and his Mysteries*, traduit de l'allemand par Richard Gordon, New-York, Routledge, 2000, p.23.

²⁵¹ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.21.

²⁵² PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.260.

Tous ces éléments le font apparaître à la foule comme une incarnation humaine du Soleil. Trois jours durant, il fait l'objet d'une vénération populaire. Cependant, cet intérêt que lui porte le peuple n'atteint pas la dévotion qu'ils ont pour les réelles divinités. En effet, contrairement à l'offrande navale ou au cortège, aucun don fait de matériaux précieux tels que l'or n'est présent.

Après s'être présenté sous les traits du Soleil, il se retrouve face à une statue de la déesse, qu'il adore pendant quelques jours :

Paucis dehinc ibidem commoratus diebus inexplicabili voluptate simulacri divini perfruebar, inremunerabili quippe beneficio pigneratus. Sed tandem deae monitu, licet non plene, tamen pro meo modulo supplicue gratis persolutis, tardam satis domuitionem comparo, vix equidem abruptis ardentissimi desiderii retinaculis (XI,24,5-6)

À cet instant, il forme une sorte de complémentarité lumineuse avec celle-ci, tout en restant à son service : la Lune, lumière divine et féminine d'Isis et le Soleil, lumière également divine, mais masculine, c'est la lumière de la connaissance divine et non de la divinité elle-même. Ce point d'initiation étant souligné par le port de la torche qui rappelle celles portées par les initiés lors du cortège. Ces deux sources de lumière se retrouvent l'une face à l'autre lorsque, après s'être présenté à la foule sous les traits du Soleil, Lucius se dirige ensuite vers la statue de la déesse qu'il vénère. Rappelons qu'Isis est maîtresse de tous les astres, y compris du Soleil, nous maintenons donc une hiérarchie dans cette relative complémentarité. Cet aspect lumineux d'un simple homme devenant prêtre d'Isis renforce le lien qu'il entretient avec la déesse.

Par ailleurs, notons que le divin prend la place qu'occupaient précédemment ses amours physiques. En effet, par la mise en vis-à-vis de Lucius avec Photis puis avec Isis, nous remarquons le contraste, mais également le chemin parcouru entre ces deux relations : Lucius est, dans le onzième livre, totalement différent du Lucius avant sa première métamorphose. S'il est toujours animé par la curiosité, il s'agit cependant d'une nouvelle forme : ce n'est plus la *curiositas* lubristique qu'il avait pour les combats de Vénus ou pour la magie, il s'agit désormais, comme pour Psyché, d'une *curiositas* des *mirabilia*.

Et même cette seconde *curiositas*, ou plutôt l'impatience qui y est liée, est mauvaise au sein de ce culte, puisque le prêtre Mithras tente à tout prix de la réfréner²⁵³. De plus, il est passé d'unions illégitimes avec Photis à une association légitime avec la déesse²⁵⁴.

Dans sa relation avec Photis, seule la jeune fille est représentée explicitement en lien avec la lumière. Lucius, quant à lui, semble seulement tirer profit de ce que Photis peut lui apporter, c'est-à-dire satisfaire ses désirs et sa curiosité pour la magie, et s'enlise ainsi dans le monde matériel. Cette relation l'éloigne de la lumière représentant la connaissance divine, à laquelle son nom le destine pourtant, en miroitant par cette lumière issue d'un « feu sans forme », celui des tentations terrestres qu'elle symbolise, un possible accès à cette connaissance. Ensuite, dans sa relation avec Isis, il est dans un premier temps représenté de manière semblable : à recevoir ce qu'Isis lui offre, cette lumière divine qui lui apparaît la nuit. Mais par la suite, dans le cadre de son initiation et de sa vie après celle-ci, il est lui-même pourvu de lumière, par le biais d'une lanterne d'une part, et par la lumière solaire émanant de lui d'autre part. Par ailleurs, il réalise des offrandes, prie la déesse, et lui voue des cérémonies ayant un coût onéreux, dont il se rend compte de surcroît que celui-ci n'est pas suffisant :

At ego referendis laudibus tuis exilis ingenio et adhibendis sacrificiis tenuis patrimonio; nec mihi vocis ubertas ad dicenda, quae de tua maiestate sentio, sufficit nec ora mille linguaeque totidem vel indefessi sermonis aeterna series. Ergo quod solum potest religiosus quidem, sed pauper alioquin, efficere curabo: diuinos tuos vultus numenque sanctissimum intra pectoris mei secreta conditum perpetuo custodiens imaginabor (XI,25,5-6)

Cette transition d'une relation d'amour parasite et illégitime dans laquelle il consume cette lumière à une relation d'amour céleste presque complémentaire -Isis dirigeant les astres, elle demeure cependant hiérarchiquement supérieure à lui, même s'il apparaît divinisé- fournissant de la lumière en retour de celle qu'il reçoit, témoigne non seulement de son évolution, mais surtout se reflète donc par la relation qu'il entretient avec la lumière.

²⁵³ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.11.

²⁵⁴ MAHÉ Jean-Pierre, « Quelques remarques sur la religion des *Métamorphoses* d'Apulée et les doctrines gnostiques contemporaines », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 46/1, 1972, p.1-19, p.9.

En outre, l'Aurore que symbolise son nom et qui représente cette nouvelle étape de sa vie sous le service d'Isis, maintenant c'est lui, sous les traits lumineux du Soleil à une cérémonie se déroulant à l'Aurore, qu'il représente pour le peuple devant lui -il se tient en effet sur une scène devant une foule- cette vie au service de la déesse, il en est devenu le symbole.

Après son initiation, Lucius entreprend de rentrer chez lui (XI,24,5-6). Après les adieux à la déesse et à Mithras (XI,24-25), il se rend chez lui. Rien n'est décrit au sujet de ce retour, Lucius y restant seulement quelques jours, après lesquels la déesse l'enjoint à partir pour Rome sans délai. Son trajet vers Rome est lui aussi réduit au minimum, avec seule mention les deux véhicules qu'il prit : un bateau jusqu'à Ostie, et un char jusque Rome. Ce char, pris dans la soirée, lui fait parvenir Rome la veille des Ides de décembre, soit le quinzième jour de ce mois. C'est la première véritable date dont nous disposons depuis les *Navigium Isidis*. À ce stade, nous pouvons éclaircir ce flou qui entourait la temporalité de ces rites initiatiques : il s'est écoulé neuf mois et neuf jours depuis la seconde métamorphose de Lucius. La réception tardive de cette information reflète la vie de Lucius dont les seuls points de repère temporel, une fois intégré au culte isiaque, sont les rituels liés à ce culte. Il s'agit donc de balises rythmant le quotidien, mais sans recul sur une temporalité plus large. Par ce retour à Rome, il se retrouve à nouveau plongé dans la civilisation profane, régie quant à elle par d'autres délimitations. Lucius est ainsi replongé dans la vie civile -cette immersion étant renforcé par ses performances au Forum en tant qu'avocat (XI,28,6 ; XI,30,2) - bien qu'il recommence ensuite à se vouer à la déesse.

Son quotidien rythmé par le culte isiaque reprend alors, pendant une année entière, quand survient alors, pour la deuxième fois, un songe dans lequel il reçoit l'ordre divin de se faire initier à nouveau :

Ecce transcurso signifero circulo Sol magnus annum compleverat, et quietem meam rursus interpellat numinis benefici cura pervigilis, et rursus teletae, rursus sacrorum commonet (XI,26,4)

L'initiation au culte d'Osiris, une divinité solaire, est donc annoncée une fois s'être adonné au culte pendant une année, explicitée par la révolution du Soleil. Après ce premier songe, et avoir interrogé les prêtres à ce sujet, il reçoit la nuit suivante une autre apparition, lui révélant l'identité du prêtre qui consacrera son rite initiatique.

Ces éclaircissements viennent répondre à ses interrogations, Lucius précise en ce sens : *sublata est tota caligo* (XI,27,6). Cependant, tout comme pour la première initiation, nous retrouvons également ici un délai entre son annonce et sa concrétisation. Si le premier délai était causé par l'impatience de Lucius, celui-ci est causé par sa situation financière (XI,28,1). Une fois la somme récoltée, il est à nouveau tenu de s'abstenir de chair animale et de vin pendant dix jours. La seconde initiation est éclip­sée en quelques mots : *principalis dei nocturnis orgiis inlustratus* (XI,28,5), qui représentent néanmoins cette deuxième initiation par un trait semblable à la première : la lumière de la connaissance divine éclairant la nuit de l'initiation aux mystères. Une fois de plus, son quotidien dévot reprend ensuite, rythmé désormais par la pratique des deux cultes et endosse des fonctions publiques en tant qu'avocat (XI,28,6). Sans autre événement notable pour les séparer survient l'annonce d'une troisième initiation : *Et ecce post pauculum tempus inopinatis et usquequaque mirificis imperiis deum rursus interpellor et cogor tertiam quoque teletam sustinere* (XI,29,1). Cette première annonce, dont on ne connaît pas le contenu, est suivie d'une deuxième pendant la nuit -suppose-t-on- suivante afin de rassurer ses inquiétudes. S'ensuit l'habituelle privation de viande et de vin, qu'il prolonge au-delà des dix jours imposés (XI,30,1-2). Cette ultime initiation lui révèle *post dies admodum poculos* (XI,30,3), le dieu Osiris dans sa véritable forme. Au terme de cette initiation, il est devenu un prêtre à part entière à Rome, parmi d'autres fonctions civiles. L'ouvrage s'achève sur la fierté qu'éprouve Lucius à arborer son crâne rasé aux yeux de tous, même des jaloux.

