



HAL
open science

Métamorphoses de la jeune fille : regards et voix (Ovide, Andersen et Lewis Carroll)

Daphné Le Digarcher Doublet

► To cite this version:

Daphné Le Digarcher Doublet. Métamorphoses de la jeune fille : regards et voix (Ovide, Andersen et Lewis Carroll). Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04185914

HAL Id: dumas-04185914

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04185914>

Submitted on 23 Aug 2023

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

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

Daphné Le Digarcher Doublet
Mémoire de Master Recherche Arts, Lettres et Civilisations
Littérature comparée
Université de Caen

MÉTAMORPHOSES
DES FIGURES FÉMININES DE L'ENFANCE:
REGARDS ET VOIX

Tous mes remerciements vont à Claire Lechevalier, qui a dirigé ce mémoire et dirige aujourd'hui ma thèse, pour ses conseils précieux et son enthousiasme si communicatif.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
PARTIE I : DES FIGURES FÉMININES DE L'ENFANCE CONFRONTÉES À UN ÂGE DU CHANGEMENT	14
1. DES JEUNES FILLES SOUMISES À UNE PRESSION SOCIALE ET MASCULINE	17
A. LES NYMPHES DES <i>MÉTAMORPHOSES</i> : UNE REPRÉSENTATION DU DESTIN DE LA JEUNE FILLE ROMAINE.....	17
B. LA PETITE SIRÈNE D'ANDERSEN : UN ÊTRE À PART	23
C. <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i> : UNE HÉROÏNE DÉTONNANTE DANS L'ANGLETERRE DU XIX ^e	27
2. L'INCOMMUNICABILITÉ INITIALE.....	31
A. LES <i>MÉTAMORPHOSES</i> : LE REFUS DU DIALOGUE	31
B. <i>LA PETITE SIRÈNE</i> : L'IMPOSSIBLE ÉCHANGE.....	36
C. <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i> : LA COMMUNICATION EN ÉCHEC	42
3. UN CORPS QUI INCARNE LA PEUR DU CHANGEMENT	49
A. LA SAUVAGERIE : UN MOYEN DE DÉROBER LE CORPS AU CHANGEMENT ? ...	49
B. LA PETITE SIRÈNE : ENTRE DÉSIR ET PEUR DU CHANGEMENT	55
C. LE CORPS AMBIGU D'ALICE	58
4. LE TRAUMATISME DE LA MÉTAMORPHOSE	62
A. RUPTURE ET TRANSGRESSION.....	62
B. CULPABILITÉ ET SACRIFICE.....	68
C. LA VIOLENCE FAITE AU CORPS	72
D. LE CORPS, <i>MEDIUM</i> DE NOTRE RAPPORT AU MONDE	76

PARTIE II : MÉTAMORPHOSES DES PERCEPTIONS.....	82
1. DES MONDES EN PERPÉTUELLES MÉTAMORPHOSES	85
A. <i>LES MÉTAMORPHOSES : LA MÉTAMORPHOSE COMME FIL CONDUCTEUR</i> ..	85
B. L'UNIVERS DE LA MÉTAMORPHOSE CHEZ ANDERSEN.....	92
C. <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES : UN MONDE EN PERTE DE REPÈRES</i>	98
2. PULSIONS SCOPIQUES	111
A. LES NYMPHES DES <i>MÉTAMORPHOSES</i> :	111
DES IMAGES SOUMISES AUX REGARDS DE L'AUTRE.....	111
B. LA PETITE SIRÈNE, TOUR À TOUR SUJET ET OBJET DU REGARD.....	120
C. ALICE, UNE HÉROÏNE AVIDE DE VOIR.....	127
3. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DES PERSONNAGES	131
A. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DES HÉROÏNES.....	131
SUR ELLES-MÊMES.....	131
B. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DE L'AUTRE	138
4. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DU LECTEUR.....	145
A. LIRE LES MÉTAMORPHOSES, RENOUER AVEC LA POÉSIE DU PASSÉ ?	145
B. <i>LA PETITE SIRÈNE</i> : UN REGARD EN DÉCALAGE ?.....	149
C. <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i> : UN RETOUR AU MONDE DE L'ENFANCE ?..	155
PARTIE III : DIRE LA MÉTAMORPHOSE	161
1. COMMENT DIRE L'INDICIBLE ?	164
A. <i>LES MÉTAMORPHOSES</i> : DIRE LA DÉSHUMANISATION.....	164
B. <i>LA PETITE SIRÈNE</i> : LE DIRE SANS EN PARLER.....	170
C. LE RÊVE D' <i>ALICE</i>	175
2. (RÉ)INVENTER L'ÉCRITURE	179
A. DES AUTEURS QUI RENOUVELLENT LES PRATIQUES D'ÉCRITURE	179
B. DES PERSONNAGES NÉS DES MOTS	190