Le dernier mot de l'ouvrage, *obibam*, mérite toute notre attention. Si dans le contexte de cette fierté exprimée, il renvoie dans un sens concret au fait de marcher dans les rues de Rome, sa déambulation accentuée par sa fierté fait ressortir une seconde signification du terme *obeo*, à savoir la confrontation contre un ennemi, en l'occurrence les jaloux dont il est fait mention ci-devant. Mais, dans le contexte de ce onzième livre rythmé par les astres et la volonté des dieux que ces astres symbolisent, il est bon de mentionner que le terme *obeo*, lorsqu'il réfère à un astre, évoque la fin de sa course : bien qu'il ne soit pas mentionné, le Soleil est ici présent, en train de se coucher. En plus de présenter un contraste avec le sens étymologique du nom de Lucius, cette image est en conformité avec le parcours spirituel de Lucius, arrivé au bout du chemin²⁵⁵.

²⁵⁵ ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique*, op.cit., s.v. *obeo*, p.198.

5.5. Conclusion sur le livre XI

Ce onzième et dernier livre de l'*Asinus aureus* est structuré de manière très particulière. D'une part, nous retrouvons une très forte présence des astres, rythmant naturellement le cycle jour-nuit. Cependant, ce cycle est empêtré dans un flou créé par le rythme de la vie au service des divinités : les jours de prières et les nuits d'inspiration divine se succèdent dans une durée indéfinie, avec pour point de repère journalier non seulement le lever du Soleil, mais également les prières et les salutations dédiées au Soleil levant.

Nous retrouvons par ailleurs deux datations précises, permettant de délimiter ce renouvellement du quotidien dédié au culte dans une temporalité plus précise : la métamorphose de Lucius a lieu le jour des *Navigium Isidis*, soit le 5 mars, tandis que son arrivée à Rome se déroule la veille des Ides de décembre, soit le 14 décembre. Ces deux événements précisément datés sont les moments lors desquels Lucius se retrouve confronté au monde profane, dans le premier cas par la foule venue pour le cortège et l'offrande navale, et dans le deuxième cas par son arrivée dans la capitale. Cette insertion dans le quotidien civil, contraste avec la temporalité que lui imposait les cultes, c'est pourquoi ces dates précises sont les seules que nous possédions, et que les autres événements, si importants soient-ils, ne sont datés que relativement. Ainsi nous savons seulement que les initiations ont lieu au moins une dizaine de jours après l'annonce de celles-ci en songe, le scrupule religieux contraignant les initiés à ce délai pendant lequel ils devront s'abstenir de certains aliments. Notons par ailleurs que le calendrier civil était formé sur une datation dépendant à l'origine du rythme lunaire, contrairement aux rites des initiés, présentés en dépendance du Soleil.

Le livre XI retrace donc le parcours initiatique de Lucius à proprement parler, de sa métamorphose à son initiation totale aux cultes d'Isis et Osiris. Ce livre offre très peu de détails de son quotidien, si ce n'est pour préciser des détails cultuels. Apulée nous fait en effet passer d'un point de l'initiation à l'autre, nous reflétant ainsi la réalité dans laquelle est plongée Lucius : le culte est désormais ce qui rythme sa vie, loin du rythme du monde civil.

Mais ses attachements au monde terrestre ne sont pas totalement effacés, en témoigne les évocations de sa carrière d'avocat qui lui permet de bien vivre, et l'étonnante récurrence de l'impact monétaire sur le culte (XI,20,1/3 ; XI,22,3 ; XI,23,1 ; X,28,1/2 ; XI,30,1/2), constituant parfois une contrainte à l'accomplissement de certaines cérémonies, tout comme la curiosité de Lucius, poussant le prêtre à retarder sa première initiation.

Par ces contraintes, les moments de plus grande proximité spirituelle avec le divin sont certainement à trouver dans la scène de révélation d'Isis à Lucius et sa métamorphose. Ces deux moments sont par ailleurs marqués par l'omniprésence de la lumière, accentuant cette proximité avec le divin. Dans la première initiation, cette lumière est intériorisée -par l'évocation de la vue nocturne du Soleil - et non plus présente dans les objets entourant l'initié, mais elle réapparaît comme représentation externe du divin à travers l'exposition de Lucius en tant qu'Osiris solaire.

Nous remarquons donc une nette évolution du lien qu'entretient Lucius avec la lumière. En premier lieu, ses prières à la Lune sont marquées par l'éclat de la Lune. Ce même éclat apporte une grande quantité de lumière dans la scène d'apparition d'Isis, mais celle-ci est contrastée par les brillances et couleurs flamboyantes, même issues de sa cape pourtant noire. La traversée du cortège nous montre ensuite un monde profane éclatant de mille couleurs, ceux-ci contrastant fortement avec le monde des dévots qui les suivent. Ceux-ci sont unifiés par la lumière majoritairement marquée par l'or et la blancheur de ce cortège, contenus notamment dans les nombreuses lanternes que tiennent les croyants, dans leurs tenues blanches, et les attributs et offrandes divines faites d'or et de cuivre. La salvation de Lucius est rendue possible par une rose brillante, qui représente la seule couleur vive du cortège dévot. Il admire ensuite la brillance de l'offrande navale, également marquée par l'or et la blancheur éclatante. C'est par les lumières blanches de l'initiation et de la connaissance divine que Lucius sera ensuite entouré -son cheval blanc lui revient, le mobilier décrit est blanc, etc.-, mais de manière moins appuyée que lors du cortège. Enfin, il est présenté lui-même sous les traits de l'Osiris solaire devant une foule. Il est montré en complémentarité avec la lumière lunaire d'Isis, en face de laquelle il se place en descendant de l'estrade. Après cela, l'or disparaît, et seules restent les lumières des astres. Bien que cette présentation de Lucius en Osiris comprenne des éléments lumineux, ils sont nettement moins présents que dans l'apparition de la déesse et le cortège.

6. SYNTHÈSES ET INTERPRÉTATIONS

6.1. Les objets « fils conducteurs »

Notre attention s'est particulièrement portée sur *le conte d'Amour et Psyché* ainsi que le onzième livre. Comme nous l'avons vu, il s'agit de scènes de la plus haute importance pour l'intrigue, importance par ailleurs soulignée par leur position centrale et finale dans l'œuvre. Ces deux passages de l'œuvre contiennent en outre ces mêmes objets faisant office de « fils conducteurs » : la *lucerna* et la rose.

6.1.1. LA ROSE

La rose est donc un élément présent tout au fil du récit, en particulier dans les scènes importantes et concrétisant l'union d'un humain avec le divin, symbolisant une renaissance spirituelle de l'humain et la beauté divine. Les deux scènes les plus importantes dans lesquelles elles apparaissent -le mariage de Psyché et Cupidon d'une part, et la seconde métamorphose de Lucius d'autre part- sont marquées par la présence de ces fleurs. Ces deux scènes représentent également l'accomplissement de leurs quêtes respectives par la transcendance de leur condition initiale dans une forme plus élevée. Mais, avant cet accomplissement par l'accès à un amour spirituel dont l'objet est un être divin, la rose était présente dans les scènes d'amour érotiques. Elle est donc liée à l'amour sous sa dimension érotique et spirituelle, et est témoin de l'évolution des personnages, passant de la première à la seconde dimension de l'amour.

Ce point est à mettre en relation avec le symbole de beauté que constitue la rose. Or, dans la philosophie platonicienne, l'amour est le moyen par lequel il est possible de trouver la beauté, celle-ci consistant à parvenir à la connaissance du divin, la connaissance suprême²⁵⁶. La quête de la rose fait donc évoluer les quêtes de l'amour, de la beauté et, par conséquent, de la connaissance, auxquelles elles semblaient pourtant se superposer : auparavant voué à des amours physiques, Lucius et Psyché s'adonnent à une forme nouvelle et novatrice de l'amour, cette fois spirituel et dédié au divin.

²⁵⁶ PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir*, op.cit., p.274.

À travers ce renouvellement, la rose évoque également la mort qu'elle parvient à surmonter²⁵⁷. Sa symbolique initiale est proche de celle du Lotus ou de la roue par sa forme de spirale dont la lumière irradie depuis son centre, et qui retranscrirait les flux de l'énergie cosmique -énergie par ailleurs représentée par Isis dans son discours- et font transparaître par leurs épines de la complexité que comprend une initiation semblable à celles que vivent nos protagonistes, notamment à travers les souffrances vécues lors de leurs péripéties²⁵⁸.

D'aucuns chercheurs estiment que la quête de la rose se double chez Lucius d'une quête spirituelle qu'il atteint par son initiation aux Mystères isiaques, en raison de quoi ses péripéties prennent les traits d'un voyage initiatique²⁵⁹. Cependant, au moment où il retrouve sa forme humaine, Lucius ne semble pas avoir grandement évolué : s'il s'est enfui d'une scène le contraignant dans sa forme d'âne à s'accoupler publiquement à une humaine, le prêtre lui reproche néanmoins sa curiosité qui ne l'a pas quitté malgré la connaissance du divin qu'il a acquis (XI,21,7-9). Il s'agit cependant d'une nouvelle forme de curiosité, celles dirigées vers les *mirabilia* du divin, et non plus vers des pratiques magiques ou des amours physiques²⁶⁰. En outre, son voyage ressemble davantage à une errance qu'à un véritable voyage initiatique²⁶¹, dans lequel le chemin emprunté serait délibérément choisi pour atteindre une destination.

Notons en outre que, contrairement à nos attentes, la rose n'apparaît que deux fois dans son milieu naturel : dans un jardin rendu inaccessible à Lucius, et le leurre mortel des lauriers-roses se trouvait dans un bosquet en pleine nature. À travers la scène des lauriers-roses, elle démontre que les apparences sont trompeuses, constat que l'on peut renouveler à divers moments de l'intrigue par les humains prenant une forme animale, volontairement ou non. Dans toutes leurs autres apparitions, ces fleurs sont présentées dans un contexte d'usage humain, voire divin : les hommes s'en servent pour rendre hommage aux dieux et a donc une portée honorifique, elles sont un élément d'ornement représentant la beauté et l'amour dans le mariage de Psyché ou dans la scène d'amour avec Photis, et pour finir c'est surtout le remède à la magie que Lucius recherche tant.

²⁵⁷ GÉCZI János, *The Rose and its Symbols*, op.cit., p.35.

²⁵⁸ JOEL Thomas, *Le dépassement du quotidien*, op.cit., p.69.

²⁵⁹ MANGOUBI Sandra, *La structure littéraire des Métamorphoses*, op.cit.

²⁶⁰ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.389-391.

²⁶¹ JOEL Thomas, *Le dépassement du quotidien*, op.cit., p.72.

Les usages de la rose sont donc multiples, qui l'éloignent de sa forme première, qui ne revêt *a priori* aucune fonction, dans la mesure où un fragment de la nature n'est pas un outil. Pourtant, c'est de cette manière qu'elles sont ici utilisées. Ces usages qui les sortent de leur cadre habituel en soulignent véritablement l'importance.

Mais la rose constitue avant tout l'objet de la quête de Lucius. En ce sens, ces fleurs rythment le récit tant par leur absence que par leur présence : elles forment le moteur de l'intrigue principale, puisque c'est leur recherche qui contraint Lucius à vivre toutes ces péripéties. Si la rose rythme le quotidien de Lucius, elle rythme également les saisons, et coordonne celles-ci à l'avancée spirituelle du jeune homme : tout comme les roses annoncent le retour du printemps -et avec cette saison le retour de la lumière et de l'espoir-, la cérémonie dédiée à Isis annonce à Lucius le renouveau de sa vie, une vie désormais vouée à la connaissance de la déesse, à une union divine²⁶². Elle annonce également l'espoir d'une renaissance après sa mort, aux côtés de la déesse.

Si la volonté d'Isis permet à Lucius de retrouver sa forme humaine, c'est par le biais des roses qu'elle le permet. Il s'agit là du remède que Photis lui prescrit. La déesse toute puissante utilise donc le même outil que la sorcière. Ce ne sont donc pas les outils nécessaires à la réalisation de la quête qui importent, mais bien la manière d'y parvenir et les intentions sous-jacentes, tout comme la curiosité qui a également changé au fil du récit. Cette manière d'accomplir la quête est d'autant plus importante à souligner qu'elle diffère totalement de celle employée dans l'ouvrage dont Apulée s'est inspiré, dans laquelle Lucius retrouve sa forme humaine sur une scène de théâtre devant une immense foule, et non lors d'une cérémonie religieuse dédiée à Isis qui, par ailleurs, n'y est nullement mentionnée.

Enfin, rappelons que la lumière émanant de la rose n'est pas systématiquement mentionnée. En outre, son éclat vient de sa couleur rouge, qui la distingue fortement de la lumière astrale, se maintenant le plus souvent dans les tons blancs et or. Cette brillance et cette couleur qui lui sont propres soulignent également son importance dans le récit, tout en l'intégrant aux symboliques représentées par ces couleurs dont elle diffère.

²⁶² GÉCZI János, *The Rose and its Symbols*, op.cit., p.253.

6.1.2. LA LUCERNA

Les *lucernae* présentes au fil de l'histoire principale et dans le *conte d'Amour et de Psyché* occupent une grande variété de fonctions allant de la plus pragmatique à la plus symbolique, celles-ci évoluant au fil du récit. En effet, dans les aventures de Lucius, les *lucernae* et autres luminaires connaissent une grande évolution fonctionnelle.

Premièrement, lorsque Lucius est encore un homme, elles sont présentes en tant que témoin de ses désirs amoureux et de sa curiosité pour la magie. Dans ces premières apparitions, elles étaient porteuses de fausses vérités, dans la mesure où elles fournissaient à Lucius une expérience du monde qui n'était pas celle par laquelle il pourrait assouvir sa soif de connaissance. Fait exception cependant l'usage de la *lucerna* pour la veille du cadavre, lors de laquelle elle est utilisée afin de préserver l'intégrité du corps contre la magie, bien que sa curiosité pour la magie l'ait poussé à se porter volontaire pour cette veille.

Ensuite, lorsque Lucius est transformé en âne, les *lucernae* retrouvent des fonctions plus pragmatiques, habituellement liées à cet objet dans le monde réel : elles permettent de nettoyer l'intérieur d'une cuve, de repousser des bêtes sauvages, etc. Cette fonction semble être une forme de « retour à la réalité » pour Lucius, qui observe les routines des protagonistes qu'il croise. Cela peut également être causé par une incapacité de Lucius à assouvir sa soif de curiosité ou ses désirs amoureux, à cause de sa forme animale.

Enfin, dans le onzième livre, les *lucernae* symbolisent la lumière divine, la piété religieuse. À travers cette forme « d'illumination » pour le divin, elles peuvent également symboliser un accès à la connaissance divine, telle qu'elle est conçue dans la philosophie platonicienne. L'apparition d'Isis portant un *cymbium*, une lanterne de forme particulière, a pour Lucius l'effet d'une révélation divine, mais permet également d'ancrer cette apparition dans une nouvelle forme de croyance, où les symboles se mêlent afin de représenter une volonté divine absolue, émanant non pas d'une déesse mais du principe divin qu'elle représente par son synchrétisme. Elles représentent également le parcours spirituel de Lucius, à travers l'évolution de la forme, des matériaux, et de l'usage fait de ces objets au fil du récit.

La manière dont est traitée la *lucerna* dans le conte d'*Amour et de Psyché* renvoie fortement à la manière dont les autres *lucernae* apparaissent dans le reste de l'ouvrage. La seule *lucerna* présente de ce conte peut également représenter, comme dans le dernier livre, la révélation divine ou l'accès à la connaissance divine. Mais, tout comme dans les premiers livres, elle est également liée à la curiosité en le symbolisant et en formant l'outil par lequel cet assouvissement est rendu possible. Ces similitudes ne sont certainement pas des coïncidences : étant donné la place de ce conte au cœur des péripéties de Lucius-âne, elles lui fournissent un miroir de son histoire, dotée d'une fin heureuse par l'union au divin. Ainsi ce conte peut représenter pour lui un signe d'espoir, ou peut-être un guide de la bonne route à suivre : un chemin pieux où il devra se détacher de ses passions.

Nous distinguons donc deux types d'usages de la *lucerna* et de sa lumière : d'une part, la bonne lumière est liée à la spiritualité -les lumières du cortège, l'appellation de *meum lumen* que Psyché donne à Cupidon, et les usages pragmatiques des protagonistes secondaires- d'autre part, la mauvaise lumière est utilisée pour entreprendre des méfaits, des agissements sacrilèges, comme la *lucerna* de Psyché avec laquelle elle rompt sa promesse et assouvit sa curiosité, ainsi que les lumières liées aux pratiques magiques et aux scènes érotiques²⁶³.

Ces symboles liés à la *lucerna* étaient courants dans l'Antiquité : la lumière représentait très fréquemment la vie contre la mort symbolisée par l'obscurité ou la nuit²⁶⁴. Plus tard, elle sera également associée au culte des mystères²⁶⁵, duquel Apulée était un adepte, et qu'il représente dans le onzième livre. Les passions, quant à elles, sont souvent représentées par des flammes, de la chaleur ou par un embrasement de la personne qui les subit. Les flammes et la lumière pouvant être réunies dans cet objet, il semble logique qu'Apulée, en écrivant une œuvre possédant plusieurs niveaux de lecture, ait choisi la *lucerna* afin de signifier ces éléments : il lui était ainsi possible de concrétiser ces concepts décisifs dans les deux intrigues, de les matérialiser au sein d'un seul objet.

²⁶³ LANCEL Serge, « "Curiositas" et préoccupations spirituelles chez Apulée », *art.cit.*, p.46 n.1.

²⁶⁴ DE SMET Rudolf, « La notion de *lumière* et ses fonctions », *art.cit.*, p.29.

²⁶⁵ DE SMET Rudolf, « La notion de *lumière* et ses fonctions », *art.cit.*, p.29.

Nous constatons donc l'importance des scènes dans lesquelles apparaissent ces *lucernae* et autres lumières artificielles. Si elles ne structurent pas à proprement parler le temps tel qu'il est perçu par les protagonistes, elles permettent, d'un point de vue littéraire, de baliser l'intrigue. Elles forment en effet des points de repère pour le lecteur, qui pourra comparer les scènes dans lesquelles ces lumières apparaissent et remarquer ainsi plusieurs éléments : non seulement l'importance cruciale de ces scènes, situées à des points pivots de l'intrigue (la chute dans les passions, le point de basculement, et l'accomplissement), le lien que ces objets entretiennent avec les personnages, les deux évoluant ensemble -l'évolution de ces objets reflète en effet l'évolution des personnages qui en usent-, et symboliser les concepts qui les engagent à cette évolution.

6.2. Les croyances génératrices de lumières : le platonisme et les cultes égyptiens

Nous avons donc constaté la présence d'un réseau complexe de lumières et de couleurs, celles-ci apparaissant ponctuellement ou en tant que fil conducteur du récit. Ces lumières émanent de nombreux éléments différents : les roses et les *lucernae* sur lesquels nous venons de nous pencher, sont porteurs de plusieurs concepts platoniciens, et témoignent de l'évolution du lien qu'entretient les protagonistes avec ces concepts. Le palais de Cupidon est porteur de lumières artificielles, et maintient ainsi Psyché prisonnière du monde matériel, l'empêchant ainsi de percevoir et de comprendre ces concepts. Ce lieu empli de lumière occupe une fonction semblable à celle des *lucernae* et des roses présentes lors des pratiques magiques de Panthia et des amours de Lucius avec Photis, qui ancre Lucius dans le monde matériel.