3. RETROUVER UNE VOIX, TROUVER QUI L'ON EST	196
A. LES NYMPHES DES <i>MÉTAMORPHOSES</i> : UNE VOIX INAUDIBLE MAIS RÉSONNANTE ?	196
B. LA PETITE SIRÈNE : TROUVER SA VOIE... ..	206
C. <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i> : SE FAIRE ENTENDRE.....	209
CONCLUSION.....	218
BIBLIOGRAPHIE.....	222

INTRODUCTION

« *In noua fert animus mutatas dicere formas / Corpora* » ; par ces mots qui ouvrent les quinze livres des *Métamorphoses*, Ovide synthétise son projet poétique, celui de « dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux ». Au premier siècle de notre ère, le poète forge le mot même de métamorphose en associant le substantif grec *μορφή* (« la forme ») au préfixe *μετά*, qui implique l'idée du passage d'un état à un autre, d'un après, et chante un monde et des êtres en perpétuel changement. Ovide invente un mot nouveau, mais la notion de transformation existait déjà. C'est une notion essentielle, même, qui resurgit au cœur de nombreux mythes, prouvant sa dimension anthropologique. La métamorphose a une dimension sacrée ; on en retrouve ainsi le schème dans de nombreux textes à caractère religieux chez toutes les civilisations. La métamorphose possède également une dimension profondément intime, puisque chacun l'expérimente au cours de sa vie. En effet, nous changeons tous, et tout ce qui nous entoure change également. La métamorphose est une expérience humaine, à la fois personnelle et universelle.

La métamorphose peut s'appliquer à divers objets, plantes, animaux, humains. Parmi toutes les transformations possibles, nous avons choisi de nous intéresser aux métamorphoses de la jeune fille. En effet, l'adolescence est par essence un âge du changement ; changement à la fois organique, social et psychique. Le corps de la jeune fille se transforme à la puberté. Elle passe de l'état d'enfant à celui de femme. Le rapport au corps s'en trouve altéré, de même que la perception, puisqu'il est le siège des sens, le *medium* par lequel se fait notre rapport au monde. La jeune fille va voir sa vision changer, vision d'elle-même, et vision du monde dans lequel elle évolue. Le regard sur l'autre et le regard de l'autre se transforment, compliquant le rapport à soi et à l'altérité.

La métamorphose est donc nécessairement le moment de la crise, puisque l'on découvre mouvant ce que l'on croyait établi. Le sujet doute de la nature des choses, et de sa nature même. La métamorphose entraîne un questionnement identitaire, un déchirement. Les personnages ne savent plus qui ils sont, ce qu'ils sont. Face au corps qui change, corps dont elles se sentent dépossédées, en proie au déchirement du moi, les figures de jeunes filles étudiées dans le *corpus* semblent être privées de leur identité même.

Dans ce questionnement identitaire, le regard et la voix tiennent un rôle essentiel. Loin de jouer un rôle passif, le regard construit et déconstruit les identités. La voix, outil de la parole et de l'échange, qui devrait permettre au sujet d'exprimer sa singularité, peut aussi révéler l'incommunicabilité et l'enfermement. À travers les textes étudiés, nous questionnerons les transformations du regard et de la voix des jeunes filles, mais également le regard porté par les textes sur ces métamorphoses, et leur façon de dire cette expérience par essence incommunicable qu'est la dépossession de soi.

Pour correspondre à l'objet d'étude, les textes du *corpus* d'étude doivent se conformer à un critère fondamental : mettre en scène la métamorphose (ou les métamorphoses) d'une figure féminine de l'enfance (entendue au sens large). L'ensemble se compose de récits extraits du Livre I des *Métamorphoses*, poème à sujet mythologique du latin Ovide (Ier siècle), du conte littéraire d'Hans Christian Andersen *La Petite Sirène* (1837), que l'on peut rattacher au romantisme danois, et au récit pour enfants oscillant entre merveilleux et fantastique : *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (1865). Le poème d'Ovide n'est certes pas l'œuvre littéraire la plus ancienne traitant de la métamorphose, puisqu'il s'inspire lui-même de sources grecques. Néanmoins, *Les Métamorphoses* sont bien plus qu'une simple compilation et ont acquis la valeur d'un modèle. Pour preuve, les nombreuses œuvres, qu'elles soient littéraires ou plastiques, qui s'en inspirent. Parmi les centaines de métamorphoses rapportées par Ovide, il était nécessaire d'opérer un choix, guidé par différents critères. Tout d'abord, il fallait que la métamorphose concerne une jeune fille, qualité en fait assez difficile à définir, puisque Ovide se sert du terme de *virgo* ou de *puella* pour des femmes de toutes évidences plus si jeunes. Ensuite, il était nécessaire qu'elles soient des jeunes filles du début à la fin du récit. Par exemple Callisto, jeune vierge au début du texte, ne nous semble plus conserver les attributs d'une figure féminine de l'enfance, dès lors que son lien avec son fils, devenu un jeune homme, devient un enjeu majeur du récit. Puis, il fallait que la jeune fille en question soit un personnage à part entière, et non qu'elle soit partie prenante d'un groupe, comme c'est le cas dans de nombreux mythes, par exemple celui des Héliades. Ensuite, il fallait que la métamorphose de la jeune fille soit la transformation principale du récit en question et un élément central du mythe. La métamorphose de Philomèle, très intéressante par rapport à notre objet d'étude, a ainsi été écartée, puisqu'elle n'intervient qu'à la toute fin du mythe. Enfin, il était important que la métamorphose soit une métamorphose à part entière, qui puisse faire sens en elle-même, et non pas une série de transformations, comme c'est le cas dans le mythe de Mnésitra. Les récits finalement retenus dans les *Métamorphoses*, ceux qui racontent l'histoire des nymphes Daphné, Io, Syrinx, mettent toutes en scène une nymphe, une jeune fille divine donc. Par le thème et par la composition (lien entre les récits, récit enchâssé), ces trois histoires forment un bloc dans le premier livre. Les textes se rattachent au thème des « belles poursuivies » défini par J. Fabre¹. Les mythes de Daphné et Syrinx partagent la même trame ; la nymphe cherche à fuir l'amour d'un dieu ; des divinités parentes la transforment en végétal pour la préserver ; le dieu décide de s'approprier ce végétal. L'histoire d'Io est plus longue, et contient plusieurs métamorphoses, mais la transformation de la nymphe reste la métamorphose principale. La jeune fille est violée par Jupiter, qui la transforme en vache pour la cacher à son épouse

¹Fabre, Jacqueline, « Mythologie et littérature dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : les belles poursuivies », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut, Bruxelles, Latomus, 1985, p. 93-114.

Junon. Celle-ci, suspicieuse, réclame la vache et la confie à la garde d'Argus aux Cent-Yeux. Mercure endort Argus en lui faisant le récit de la métamorphose de Syrinx, puis le tue. Io erre alors dans une course folle. Finalement les dieux ont pitié d'elle, elle retrouve sa forme humaine, et met au monde un fils, Épaphus. Le choix de *La Petite Sirène*, un texte danois, était moins évident que celui des *Métamorphoses*. Comme chez Ovide pourtant, le conte est pris dans un réseau de récits, *Les Contes et Histoires*². Si le thème de la métamorphose est moins visible dans l'œuvre d'Andersen, il n'en est pas moins présent dans de nombreux contes comme *Les Cygnes sauvages* ou *La fille du roi de la vase...* Dans *La Petite Sirène*, la métamorphose est partout. L'héroïne est un personnage solitaire, qui rêve de l'ailleurs que représente pour elle le monde des hommes. Elle désire acquérir l'amour du prince et une âme humaine, aussi conclut-elle un marché avec la sorcière des mers, et échange sa belle voix contre une paire de jambes. Elle réussit ainsi à transformer son corps, dans l'espoir de finalement changer aussi sa nature. Ne parvenant pas à gagner l'amour du prince, qui en épouse une autre, elle est condamnée à devenir écume. En choisissant de mourir plutôt que de tuer le prince pour se sauver, la petite sirène se transforme en fille de l'air, une de ces créatures célestes qui peuvent se gagner une âme immortelle par leurs bonnes actions. La question de la métamorphose est également au cœur de l'œuvre de Lewis Carroll, que ce soit dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1865) ou dans *De l'autre côté du miroir* (1871). Les deux textes convenaient très bien par rapport à l'objet d'étude, d'autant plus que dans *De l'autre côté du miroir*, le récit suit la trajectoire d'Alice sur l'échiquier, qui de pion, souhaite parvenir à devenir une reine. Cependant, pour des raisons de volume et d'équilibre du *corpus*, nous nous sommes restreint à la première œuvre. Alice a sept ans, ce qui en fait (très probablement) la plus jeune de toutes nos héroïnes. Si elle n'est pas encore ce que nous appelons aujourd'hui une adolescente, elle est déjà confrontée aux changements corporels et identitaires. En effet, elle tombe dans le terrier du lapin et pénètre ainsi dans le pays des merveilles, où tout se transforme. La petite fille ne fait pas exception à la règle, nourritures et boissons la faisant grandir et rapetisser. Alice finit cependant par se réveiller, réalisant que ses aventures n'étaient qu'un rêve. Les trois textes de notre *corpus* mettent ainsi en scène de véritables mythes littéraires. En effet, ces figures féminines ont dépassé le domaine littéraire pour venir habiter d'autres champs artistiques, et continuent d'exister dans notre imaginaire collectif. Ce statut particulier des personnages de notre *corpus* leur confère une certaine fixité (représentation stéréotypées) et en même temps une grande plasticité, puisqu'ils peuvent facilement être réinvestis, et ce sous différentes formes. En effet, ces figures, si elles sont issues de la littérature occidentale, sont connues dans le monde entier, et continuent de parler à tous encore aujourd'hui.