Ces lumières artificielles s'opposent aux lumières divines émanant des dieux, principalement Isis et Cupidon. Cette lumière représente l'union au divin et ainsi une forme spirituelle de l'amour, seul moyen d'atteindre la connaissance divine selon le platonisme. Le premier accès à la vue d'un dieu fait l'objet de descriptions dans lesquelles la lumière est présente dans les moindres recoins, même dans l'obscurité. Ce phénomène témoigne de la révélation divine, marquée par un éblouissement de l'humain à cette vue. Ces deux rapports successifs de l'homme à la lumière décalquent l'expérience de la connaissance telle qu'elle est représentée l'allégorie de la caverne (Plat., *Rep.*, VII, 514a-517a).

Dans le onzième livre, plusieurs éléments s'éloignent cependant de cette philosophie. Ainsi les descriptions de la nature sont également emplies de lumière. Dans le cas des lauriers roses, elles témoignent des apparences trompeuses : ce *locus amoenus* se transforme peu à peu en *locus horridus*, à mesure que Lucius s'en approche. Après avoir été emportée par le Zéphyr, Psyché est déposée dans un lieu naturel paisible, dans lequel la lumière comme l'obscurité sont une source de bien-être.

Le onzième livre ouvre en effet davantage de portes vers les croyances égyptiennes, dont certaines cohabitent avec la philosophie platonicienne au sein des mêmes objets. Par l'omniprésence de l'or et de la lumière dans les cultes égyptiens, et par la nature synchrétique d'Isis, le culte isiaque constituait un outil approprié pour transmettre la philosophie platonicienne. Cependant, il serait réducteur de restreindre les références culturelles et cultuelles des croyances égyptiennes à de simples tremplins vers la philosophie platonicienne. Nous considérons que les croyances égyptiennes cohabitent ici avec le platonisme davantage qu'elles ne le servent.

La description du printemps (XI,7,2-5) témoigne du renouveau de la Nature dans toute sa splendeur, tout en symbolisant la renaissance que représente cette journée pour Lucius, tout comme la description de l'Aurore dorée marque la perpétuelle renaissance du Soleil et du monde qu'il éclaire. Le culte égyptien voué à ce renouveau est amplement présenté dans le onzième livre, à travers les prières matinales. Cependant, l'apparition d'Isis à Lucius, sa métamorphose, et son entrée dans le culte isiaque en tant que prêtre symbolisent bien la connaissance venant d'une révélation divine platonicienne. Cette révélation est d'autant plus symbolique qu'Isis représente elle-même le concept divin par sa nature synchrétique et sa description physique.

Dans ce même esprit, le *cymbium* en or que tient Isis, réfère à la barque de Nechmet ou à la barque solaire. Par ce simple objet appartenant au culte égyptien, Apulée parvient à annoncer les nombreux renouveaux du lendemain, intrinsèquement liés au culte égyptien. Mais cet objet demeure avant tout une lampe, qui est par conséquent porteuse de lumière terrestre. Or, ces lumières deviennent dans le onzième livre le symbole de la piété humaine, une manière de se rapprocher du divin. C'est en effet cette lumière qui distingue les initiés des profanes, représentés quant à eux par une grande quantité de couleurs.

Nous n'affirmons pas que le culte égyptien soit le seul à entretenir une théologie solaire. Si elles sont nombreuses, elles ont toutes un objectif similaire : cerner le divin et le lien qu'elle entretient avec l'humanité. La lumière émanant de la divinité est dans ce contexte toujours mise au second plan²⁶⁶. Or, comme nous l'avons longuement évoqué, Apulée place ici cette caractéristique au cœur de la représentation divine et des hommages rendus à celle-ci. Il s'agit donc ici d'une représentation novatrice des dieux, qui s'étend au-delà de cet aspect lumineux. Notons à cet égard l'apparition de divinités aux yeux des mortels sans passer par un intermédiaire²⁶⁷. De plus, les dieux partagent ici les passions des hommes : Vénus est animée par la colère, Jupiter²⁶⁸ accepte d'aider son fils pour servir ses intérêts, et les autres dieux sont enclins à lui obéir par peur d'une amende plutôt que par loyauté envers Jupiter. B. Bakhouché estime que cette représentation des dieux est le fruit de l'insertion des préceptes platoniciens au sein de l'ouvrage²⁶⁹. Ces deux caractéristiques sont cependant contraires à la conception du monde d'Apulée -tirée du platonisme- tel qu'il la présente dans son *De deo Socratis*.

Parallèlement à ce changement de fond, Apulée s'est également montré novateur dans la forme. En effet, la représentation du platonisme par le biais d'une œuvre romanesque, et non d'un traité théorique ou de dialogues fictionnels est également une nouveauté²⁷⁰. Cette forme met en scène des personnages dotés de défauts²⁷¹ et d'émotions dans diverses situations aboutissant à leur transcendance. L'assimilation des concepts que l'ouvrage souhaite véhiculer est facilitée par cette mise en scène, bien qu'ils soient présentés moins explicitement. Il s'agit donc d'une mise en pratique de ce que les traités présentaient théoriquement. La rupture avec la tradition littéraire est donc totale : Apulée s'est réapproprié les pensées et les mythes afin de présenter une œuvre innovante, dans laquelle la lumière montre cette dissociation de la tradition.

²⁶⁶ FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique*, op.cit., p.441.

²⁶⁷ SCARSI GARBUGINO Mariangela, « Nostalgie et déclin du mythe dans la "fable" d'Amour et Psyché », dans BOST-POUDERON Cécile et POUDERON Bernard (Éd.), *Les Hommes et les Dieux dans l'ancien roman (Tours du 22-24 octobre 2009)*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2012, p.225-236 (Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 48 ; Série Littéraire et philosophique 16), p.230.

²⁶⁸ SCARSI GARBUGINO Mariangela, « Nostalgie et déclin du mythe », art.cit., p.231.

²⁶⁹ BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », art.cit., p.31.

²⁷⁰ GRIMAL Pierre, « Essai sur la formation du genre romanesque dans l'Antiquité » in BASLEZ Marie-Françoise, HOFFMANN Philippe, TRÉDÉ Monique (Éd.), *Études de littérature ancienne. IV. Le monde du roman grec, Actes de colloque international (Paris, 17-19 décembre 1987)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1992, p.13-20, p.14.

²⁷¹ Ces « héros » romanesques sont ainsi discernables des héros épiques, auxquels le lecteur ne peut s'identifier en raison de leurs compétences pratiques et morales surhumaines.

6.3. La structure temporelle

Au fil du récit, notre lecture est rythmée et structurée par des temporalités mouvantes. Cette mise en mouvement témoigne de changements stylistiques de l'œuvre. Si ces temporalités sont systématiquement liées à la lumière ou à ses contrastes, ce lien entre structure de l'œuvre et lumière est lui aussi en mouvement, reflétant de cette manière l'évolution des personnages et par extension, de l'intrigue qui suit leur parcours.

En ce qui concerne le parcours de Lucius dans l'histoire principale, nous l'étudierons semblablement au reste de notre travail. En effet, nous nous pencherons ici séparément sur l'intrigue principale des dix premiers livres, et le onzième livre. Ce dernier livre ne suit aucunement la même logique structurelle que le reste de l'intrigue en raison de ses très nombreuses spécificités et du dédoublement temporel que nous y observons. Dans les dix premiers livres, nous pouvons remarquer deux temps forts. Le premier, retraçant les aventures de Lucius le jeune homme quand le second retrace les péripéties de Lucius l'âne. Ces deux parties se revêtent d'une structuration relativement similaire, avec une insistance sur de nombreux arrêts sur images. Cependant, ces arrêts sur images sont marqués par des thématiques inhérentes à sa condition présente.

Lors des aventures de Lucius le jeune homme, l'intrigue est rythmée par de nombreux arrêts sur images, concrétisés par des arrêts dans son voyage. Ces arrêts sur un instant précis sont souvent le fruit de sa curiosité pour la magie ou de ses désirs amoureux, qu'il tente d'assouvir par ses pauses sur ces moments auxquels il porte un vif intérêt. Parmi ces scènes, nous mentionnerons le meurtre de Socrate par Panthia et Méroé (I,11,4-I,14,1), le repas chez Milon et Pamphile, lors duquel l'hôtesse réalise des prédictions à partir du feu de sa lanterne (II,11,5-II,12,2), la scène d'amour de Lucius et Photis (II,16,1-3), la veille du corps, dont le but est d'empêcher les magiciennes d'en subtiliser des morceaux (II,21,4-II,26,4), la métamorphose de Pamphile en oiseau (III,21,1– III,22,1). Toutes ces scènes se déroulent dans l'obscurité de la nuit, avec une lanterne pour seule source de lumière. Si leur fonction pragmatique ne fait ici aucun doute, elles sont le plus souvent représentées comme des témoins à part entière de la scène. Ces lampes sont même élevées au rang de complices de ces pratiques magiques lorsqu'elles sont en possession de Pamphile. Elles permettent en outre de jalonner le temps qui s'écoule (*prima face* (II,10,6)), et même de prédire des événements appartenant au futur proche.

Dans cette première partie du récit, ces lumières, toutes artificielles, sont associées à des personnages féminins. Elles sont, qui plus est, porteuses d'une expérience du monde. Mais il s'agit d'expériences liées au monde terrestre en non céleste. Pamphile prétend cependant le contraire, en affirmant que les feux terrestres sont les reflets des feux célestes (II,12,1). Il s'agit là de fausses vérités, d'expériences trompeuses du monde. C'est pourquoi, en s'attardant sur ces faits, Lucius est empêché d'atteindre l'expérience du monde ultime : la contemplation du divin, par un accès au monde céleste. De plus, il s'essaye lui-même à ses pratiques afin de s'élever au-delà de sa condition humaine -il désire en effet se métamorphoser en oiseau- et, par extension, d'approcher le monde céleste. Cependant, cette tentative d'élévation fut réalisée par des mauvaises pratiques, Lucius ayant tenté par la magie ce qu'il aurait dû obtenir par la croyance. À cause de cette prise de raccourci, Lucius subit une régression physique, en devenant l'animal représentatif de ses vices, qui ont provoqué sa chute.

A partir de cette métamorphose en âne, Lucius poursuit son périple. Cependant, l'écoulement du temps était jusque-là ponctué par sa volonté d'assouvir sa curiosité et ses désirs. Désormais, il la structure du récit est dédoublée. D'une part, elle est ponctuée par son voyage, dont la marche, les arrêts et les travaux à réaliser sont dictés par la volonté de ses nouveaux maîtres. Ce temps du récit est marqué par une langueur reflétant les souffrances de Lucius, désespéré de cette route sans fin. Il donne à ce sujet de nombreux détails -par exemple : *lamque rerum tantarum pondere et montis ardui vertice prolixo satis itinere nihil a mortuo differebam* (III,29,1)²⁷²- d'autre part, elle est rythmée par le nouveau désir de Lucius, à savoir la recherche incessante de la rose salvatrice, qui lui permettrait de retrouver sa forme humaine. Cette seconde structuration rend irrégulière la première, par des arrêts spontanés de la routine imposés par ses possesseurs humains.

²⁷² Que nous traduisons comme suit : *Et déjà je n'étais en rien différent d'un mort, par le poids de mes si nombreuses charges, la raideur du mont escarpé et la longueur de la route.*

Il approchera à plusieurs reprises cet objectif, sans jamais pouvoir l'atteindre. Certaines sont rendues inaccessibles à cet âne glouton par les humains désireux de préserver ces précieuses fleurs (III,27,4-7). D'autres, en revanche, dont il parvient à approcher, sont des leurres mortels (IV,2-3). Si la vie de Lucius auprès des hommes est rythmée par le Soleil et les nuits (*iam luce clarissima* (III,29,2)), les roses forment pour lui un point de repère temporel plus large. En effet, par la présence des roses à la belle saison, leur disparition en hiver et leur réapparition au printemps, Lucius voit s'écouler les saisons, desquelles dépendent son espoir.

Dans l'une de ses nombreuses péripéties en tant qu'âne, Lucius est en la possession d'une bande de brigands, qui retiennent également une jeune femme prisonnière. Une vieille dame veillant sur les bandits console la jeune fille de sa captivité en lui récitant le *conte d'Amour et Psyché*. L'évocation de ce conte forme une suspension totale de l'intrigue.

Le conte lui-même se revêt d'une temporalité en complète opposition avec celle de l'intrigue principale. Cette opposition contraste cependant avec leurs nombreuses similarités scénaristiques. Le conte s'insère en effet dans une temporalité mystique totalement opaque. Les marqueurs temporels ou géographiques ou identitaires sont toujours constitués de termes indéfinis. Cette immersion commence dès les premiers mots du conte par la formule *Erant in quadam civitate rex et regina* (IV,28,1), qui deviendront une véritable marque de fabrique pour les contes de fées et les romans arthuriens.

La beauté lumineuse de la jeune fille est la cause première de ses malheurs en provoquant d'une part son isolation sociale et, d'autre part, la colère divine de Vénus, qui décide de la vouer à des amours indignes d'elle par l'intermédiaire de son fils Cupidon. Ces deux situations évoluent par la décision d'abandonner Psyché à des noces funèbres au bord d'une falaise, conformément aux prescriptions d'une prophétie. Cette première véritable action du récit est marquée par un contraste entre la lumière des torches et la fumée noire s'en dégageant.

Une fois laissée seule, le souffle du Zéphyr emporte Psyché dans un lieu hors du temps et du commun des mortels. Elle est déposée dans un *locus amoenus*, dans lequel lumière et obscurité sont au service de la jeune fille. Cette description du lieu constitue le premier arrêt sur image appuyant sur le bien être qu'apporte à Psyché chacun des détails de ce lieu : l'ombre et la fraîcheur des bosquets, l'herbe douce, l'eau pure et fraîche, etc. Ce premier arrêt sur image est poursuivi par la description du palais situé au cœur de ce *locus amoenus*.

Dans ce palais, l'obscurité est inexistante pendant le jour. Les moindres recoins de la demeure et des richesses qu'elle contient sont en effet empreints de lumière, à tel point qu'elle sera apte à créer le jour si Apollon lui refusait la lumière du Soleil. Cependant, ces nombreuses lumières terrestres -dans la mesure où elles proviennent d'objets, si luxueux soient-ils- ne lui permettent pas de tout voir. Des serviteurs sont en effet présents dans le palais, mais ils demeurent invisibles à l'œil de Psyché. La nuit, quant à elle, dissimule l'identité de l'homme faisant d'elle sa femme chaque nuit. Cette impossibilité de voir semble résulter d'une forme d'éblouissement causé par les lumières terrestres du palais, qui détournent Psyché des lumières divines qu'elle ne peut voir dans ces conditions. Dans le palais, la lumière et ses contrastes d'obscurité et d'invisibilité, servent à entretenir le secret de son mari, à savoir son identité et sa nature divine. Ce secret, auquel s'ajoute les demandes pressantes de ne pas tenter de découvrir la vérité, sont au détriment de l'évolution spirituelle de Psyché.

Par ces interdictions, et cette fixation de Psyché dans le monde matériel -à travers la jouissance des richesses du palais, mais également dans sa relation purement physique avec son mari-, l'empêchent de percevoir le monde céleste, dont le palais constitue pourtant le seuil. Elle en perçoit pourtant la présence, lorsqu'elle nomme par exemple son mari *meum lumen* (V,13,5), reflétant la lumière divine que Cupidon représente. L'accumulation de toutes ces fixations forme une suspension de temps. Nous ne parlons pas ici du temps s'écoulant au cœur du récit, mais bien d'une suspension du temps de l'intrigue, par une fixation dans l'une de ces étapes. En effet, si les jours et les nuits se succèdent dans un incessant quotidien uniquement rythmé par les visites nocturnes de son mari, plus rien n'évolue au sein du palais d'or. C'est pourquoi l'élément qui permettra un basculement de cette stabilité viendra d'un élément extérieur à ce lieu hors du temps : les sœurs de Psyché.

Conformément à leurs instructions, Psyché se sert d'une lanterne la nuit venue dans le but de découvrir la nature -qu'elle croit monstrueuse- de son mari, et de l'assassiner. La *lucerna*, ou plutôt la lumière émanant de celle-ci, est l'outil par lequel toute l'intrigue bascule, en sortant le palais de sa torpeur initiale. Cet usage d'une nouvelle lumière artificielle, dont elle ne profite plus passivement mais dont elle use activement, permet de révéler une autre forme de lumière : la lumière divine.

La scène de dévoilement, moment pivot de l'histoire et du parcours spirituel des deux protagonistes, fait l'objet d'un long arrêt sur image. La longue description du dieu et des moindres gestes de la jeune fille à sa vue accentue l'aspect divin de Cupidon, entièrement représenté par la lumière. Celle-ci, émanant de son corps, éclipse totalement la lumière artificielle contenue dans la *lucerna*, devenue insignifiante. Cette transition lumineuse reflète la transition spirituelle de Psyché, s'approchant de la lumière divine tout en délaissant ses attachements terrestres. Cependant, si elle s'approche de ce monde spirituel, elle ne peut encore prétendre l'atteindre, ce rapprochement constituant une violation de la volonté divine. Cupidon lui aussi est en cours de transition, s'étant plus tôt blessé avec l'une de ses flèches, son amour physique commence à se transformer en un amour spirituel. Ce rapprochement de l'amour divin provoque chez nos deux protagonistes une régression, marquée dans l'intrigue par un retour à une situation précédemment décrite. Psyché, comme sur la falaise, est à nouveau abandonnée. Cupidon, quant à lui, redevient l'enfant de sa mère, auprès de laquelle il se réfugie, il n'est plus l'époux de la jeune fille. Bien que le dévoilement provoque une régression chez nos deux protagonistes et, par extension, dans l'intrigue, il s'agissait d'une étape nécessaire à leur épanouissement spirituel. Ainsi, Psyché pourra mériter cet amour spirituel et emprunter la voie de la rédemption, l'usage de la lanterne formant un raccourci à ce chemin, raccourci qu'il lui avait par ailleurs été interdit de parcourir.

Après la séparation des amants, le récit se focalise uniquement sur Psyché. Cupidon est en effet alité pendant cette partie de l'histoire, souffrant de la brûlure que la *lucerna* lui a infligée. Cette blessure passionnelle, guérira au moment même où Psyché achèvera ses épreuves : la rédemption de Psyché semble être le remède à cette blessure. À travers les errances de Psyché, nous trouvons comme unique point de repère les étapes de son voyage, sans transition du chemin parcouru, ou des lieux dans lesquels elle a dormi. La temporalité est ici sensiblement différente de la suspension du temps qui enveloppait le palais. Certes, la succession des jours et des nuits est également mentionnée, et la présence ou l'absence des astres ne sont pas davantage déterminantes pour l'avancée du récit. Il s'agit d'un découpage très romanesque d'une histoire, passant d'une action importante à une autre, sans s'intéresser aux transitions. Cette manière de dérouler le récit est en nette opposition au récit concernant Lucius, dans lesquels les peines de la route sont plusieurs fois décriées.