²Ensemble de textes publiés entre 1835 et 1873. Réunis dans Andersen, H. C., *Œuvres I*, (trad. R. Boyer), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992.

Les trois œuvres de notre *corpus* appartenant à la littérature étrangère, s'est bien sûr posée la question du choix de la traduction. Pour *Les Métamorphoses*, nous avons utilisé l'édition des Belles Lettres³, qui met en regard le texte latin établi par George Lafaye et sa traduction par Olivier Sers, qui cherche à restituer les hexamètres latins par des alexandrins classiques. Nous nous sommes également reportée à la traduction en vers libres de Marie Cosnay, aux éditions de L'Ogre⁴. Dans le choix assez restreint des traductions de *La Petite Sirène* d'Andersen, nous avons retenu l'édition bilingue danois-français des classiques Garnier⁵. La traduction proposée par David Soldi étant cependant assez datée, nous avons surtout recouru à celle, plus récente, de Marc Auchet⁶. Pour *Alice au pays des merveilles*, nous utilisons la version de 1866 parue chez Macmillan and Co⁷, illustrée par John Tenniel, ainsi que la traduction en français réalisée par Jacques Papy chez Jean-Jacques Pauvert⁸.

En passant des rivages de la Méditerranée à ceux de la Mer du Nord, du Ier siècle de notre ère au XIXe, notre *corpus* se caractérise par un saut géographique et chronologique important. Si le regard porté sur la jeune fille a évolué entre ces deux périodes, la femme reste placée sous la domination masculine, et son éducation conditionnée en vue du mariage. Face à cette condition féminine figée, les trois œuvres recourent au merveilleux pour mettre en scène des jeunes filles à un âge de transformation, dans un univers en perpétuel changement. Si leurs métamorphoses ont des agents et des résultats différents, on constate néanmoins certaines similitudes. Ainsi dans tous les textes étudiés, le sujet grandit dans une structure familiale défaillante ; absence de la mère (mais parfois aussi du père) dans *Les Métamorphoses*, du couple parental dans son entier dans *La Petite sirène* et *Alice au pays des merveilles*. À chaque fois, on constate que le personnage censé représenter cette structure familiale (le père, la grand-mère ou la grande sœur) ne parvient pas à apporter une véritable aide. De plus, on observe chez nos héroïnes un profond mal-être, à la fois physique et psychique. Dans les trois textes, enfants et adolescentes (âgées de sept à quinze ans) vont donc se métamorphoser, de façon physique mais également intérieure. Si les modes opératoires de la métamorphose varient, la psychologie du sujet, elle, semble identique. La démarche comparatiste permet de souligner le sentiment de dépossession de ce corps qui change, le changement du regard, et le déchirement identitaire qu'ils entraînent, présent dans tous les textes du *corpus*. La comparaison

³Ovide, *Les métamorphoses* (éd. G. Lafaye, trad. O. Sers), Paris, Les Belles Lettres, 2016.

⁴Ovide, *Les métamorphoses* (trad. Marie Cosnay), Paris, Éditions de l'Ogre, 2017.

⁵Andersen, H. C., *Udvalgte eventyr og historier : Contes et histoires choisis* (trad. C. François et D.Soldi), Paris, Garnier, 2017.

⁶Andersen, H. C., *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène: et autres contes* (trad. M. Auchet), Paris, Librairie Générale Française, 2009.

⁷Carroll, Lewis, *Alice's adventures in wonderland* (ill. J. Tenniel), Londres, Macmillan and Co, 1866 [en ligne]. Ce texte étant consulté en ligne, nous indiquons à chaque fois la traduction de Jacques Papy et sa pagination (ainsi que le chapitre cité).

⁸Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles* (trad. J. Papy, ill. J. Tenniel), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1985.

va également nous permettre de réfléchir aux solutions possibles pour résoudre cette crise, puisque les textes apportent des dénouements différents. En croisant des œuvres issues d'époques et d'aires culturelles géographiques différentes, les regards portés sur la métamorphose des figures féminines de l'enfance se complètent et s'enrichissent mutuellement. Leurs divergences sont également riches de sens.