En outre, la lumière semble ici totalement disparaître. Si ce phénomène peut sembler étrange, il est cependant en conformité avec la transition spirituelle dans laquelle se trouve actuellement Psyché. Ses errances représentent en effet la suite de son détachement des biens terrestres afin d'accéder au monde spirituel : elle a quitté le palais sans rien emporter, elle se débarrasse de ses sœurs, pour enfin s'adonner à la piété, en se rendant dans les temples. Elle réorganise les offrandes dans ces temples négligés et les nettoie. Il est intéressant de remarquer que Psyché est la cause de ces désordres. Ces temples avaient en effet été désertés au profit du culte de la jeune fille au début du conte (IV,28,3-IV,29,5). Mais ces actes de rédemption, et ces actions de piété n'aboutissent à aucun bénéfice : cette succession d'étapes est une nouvelle impasse pour Psyché, à nouveau contrainte par la volonté d'une déesse, qui empêche tout changement. Elle décide donc d'apaiser la colère de Vénus en se livrant elle-même à la déesse.

Ainsi débutent les épreuves que Vénus fait subir à Psyché. L'écoulement du temps dépend désormais de la réalisation de ces quatre épreuves, dans lesquelles la lumière et ses contrastes sont cependant présents. Le schéma de toutes ces épreuves est similaire : les instructions de Vénus, le désespoir de Psyché causé par l'impossible réalisation de l'épreuve, les conseils judicieux fournis à la jeune fille par un être redevable à Cupidon, et la réalisation de cette épreuve. Les deux premières épreuves dépendent des rythmes astraux, mais dans des conditions très spécifiques. Le coucher de Soleil représente par exemple l'échéance - impossible à respecter - de la première épreuve. Après cette première épreuve couronnée de succès, la nuit qui réunissait jadis les deux amants est désormais complice de leur séparation malgré leur si grande proximité géographique. Ensuite, le Soleil lui-même constitue la principale menace de la seconde épreuve. Sa lumière et sa chaleur transforment des brebis inoffensives en de terribles créatures violentes et sanguinaires. Seul l'apaisement de la fraîcheur et de la lumière déclinante du Soleil couchant permettra à Psyché de parvenir à son objectif : récolter leur précieuse laine d'or. La lumière occupe donc dans cette seconde épreuve le rôle d'objectif à atteindre et d'obstacle à son obtention.

Les deux épreuves suivantes s'enchaînent ensuite sans transition. Au sein de la troisième épreuve, la lumière représente également un danger. Cependant, il ne s'agit plus ici de la lumière du jour, mais bien celle émanant des yeux de deux dragons. Enfin, la lumière du jour retrouve son rôle bénéfique dans cette quatrième épreuve. Psyché y est immédiatement arrachée par son entrée aux enfers. Une future union à cette lumière est par ailleurs menacée en cas d'échec de cette ultime épreuve. Lorsqu'elle parvient à sortir des enfers, elle adore cette lumière du jour. Pour Psyché, qui craignait de ne jamais la retrouver, ce retour symbolise la fin de ces épreuves et de leurs dangers. Elle en est cependant détournée par l'ouverture de sa boîte, qui provoque sa mort.

Suite à cela, Cupidon guéri la ramène à la vie et intervient en sa faveur auprès de Jupiter, qui officialise leur union par une cérémonie nuptiale. Pour la première fois, les divinités agissent en sa faveur et non en son détriment. Dans ces dernières étapes du conte, nous ne retrouvons aucune mention du temps qui s'écoule ni aucune évocation d'une quelconque forme de lumière, alors même que les divinités sont omniprésentes. Remarquons cependant que, par son immortalité nouvellement obtenue et par cette union divine, Psyché se trouve désormais elle-même dans un temps infini, loin du temps des mortels.

Enfin, le onzième livre présente des découpages temporels. Cependant, ces découpages ne se superposent pas, contrairement à ce que Lucius vécut précédemment, mais divisent plutôt les personnes plongées dans ces deux écoulements distincts du temps. Nous suivons ces deux temporalités à travers l'expérience de Lucius. Les premiers moments de ce livre sont le témoin de sa révélation divine, dans laquelle Isis apparaît devant lui (XI,3-7), cette déesse dont il pressentait l'existence, comme le suggère sa prière à la Lune (XI,1-2). Ces deux scènes, qui sont l'occasion d'arrêts sur image, fournissent les moindres détails de la déesse dans toute sa luminosité lunaire. Cette apparition annonce par ailleurs le dénouement de sa situation, puisqu'elle lui fournit le moyen de transcender sa condition d'âme par l'obtention des roses, et de transcender sa condition d'homme profane par l'initiation à son culte.

C'est justement ces deux mondes opposés que représente le cortège du jour suivant. Les profanes se présentent en premier : une foule désordonnée et bruyante, déguisée de nombreuses manières et portant de nombreuses couleurs vives. Le cortège de la déesse protectrice et les initiés arrivent ensuite, dans une procession ordonnée, réalisant des gestes rituels propres au culte isiaque. Leur unité est également picturale, ces derniers étant tous vêtus de blanc, et portant des objets lumineux. La couronne de rose, que porte l'un des prêtres, est le seul élément coloré dans cette partie du cortège. L'obtention de cette couronne de roses représente la fin des péripéties de Lucius.

L'obtention des roses brillantes et salvatrices représente donc l'aboutissement de la quête de Lucius qui retrouve sa forme humaine. Ce retour à une forme initiale est souligné par ce jour de renouveau et de renaissance. Il s'agit en effet du premier jour du printemps, mais également d'une fête de réouverture des voies navigables. La description du printemps et de l'offrande navale est par ailleurs également décrite par de très nombreux détails évoquant la lumière de la nature et de ce navire. Cette luminosité trouve son explication dans les rites dédiés au Soleil et à son perpétuel retour, qui constitueront le repère temporel dans le nouveau quotidien de Lucius au service d'Isis. En effet, à partir de sa métamorphose, sa vie est à présent rythmée par le culte isiaque, sans aucun autre repère temporel provenant de l'extérieur. Désormais coupé du monde, son quotidien est rythmé par les cultes matinaux, destinés à saluer le Soleil. Ce rythme est uniquement inséré au sein d'une temporalité plus large, dictée par des célébrations ponctuelles plus importantes, et leur préparation. Cette expérience du temps demeurant propre à Lucius, les événements ponctuels venant rompre le quotidien demeurent centrés autour du lien que lui-même entretient avec Isis. Bien que ces cérémonies soient précédées d'une période plus ou moins longue de préparation, l'échéance de celle-ci demeure cette célébration, nous n'y trouvons donc aucun moyen de dater ces dernières, ni relativement ni par rapport à un repère extérieur. Tout comme Lucius, le lecteur est ici plongé dans le temps de l'initiation, coupé du monde profane : seul le culte de la déesse jalonne la succession des jours, le lever du Soleil lui-même représente un moment de prières et non le simple lever d'un astre dans le ciel.

Mais par la volonté divine, Lucius se rend à Rome. Là se découpe le temps entre monde profane et monde pieux. En effet, dès son arrivée dans la ville, nous apprenons qu'il s'agit de la veille des Ides de décembre. Ce découpage du temps, propre au fonctionnement civil de la société, replonge Lucius dans une temporalité de laquelle il était totalement détaché. Rappelons en outre que cette temporalité fondant les bases du calendrier romain est originellement structurée à partir des cycles lunaires, opposant ainsi ce rythme profane à celui des initiés, fondé sur le rythme solaire. Cette opposition souligne davantage l'éloignement du monde que Lucius vit à travers son initiation. Cependant, par sa présence à Rome, où il s'adonne au métier d'avocat, il s'en rapproche sensiblement, et ne demeure plus totalement coupé de la civilisation. Notons à cet égard la durée d'un an que Lucius perçoit entre son arrivée à Rome et l'annonce de sa deuxième initiation, mais également la confrontation de ces deux mondes, lorsque Lucius évoque les jaloux qui envient sa proximité avec le divin.

L'ouvrage se conclut par le terme *obibam*, synthétisant l'achèvement de ses initiations et, par extension, l'aboutissement de son parcours spirituel, ainsi que la symbolisation de cet accomplissement par la lumière astrale, qui fut présent tout au long de son parcours.

Apulée présente dans cet ouvrage des structurations diverses. Chacune de ces structurations sert le propos de l'auteur, en soulignant divers éléments. Le plus remarquable élément se dégageant de cette structure est la diversité des formes de lumière, ou plutôt la transition des lumières terrestres aux lumières divines. Ce changement lumineux témoigne par ailleurs de l'évolution parallèle de nos deux protagonistes, Lucius et Psyché, qui perçoivent, exploitent, admirent, et même rejoignent cette lumière.

7. CONCLUSION

La lumière se décline donc en une multitude de contrastes, présentant chacun un intérêt singulier dans la structure du récit. Par son imprégnation au sein d'objets, eux-mêmes présents de manière récurrente tout au long du récit de Lucius, la lumière devient elle-même un fil conducteur de ce récit. Elle véhicule de cette manière des concepts platoniciens, parmi lesquels la connaissance et l'amour. Ce fil est dédoublé à partir de la métamorphose initiale de Lucius, lors de laquelle son chemin empli de lumière est animé par la recherche des roses. Sur ces fils conducteurs, qui s'entremêlent à plusieurs reprises, se trouvent tous les nœuds de l'intrigue, toutes les scènes pivots de l'histoire. Ces scènes ponctuent le récit d'arrêts sur image, dont l'apport descriptif, en plus d'appuyer l'esthétique picturale d'Apulée, permet de contraster les diverses fonctions de cet objet porteur de lumière. De plus, la lumière astrale jalonne le temps du récit tel qu'il est vécu par Lucius.

Par l'insertion du *conte d'Amour et Psyché* au cœur de l'histoire de Lucius, Apulée fait éclater la structure classique du récit. Si la présence de ce conte coupe le fil conducteur de l'histoire, il permet d'en tisser plusieurs nouveaux. Le conte permet en effet de porter un regard plus profond et plus critique sur la suite du récit de Lucius, grâce à plusieurs éléments nouveaux. Premièrement, les lumières peuvent désormais être intériorisées pour représenter les passions, ou se détacher de tout élément matériel, afin de symboliser le divin. Elles pourront apparaître libérées de toute attache terrestre pour souligner la beauté divine, ou s'insérer dans ces mêmes objets déjà présents afin de symboliser la piété des hommes pour le divin. Lorsque ces nouvelles lumières qualifient la nature, elles témoignent du renouveau éternel, de la renaissance de la nature dans le printemps, et des hommes dans la piété.