Le schème de la métamorphose touche à des désirs et des angoisses profondément ancrés dans l'homme, partout et à toutes les époques, si bien qu'il a souvent été choisi comme objet d'étude. Les critiques en font rarement une analyse d'ensemble, mais se livrent généralement à diverses classifications, pour ensuite s'intéresser à un type spécifique de métamorphose. Ce classement peut s'opérer par agent de métamorphose (spontanée / intervention divine...), par résultat (animale / végétale...) Bien d'autres classements existent, plus ou moins pertinents. Pierre Brunel, dans son ouvrage sur le mythe de la métamorphose⁹, distingue ainsi mythe étiologique (dans lequel on peut classer différents récits des *Métamorphoses* d'Ovide, comme ceux de Daphné et Syrinx), mythe anthropogonique (là encore, on peut puiser un exemple chez Ovide, avec le mythe de Deucalion et Pyrrha), mythe de la croissance et mythe de la dégradation (chapters dans lesquels P. Brunel cite entre autres les transformations d'Alice) et enfin, mythe palingénésique (catégorie dans laquelle nous classerions volontiers *La Petite Sirène*). L'ouvrage puise des exemples dans différentes mythologies et littératures. Cependant, le classement très systématique qu'il opère empêche toute analyse un peu plus fouillée de telle ou telle métamorphose.

La littérature critique sur Ovide est abondante. Certaines études font le pari d'aborder *Les Métamorphoses* dans leur ensemble. C'est notamment le cas de la thèse d'Hélène Vial¹⁰, ou de l'ouvrage de Gilles Tronchet¹¹. D'autres ont choisi d'étudier un thème précis, en puisant des exemples dans les différents livres. C'est ce que fait Jacqueline Fabre dans le travail cité plus haut, consacré au thème des « belles poursuivies »¹². Les sources critiques sur Andersen sont quant à elles plutôt rares, en français en tout cas. Il existe un ouvrage collectif dirigé par Marc Auchet, *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre*¹³, portant sur les contes mais aussi sur les romans et le théâtre d'Andersen. En plus de quelques articles isolés, nous nous sommes notamment rapportée à l'essai d'Isabelle Jan sur les contes d'Andersen¹⁴, ainsi qu'aux travaux d'Elena Balzamo sur les contes scandinaves¹⁵. Nous avons également recouru à des études portant sur le conte de façon plus générale, ou sur la figure

⁹Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

¹⁰Vial, Hélène, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

¹¹Tronchet, Gilles, *La Métamorphose à l'œuvre: recherches sur la poétique d'Ovide dans Les Métamorphoses*, Louvain-la-Neuve ; Paris, Peeters, 1998.

¹²Fabre, Jacqueline, *art. cit.*

¹³Auchet, Marc (dir.), *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 2007.

¹⁴Jan, Isabelle, *Andersen et ses contes: essai*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

¹⁵Balzamo, Elena, *Autour du conte: neuf études*, Paris, Flies France, 2016.

mythique de la sirène. Pour *Alice*, nous nous sommes surtout appuyée sur l'ouvrage de Jean Gattégno, *L'univers de Lewis Carroll*¹⁶. Il existe de plus une multitude d'articles universitaires, notamment dans le domaine anglo-saxon, se consacrant pour la plupart à l'étude du *nonsense* carrollien. À notre connaissance cependant, très peu de travaux analysent le texte au regard de la société victorienne, et encore moins de la place qu'y occupent les femmes.

La métamorphose, à la fois universelle et intime, se déploie de façon différente selon l'aire culturelle, l'époque et le sujet. Cette étude devra donc mobiliser des sources d'histoire littéraire afin de pouvoir contextualiser chacune des œuvres et d'en étudier les enjeux littéraires, mais aussi recourir à l'histoire et à la sociologie, afin de comprendre les enjeux sociétaux de l'époque. Nous nous intéresserons ainsi tout particulièrement à l'histoire des femmes, à celle de leurs représentations et à leur place dans les sociétés. Devenir une femme dans l'antiquité latine du I^{er} siècle ne pose pas les mêmes questions qu'au XIX^e. Se pose de plus un problème relatif aux sources. Du XIX^e, mais surtout de l'Antiquité, ne nous parviennent généralement que des textes produits par des hommes. Ces sources véhiculent donc très souvent une idéologie dominante genrée. Ce problème est révélateur de la place accordée à la parole des femmes à ces époques. Pour comprendre les enjeux soulevés par la place des femmes, nous avons largement recouru aux volumes 1 et 4 de *Histoire des femmes*¹⁷, qui compilent les contributions de différents auteurs sur divers aspects de la question (historiques, juridiques...) Ces recherches nous amènent donc naturellement vers des enjeux sociologiques, ainsi que la question de la représentation des femmes (nous nous sommes donc également appuyée sur l'iconographie). De plus, il est nécessaire de mobiliser la psychologie afin d'éclairer les enjeux soulevés par la dépossession et le déchirement identitaire. Nous avons ainsi travaillé les textes de notre *corpus* avec des outils de réflexion moderne (travaux de S. Freud, C. G. Jung, J. Lacan, F. Dolto...) Une lecture détaillée et rigoureuse des textes est donc absolument nécessaire pour être certain de ne pas tomber dans l'anachronisme. Cependant tous ces outils, empruntés à d'autres champs disciplinaires que la littérature, permettent d'approfondir notre lecture pour chercher à discerner ce qui se dit derrière les mots. En effet, une expérience aussi viscérale que celle de la dépossession de soi ne peut pas se dire de façon catégorique. Il faut dépasser les évidences, pour essayer de toucher à cette sphère de l'intime qui effleure dans ces textes offerts aux yeux de tous.

Métamorphose. La couverture de l'ouvrage de Pierre Brunel sur le sujet met en exergue un papillon. La transformation de cet insecte nous évoque l'âme, la *psychè*, délivrée du basement corporel de sa chrysalide. Alors, métamorphose des figures féminines de l'enfance, chenilles devenues

¹⁶Gattégno, Jean, *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, José Corti, 1990.

¹⁷Duby, Georges, Perrot, Michèle, Schmit-Pantel, Pauline (dir.), *Histoire des femmes en Occident. 1. : L'Antiquité*, Paris, Plon, 1991 ; Duby, Georges, Perrot, Michèle, Fraisse, Geneviève (dir.), *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.

papillons ? Pourtant, dans les textes étudiés, la métamorphose est brutale, violente. Elle implique un sacrifice, un prix à payer. Pour quel résultat ? Sans surprise, les personnages ne sont pas pour autant délivrés de leur prison de chair. Grandir est une souffrance : la dépossession du corps, de la voix, de sa subjectivité propre qui se retrouve aliénée. Les métamorphoses des héroïnes nous renvoient à des angoisses profondes, humaines, que nous devons tous affronter. Aussi les textes étudiés recourent-ils au merveilleux pour dire cette souffrance de l'être emprisonné dans un corps qui n'est plus tout à fait le sien, privé de sa voix de tout moyen d'expression, douleur ressentie dans sa chair, ce déchirement du moi qui ne se reconnaît plus.

Comment les figures féminines de l'enfance traversent-elles l'expérience de dépossession que génère la métamorphose des corps et des représentations ?

Dans un premier temps, nous analyserons en quoi nos héroïnes, entre enfance et maturité, se trouvent à un âge de changements, et se caractérisent ainsi comme des figures de l'entre-deux. Ensuite, nous étudierons comment s'opère la métamorphose des perceptions. Enfin, nous nous demanderons par quels moyens il devient possible de trouver une voix pour dire l'indicible de la métamorphose.

PARTIE I :
DES FIGURES FÉMININES DE L'ENFANCE CONFRONTÉES À UN
ÂGE DU CHANGEMENT

Les héroïnes de notre *corpus* sont saisies par le récit à une période charnière de leur existence, une période de changement. Aujourd'hui, nous appelons adolescence cette phase de développement qui commence généralement à la puberté, d'après le verbe latin *adolescere*, grandir. Nos héroïnes sont-elles adolescentes ? Le concept n'existait pas à l'antiquité, commençait à émerger au XIXe siècle. On était généralement enfant, ou femme. Pour l'entre-deux, il n'y a longtemps pas eut de mot, et donc pas de place dans les imaginaires et les représentations collectives. Les héroïnes de notre *corpus* ne se reconnaissent ni comme des femmes, ni plus tout à fait comme des enfants (exception faite d'Alice, qui n'a encore que sept ans, mais qui déjà, grandit, physiquement et intérieurement). Toutes se trouvent donc dans cet entre-deux qui ne dit pas son nom, qui n'a pas de voix et ne peut donc pas s'exprimer, mais que les auteurs ont malgré tout su saisir.

Comment les textes du *corpus* vont-ils représenter cet entre-deux qui prédispose les personnages à la métamorphose ? Tout d'abord, nous verrons que les figures féminines étudiées sont soumises à une forte pression sociale et masculine. Alors que le masculin domine l'espace de parole, les textes mettent en lumière une incommunicabilité initiale, qui rend impossible l'échange entre nos héroïnes à un âge de transformation et les autres personnages. Cette transformation vient s'inscrire dans le corps, qui va ainsi incarner la peur du changement. Enfin, nous étudierons comment la métamorphose, à la fois physique et psychique, constitue un véritable traumatisme.

Tout d'abord, nos héroïnes s'inscrivent dans les sociétés propres à leur contexte d'écriture. Devenir une femme ne signifie pas la même chose dans l'antiquité qu'au XIXe siècle. Néanmoins, toutes nos héroïnes se définissent par rapport à des sociétés extrêmement genrées, dominées par les hommes, et soumises à une forte pression sociale. Devenir femme, c'est semble-t-il avant tout devenir épouse et mère, que ce soit durant l'antiquité ou au XIXe siècle. Or les héroïnes de notre *corpus*, entre deux âges, ne se reconnaissent pas dans ces représentations genrées et dans le rôle extrêmement restreint attribué aux femmes dans ces sociétés patriarcales. On peut donc se demander comment nos héroïnes s'inscrivent, ou au contraire, se démarquent, dans ces sociétés différentes les unes des autres et qui pourtant, toutes, n'offrent qu'une place bien délimitée aux femmes qu'elles sont en train de devenir.