Deuxièmement, le conte s'insère dans un temps mystique, où tous les points de repères temporels et géographiques habituels disparaissent. Dans ce temps mystique se produit par ailleurs une suspension du temps de l'intrigue, paradoxalement marqué pour notre héroïne par un quotidien infini. La lumière des astres rythme l'intrigue par son absence autant que par sa présence, qui n'est pas toujours bénéfique à Psyché. En revanche, elle n'est plus exploitée dans le jalonnement du temps tel qu'il est vécu par les protagonistes, cette temporalité demeurant volontairement floue.

Par ces dissemblances structurelles opposant les deux récits, le lecteur pourra remarquer plusieurs éléments. D'une part, elle permet d'étoffer la dimension réaliste du récit de Lucius, en rapprochant cette intrigue de notre propre perception du temps, comparativement au conte, qui apparaît davantage comme une histoire littéraire, dont on ne montre que les passages intéressants, sans transiter par les détails du quotidien. D'autre part, cette insertion du conte permet au lecteur de remarquer un tissage de ressemblances entre les deux protagonistes : leur curiosité, leurs erreurs, leur douloureux chemin de rédemption, et enfin leur élévation. Notons que toutes les scènes jalonnant ces étapes sont semblablement marquées par la présence des mêmes objets.

Troisièmement, à travers une présentation différente d'éléments narratifs semblables, le lecteur pourra prendre conscience de cette richesse structurelle. Il pourra ainsi garder à l'esprit que les éléments montrés ou non servent tous à l'intrigue, en rappelant que ces structurations spécifiques ont chacune un objectif précis. Cette relativisation du temps permet par ailleurs de mieux cerner la structuration complexe du dernier livre de l'ouvrage, mais également de suggérer le chemin que doit suivre Lucius pour atteindre son objectif.

Le dernier livre de l'*Asinus aureus* présente un découpage complexe du temps et, par extension, des personnes livrées à ces temporalités. Sont en effet mis en vis-à-vis les profanes et les croyants, que tout oppose : les profanes sont revêtus de nombreuses couleurs vives, ils nous apparaissent variés, désordonnés, parfois même grotesques, tandis que les croyants nous apparaissent tous revêtus d'une lumière unique, ils sont ordonnés et silencieux. Le découpage du temps profane, représenté par les datations civiles, s'oppose au découpage temporel des croyants, dont la seule activité rythmant leur vie est l'ensemble des rites quotidiens et les cérémonies initiatiques ponctuelles. Le rapport au temps et à son renouvellement dépend de la vision de chacun sur le sujet, de la manière dont il use de ce temps.

En mettant en vis-à-vis au fil de ces deux récits, les usages distincts de mêmes objets, du plus pragmatique au plus symbolique, il permet d'insister sur la profondeur dont se revêt cette lumière. Ainsi, ses usages hors du commun sont facilement remarqués, de précédents jalons ayant permis de remarquer que ce n'était pas là sa seule fonction.

Les scènes les plus importantes de l'*Asinus aureus* se trouvent parmi ces nombreux arrêts sur image, mais ils s'en distinguent par la saturation lumineuse dont elles font l'objet. Ainsi, Apulée nous signifie de manière toujours plus contrastée le rôle fondamental de la lumière et de ses contrastes - à savoir les couleurs, l'obscurité, et même l'invisibilité- en créant une forme de hiérarchie. Si celle-ci permet de structurer profondément le récit, elle permet également de montrer la récurrence des concepts platoniciens et du concept d'éternel renouveau, fort présent dans ces scènes importantes comparativement aux autres arrêts sur images dans lesquels ceux-ci sont moins présents.

La lumière permet au lecteur d'observer l'évolution du rapport qu'entretiennent les personnages vis-à-vis de ces concepts par leur usage changeant de ces objets. Tandis que certains usages les contraignent à une stagnation dans les attachements terrestres, d'autres les transcendent vers une élévation spirituelle. Ce détachement est d'autant plus complet que la lumière n'est plus intériorisée au sein d'objets tels que la lanterne. Elle est désormais libre de toute attache, comme l'âme qui, par l'obtention de la lumière divine, s'est élevée.

8. BIBLIOGRAPHIE

Éditions critiques

Apulée : Métamorphoses, Volume I (Livres I-VI), texte établi et traduit par J. Arthur Hanson, Cambridge/Londres, Presses universitaires d'Harvard, 1989 (The Loeb Classical Library, 44).

Apulée : Métamorphoses, Volume II (Livres VII-XI), texte établi et traduit par J. Arthur Hanson, Cambridge/Londres, Presses universitaires d'Harvard, 1989 (The Loeb Classical Library, 453).

Dictionnaires

ERNOUT Alfred, MEILLET Alfred, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, 4^e édition augmentée et corrigée par Jacques André, Paris, Klincksieck, 2001.

HOWATSON Margaret (Éd.), *Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation*, Paris, Lafont, 1993.

MALTBY Robert, *A lexicon of Ancient Latin etymology*, 1^e édition, Liverpool, Publications Francis Cairns, 1991.

Thesaurus Linguae Latinae Online, Berlin/New-York, De Gruyter, 1977, ressource électronique.

Articles et monographies

AMAT Jacqueline, « Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Revue des Études Anciennes*, 74/1-4, 1972, p. 107-152.

ANNEQUIN Jacques, « Magie et organisation du monde chez Apulée », dans *Religions, pouvoir, rapports sociaux (Besançon, 25-26 avril 1977)*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1980, p.171-208.

Apulée : Apologie, Florides, texte établi et traduit par Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres, 1924 (Collection des universités de France).

ASSMAN Jan, *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, traduit de l'allemand par Nathalie Baum, Munich, Éditions du Rocher, 2003 (Champollion).

BAKHOUCHE Béatrice, « Le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée ou du Platonisme aux oracles chaldaïques », dans *Revue de l'histoire des religions*, 239, 2022, p.5-44.

BEAUJEU Jean, *Apulée : opusculs philosophiques (Du dieu de Socrate, Platon et sa doctrine, Du monde) et fragments*, Paris, Les Belles lettres, 1973 (Collection des universités de France).

BEAUJEU Jean, « Sérieux et frivolité au II^e siècle de notre ère », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, Mars 1975, p.83-97.

BERTRAND Olivier, *La cité de Dieu de Saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375) : livres I à III*, Paris, Champion, 2013.

BONAVERO Marie-Martine, « Le Conte de Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée. Les mémoires d'un âne ou la mémoire des mythes », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 2004, p.156-177.

BRICAULT Laurent, *Isis, Dame des flots*, Liège, CIPL, 2006, (Aegyptiaca Leodiensia, 7).

BRICAULT Laurent, *Isis Pelagia: images, names and cults of a goddess of the seas*, Leiden, Brill, 2020 (Religions in the Graeco-Roman world, 190).

BRICAULT Laurent, *Les cultes isiaques dans le monde gréco-romain*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (La Roue à Livres).

CART Adrien, GRIMAL Pierre, LAMAISSON Jacques ET ALII, *Grammaire latine*, Paris, Éditions Nathan, 2007.

LE CORSU France, *Isis, mythe et mystères*, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (Collection d'études mythologiques).

COSTAS Panauotakis, « Vision and Light in Apuleius' Tale of Psyche and Her Mysterious Husband », dans *The Classical Quarterly*, 51/2, 2001, p.576-583.

CUGUSI Pablo, « Pour une lecture narratologique du conte d'Amour et Psyché », dans *Ktèma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 28, 2003, p. 271-292.

DE SMET Rudolf, « La notion de lumière et ses fonctions dans les *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Studia varia bruxellensia : ad orbem graeco-latinum pertinentia. 1, Dertig jaar klassieke filologie aan de Vrije Universiteit Brussel*, 1987, p.29-41.

DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis et les Ptolémées*, Leiden, Brill, 1973 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 26/1).

DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la méditerranée. Le culte d'Isis en Asie Mineure, clergé et rituels dans les sanctuaires isiaques*, Leiden, Brill, 1973 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 26/3).

FICK-MICHEL Nicole, *Art et Mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991 (Annales littéraires de l'Université de Besançon).

Fick-Michel Nicole, « L'Isis des *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 65/1, 1987, p.31-51.

FICK-MICHEL Nicole, « Saint-Augustin, pourfendeur des démons païens ou La critique de la démonologie d'Apulée, *De civitate Dei*, VIII, 14-22 », dans *Discours religieux dans l'Antiquité. Actes de colloque (Besançon, 27-28 janvier 1995)*, 1995, p.189-206.

GAILLARD Jacques et MARTIN René, *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990.

GÉCZI János, *The Rose and its Symbols in Mediterranean Antiquity*, Tübingen, Narr, 2011.

GRIFFITHS John Gwyn, *Apuleius of Madauros. The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)*, Leiden, Brill, 1975 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 39).

GRIMAL Pierre, « Essai sur la formation du genre romanesque dans l'Antiquité » in BASLEZ Marie-Françoise, HOFFMANN Philippe, TRÉDÉ Monique (Éd.), *Études de littérature ancienne. IV. Le monde du roman grec, Actes de colloque international (Paris, 17-19 décembre 1987)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1992, p.13-20, p.14.

GROS DE BELER Aude, *Les anciens égyptiens. Scribes, pharaons et dieux*, Paris, Éditions Errance, 2003.

HANOUNE Roger, « Un sistre isiaque en Champagne ? », dans *Revue du Nord*, 73/292, 1991, p.67-68.

HARRISON Stephen John, *Apuleius, a Latin sophist*, Oxford/ New-York, Presses universitaires d'Oxford, 2000.