Évoluant dans des mondes dominés par le masculin, nos héroïnes ne se voient accorder qu'un espace de parole extrêmement réduit. La voix des figures féminines est confisquée par les

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

hommes, les empêchant ainsi d'exprimer leur subjectivité. De plus, les protagonistes se trouvent à un âge où l'on est encore en quête de sa propre individualité, de sa propre voix. La peur de l'autre, et plus particulièrement de l'altérité représentée par le masculin rend ainsi tout échange impossible. Les trois textes du *corpus* mettent ainsi en lumière une incommunicabilité initiale qui isole nos héroïnes des autres personnages. Cette incommunicabilité initiale, comment se caractérise-t-elle dans chacun des textes du *corpus* ?

Alors que les personnages du *corpus* sont dépossédés de leur voix, on constate que le corps lui, à quelque chose à dire. Le langage corporel, langage de l'animal, de l'enfant, langage oublié, auquel on ne prête plus attention dès que l'on acquiert la parole, va ressurgir. La communication se fait donc par le corps. Ce corps, sujet aux transformations et à la métamorphose, prend alors toute la place. À ce surinvestissement du corps vient cependant s'opposer la honte et la pudeur des héroïnes, pour qui ce corps n'est pas tout à fait le leur. On peut ainsi se demander comment le corps de nos héroïnes incarne-t-il leur peur du changement.

Le changement est inévitable. Cependant même si la métamorphose constitue une rupture, elle s'inscrit malgré tout dans l'ordre naturel des choses. La métamorphose peut être une expérience magique, merveilleuse. Toutefois, elle peut aussi être brutale et terrifiante. Par le biais d'une intervention divine ou bien de l'ingestion d'un aliment, une réalité externe est imposée au sujet, dont tous les repères s'effondrent. La métamorphose constitue un déchirement. Lorsqu'elle a lieu, c'est à la fois le plan physique et le plan psychique qui en est affecté. En effet, intériorité du sujet et métamorphose du corps sont intrinsèquement liés dans nos trois œuvres. La métamorphose bouleverse ainsi le sujet dans son intériorité, et dans son corps, bouleversant sa psyché et son rapport au monde, et constitue un véritable traumatisme. Comment ce traumatisme de la métamorphose induit-il une rupture dans chacun des textes ?

Dans cette première partie, nous tenterons d'expliquer comment les textes caractérisent cet âge de l'entre-deux et du changement que traversent nos héroïnes. Dans des univers dominés par le masculin, nos figures féminines ne peuvent pas véritablement faire entendre leur voix. Cette pression sociale et masculine génère chez les héroïnes un repli sur soi. L'incommunicabilité initiale empêche ainsi tout échange entre les personnages, et nos héroïnes semblent condamnées à rester isolées, incapables de s'ouvrir à autrui. Cette posture de repli s'explique notamment par la peur du changement. Cette peur, c'est le corps qui vient l'incarner. Il est néanmoins impossible d'empêcher la métamorphose, qui s'inscrit dans l'ordre naturel des choses. Aussi, lorsque celle-ci advient, elle dépossède le sujet de son corps, créant un véritable traumatisme sur le plan physique et psychique, bouleversant ainsi le rapport du sujet à soi et au monde.

1. DES JEUNES FILLES SOUMISES À UNE PRESSION SOCIALE ET MASCULINE

Les héroïnes des textes étudiés se trouvent à un âge de transformations physiques et intérieures. Leur corps, leur psychologie change, de même que la place qui leur est dévolue dans la société. Enfants ou adolescentes, elles sont des femmes en devenir, dans un monde extrêmement genré où les hommes dominent. Ces jeunes filles sont donc soumises à une forte pression sociale et masculine. Pourtant, le monde de l'enfance est généralement associé à l'insouciance. En effet, nos héroïnes vivent dans une certaine insouciance au début des textes. Les nymphes s'adonnent à leurs loisirs dans les forêts de Grèce, la petite sirène jardine et chante au fond de la mer, Alice tresse une guirlande de pâquerettes paisiblement couchée sur l'herbe. Cependant, nos figures féminines se trouvent à un point de bascule vers l'âge adulte. Elles deviennent des femmes, dans des sociétés où leur place, restreinte, est délimitée par les hommes. Dans cette première sous-partie, nous allons donc nous demander comment les héroïnes s'inscrivent, ou au contraire, se démarquent, par rapport aux normes relatives à leur contexte d'écriture. Nous intéresserons ainsi tout particulièrement à l'histoire des femmes au début de l'empire romain et au XIXe siècle. Ces sociétés dans lesquelles nos auteurs écrivent, différentes les unes des autres, n'offrent pourtant toutes qu'une place bien délimitée aux femmes que nos protagonistes sont en train de devenir.