HICTER MARCEL, « L'autobiographie dans l'Âne d'or d'Apulée », dans *L'Antiquité classique*, 13/1, 1944, p.95-111.

JORET Charles, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Age. Histoire, légendes et symbolisme*, Paris, Bouillon, 1892.

LANCEL Serge, « "Curiositas" et préoccupations spirituelles chez Apulée », dans *Revue de l'histoire des religions*, 160/1, 1961, p. 25-46.

LECLANT Jean, « Isis, déesse universelle et divinité locale dans le monde romain », dans AUGÉ Christian et Kahil Lilly (Éd.), *Iconographie classique et identités régionales, Colloque international (Paris, 26-27 Mai 1983)*, Paris, École française d'Athènes, 1986, p.341-353.

LEFÉBURE Eugène, « La vertu du sacrifice funéraire (ancien et moyen Empire égyptien) La Barque, le Griffon, l'Offrande », dans *Sphinx : revue critique embrassant le domaine entier de l'égyptologie*, 7/1, 1903, p.185-209.

LÉVI Nicolas, « La chronologie de la vie et de l'œuvre d'Apulée. Essai de synthèse et nouvelles hypothèses », dans *Latomus*, 73/3, 2014, p.693-720.

LUNAI Sophie, *Recherches sur la lune. Les auteurs latins de la fin des Guerres Puniques à la fin du règne des Antonins*, Leiden, Brill, 1979 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain, 72/1)

MAHÉ Jean-Pierre, « Quelques remarques sur la religion des *Métamorphoses* d'Apulée et les doctrines gnostiques contemporaines », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 46/1, 1972, p.1-19.

MALAISE Michel, « Les caractéristiques et la question des antécédents de l'initiation isiaque », dans RIES Julien (éd.) *Les rites d'initiation (Liège/Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre 1984)*, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1986, p.355-362 (Homo religious, 13).

MANFRED Clauss, *The roman cult of Mithras. The God and his Mysteries*, traduit de l'allemand par Richard Gordon, New-York, Routledge, 2000.

MANGOUBI Sandra, *La structure littéraire des Métamorphoses d'Apulée. Études des jeux de miroirs*, Texte d'un travail inédit présenté à l'Université de Louvain en avril 1997 dans le cadre d'un cours d'auteurs latins portant sur les *Métamorphoses* d'Apulée, 1997, consulté en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe//02/Apulee.html#adres>.

MARTIN René, « D'Apulée à Umberto Eco ou les *Métamorphoses* d'un âne », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, juin 1993, p.165-182.

MEEKS Dimitri et FAVARD-MEEKS Christine, *Les dieux égyptiens*, Paris, Hachette, 1993.

MÉTHY Nicole, « Le personnage d'Isis dans l'œuvre d'Apulée. Essai d'interprétation », dans *Revue des Études Anciennes*, 101/1-2, 1999, p.125-142.

MONCEAUX Paul, « Apulée Magicien, histoire d'une légende africaine », dans *Revue des deux mondes*, 85, 1888, p. 571-608.

MONCEAUX Paul, *Apulée, roman et magie*, Paris, Quantin, 1889.

NÉRAUDAU Jean-Pierre, *Être enfant à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1984 (Collection Raelia).

OSMUN George, « Roses of Antiquity », dans *The Classical Outlook*, 52/10, juin 1975, p.114-116.

PAÑEDA MURCIA Beatriz, « Les cultes isiaques au II^e siècle de notre ère : entre "égyptianisation" et "mystérisation" », dans BELAYCHE Nicole, MASSA Francesco et HOFFMANN Philippe (Éd.), *Les Mystères au II^e siècle de notre ère. Un tournant*, Turnhout, Brepols, 2021, p.127-180 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses. 187).

PARKER Sarah, *Techniques of descriptions in Apuleius' Cupid and Psyche*, Thèse présentée en à l'Université McMaster en vue de l'obtention du titre de docteur en philosophie, sous la promotion du professeur Paul Murgatroyd, Hamilton, Université McMaster, 1999.

POUCET Jacques et HANNICK Jean-Marie (Éd.), « Apulée, sa vie et son œuvre », dans *Bibliotheca Classica Selecta*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2001, consulté en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Apul/ApulFiche.html>.

PUCCINI-DELBAY Géraldine, *Amour et désir dans les Métamorphoses d'Apulée*, Bruxelles, Latomus, 2003 (Collection Latomus, 274).

PUCCINI-DELBAY Géraldine, « De la campagne à la plage. Symbolique des espaces dans les *Métamorphoses* d'Apulée », dans *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance. Actes du 2^e colloque de Tours (Tours, 24-26 Octobre 2002)*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005, p.289-298 (Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 34).

RAMBAUX Claude, *Trois analyses de l'amour. Catulle : poésies ; Ovide : Les amours ; Apulée : conte de Psyché*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

RIES Julien, « Les rites d'initiation dans la vie de l'homme religieux », dans RIES Julien (éd.), *Les rites d'initiation (Liège/Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre 1984)*, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1986 (Homo religious, 13), p.457-489.

ROBEAU Daniel et al. (Éd.), *Le Manuel des éclipses*, Paris, EDP Sciences, 2014, consulté en ligne : <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uclouvainbe/reader.action?docID=309886>.

SCARSI GARBUGINO Mariangela, « Nostalgie et déclin du mythe dans la "fable" d'Amour et Psyché », dans BOST-POUDERON Cécile et POUDERON Bernard (Éd.), *Les Hommes et les Dieux dans l'ancien roman (Tours du 22-24 octobre 2009)*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2012, p.225-236 (Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 48 ; Série Littéraire et philosophique 16).

SILVIA MATTIACCI Siena, « Neoteric and Elegiac Echoes in The Tale of Cupid and Psyche by Apuleius », dans ZIMMERMAN Maaïke, HUNINK Vincent, VAN MAL-MAEDER Danielle, et. Alii (Éd.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass, Volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, Egbert Forsten, 1998, p.127-149.

STABRYLA Stanislaw, « The functions of the tale of Cupid and Psyche in the structure of the *Metamorphoses* of Apuleius », dans *Eos. Commentarii societatis philologiae polonorum*, LXI/2, 1973, p.261-272.

THOMAS Joël, *Le dépassement du quotidien dans l'Énéide, les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon. Essai sur trois univers imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

TURCAN ROBERT, *Les cultes orientaux dans le monde gréco-romain*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

ZEHNACKER Hubert et FREDOUILLE Jean-Claude, *Littérature latine*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (Quadrige).

WARREN S. Smith, « Cupid and Psyche Tale. Mirror of the Novel », dans ZIMMERMAN Maaïke, HUNINK Vincent, VAN MAL-MAEDER Danielle, et. Alii (Éd.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass, Volume II: Cupid and Psyche*, Groningen, Egbert Forsten, 1998, p.69-82.

WOLFF Etienne, « L'objet magique chez Apulée », dans Delattre Charles (Éd.) *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Âge* (Université de Paris X Nanterre, 14-15 avril 2005), Paris, Picard, 2007, p.95-102 (Textes, images et monuments de l'Antiquité au haut Moyen Âge, 7).

9. TABLE DES MATIÈRES

1.	Introduction	1
2.	Apulée, sa vie et son œuvre.....	3
2.1.	Un homme aux multiples facettes	3
2.2.	Résumé des œuvres d'Apulée.....	4
2.2.1.	Traité philosophiques et œuvres oratoires.....	4
2.2.2.	<i>Asinus aureus</i> ou <i>Les Métamorphoses</i>	5
3.	La lumière et ses contrastes dans l'histoire principale (I-IV,27 ; VI,25-X)	8
3.1.	<i>Asinus aureus</i> , un titre porteur de sens	8
3.2.	La rose, l'objet d'une quête.....	12
3.3.	La lanterne, outil magique et pragmatique	16
4.	La lumière et ses contrastes dans le conte d'Amour et Psyché (IV,28-VI,24).....	24
4.1.	La rose, un symbole d'amour et de beauté	24
4.2.	La lanterne, révélateur du divin	27
4.2.1.	La révélation divine.....	27
4.2.2.	La brulure : une lumière intériorisée	31
4.3.	Le palais de Cupidon et ses serviteurs	39
4.4.	Psyché et ses épreuves	52
4.4.1.	Psyché.....	52
4.4.2.	Le dévoilement.....	53
4.4.3.	L'errance de Psyché et les épreuves de Vénus	55
4.5.	Conclusion sur le conte d'Amour et Psyché	62
5.	La lumière et ses contrastes dans le livre XI	66
5.1.	La rose, l'accomplissement d'une quête	66
5.2.	La lanterne, attribut et hommage au divin	70
5.3.	Isis et son cortège	80
5.3.1.	L'apparition de la déesse dans la nuit étoilée (XI,1-4)	80
5.3.2.	Le cortège et l'offrande navale	93
5.4.	Lucius et les temps de l'initiation	97
5.5.	Conclusion sur le livre XI	110
6.	Synthèses et interprétations.....	112
6.1.	Les objets « fils conducteurs »	112
6.1.1.	La rose	112
6.1.2.	La <i>lucerna</i>	115
6.2.	Les croyances génératrices de lumières : le platonisme et les cultes égyptiens.....	117
6.3.	La structure temporelle	120
7.	Conclusion.....	129
8.	Bibliographie.....	132
	Éditions critiques	132
	Dictionnaires	132
	Articles et monographies	132
9.	Table des matières	137
10.	Table des figures.....	138

10. TABLE DES FIGURES

Figure 1: Lampe égyptienne de l'époque romaine, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Numéro d'inventaire : NIII 3499), Photographie réalisée par Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl01028> 72

Figure 2: Sistre arqué de l'époque romaine, Musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes (Numéro d'inventaire : E 8077), Photographie réalisée par Christian Décamps, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010016567> 86

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