A. LES NYMPHES DES *MÉTAMORPHOSES* : UNE REPRÉSENTATION DU DESTIN DE LA JEUNE FILLE ROMAINE

LES NYMPHES COMME INCARNATIONS DU MYTHOLOGÈME DE LA JEUNE FILLE DIVINE

Dans notre *corpus* ovidien, nous avons choisi de nous intéresser à trois figures féminines, Daphné, Io et Syrinx : trois nymphes. Les *Métamorphoses* d'Ovide ont inspiré de nombreuses œuvres picturales. Les figures de nymphes y sont représentées sous les traits de jolies jeunes filles, auxquelles on pourrait facilement donner une quinzaine d'années. Dans les textes, les héroïnes de notre *corpus* ovidien n'ont pas d'âge précis, peut-être parce que les nymphes sont des créatures mythiques et donc atemporelles. Ovide laisse donc le lecteur libre de se les représenter à l'âge qui lui convient. Cependant, on peut établir que tout comme le monde qui les entoure, elles sont encore très jeunes. Dans le premier livre des *Métamorphoses*, la proximité entre les différents règnes, animaux, hommes et dieux, rappelle l'Âge d'Or primitif. Dans ce monde, tout est encore à naître, à créer, comme on l'indique l'*incipit* de la métamorphose de Daphné :

*Nōndūm lāurūs ērāt, / lōngōquē dēcēntiā crīnē
Tēmpōrā cīngēbāt / dē quālībēt ārbōrē Phōebūs.
Prīmūs āmōr Phōebī / Dāphnē / Pēnēiā, quēm nōn
Fōrs īgnārā dēdīt, / sēd sāevā Cūpīdīnīs īrā¹⁸.*

L'utilisation de l'adverbe « *nondum* », « pas encore », associé à l'imparfait, indique que le laurier n'existait pas alors, de même que la tradition qui veut qu'Apollon en ceigne ses cheveux. Le jeu d'écho en /r/ et /m/ entre *primus* et *amor* vient souligner la primauté de ce sentiment chez le dieu. Ovide nous raconte à travers ces mythes de métamorphose le premier amour d'Apollon, l'invention de la flûte, et même de l'écriture. Ce premier livre, rapportant notamment des épisodes des amours divins, est ainsi peuplé de nymphes telles Daphné, Io et Syrinx. La nymphe, en mythologie, est une représentation de la jeune fille divine, définie par Sébastien Dalmond comme « des puissances supra-humaines, souvent au pluriel - bien qu'il existe des Nymphes individuelles -, liées aux espaces naturels (sources, cours d'eau, grottes, montagnes, arbres, forêts, prairies...), et qui font l'objet d'un culte (y compris dans des espaces urbanisés)¹⁹». Les nymphes sont ainsi des figures de jeunes filles divines liées à la nature, qui ont « un statut intermédiaire entre les hommes et les dieux²⁰». La nymphe est donc proche des hommes, et plus particulièrement de la jeune fille, dont elle a les traits caractéristiques, notamment ce « statut intermédiaire » dont parle S. Dalmon. La nymphe, ce serait ainsi une créature entre humanité et divinité, et donc entre mortalité et éternité, ce qui la fixe dans une certaine forme d'atemporalité, toujours jeune, entre deux âges. Comme la jeune fille dont elle semble si proche, la nymphe est prise entre deux statuts. Dans son article « Les Nymphes dans les rites du mariage²¹», S. Dalmon pousse sa réflexion en analysant les différents sens du mot grec *νύμφη* (*númphê*) :

Le mot grec *numphê* a différents sens : 1. Nymphe en tant que puissance surnaturelle, objet de cette étude ; 2. jeune fille en âge de se marier ou fiancée, – l'étymologie demeure obscure d'après Chantraine, mais pourrait renvoyer à une racine indo-européenne **sneubh-*, évoquant l'idée de « celle qui est recouverte, voilée », à rapprocher peut-être de la racine latine *nub-* qui exprime le lien avec l'action de cacher, voiler, mais aussi avec l'idée de mariage (*nubere, nuptiae*) ; 3. poupée ressemblant à une jeune fille (Scholie à Théocrite, *Idylles*, II, 110 ; *Anthologie grecque*, VI, 274, 1 ; Hésychius, s.v. *datus*) ; 4. animaux : larve d'abeille, nymphe d'un insecte (Aristote, *Histoire des animaux*, 551b, 2-4 ; *Génération des Animaux*, III, 9 ; Photius, *Lexique*, s.v. *numphai* ; Pline, *Histoire Naturelle*, XI, 48) ; fourmi ailée (voilée ?) (Artémidore, II, 3, 6) ; mollusque ou crustacé non identifié (Speusippe dans

¹⁸Ovide, *Mét.* v. 450-453. Trad. M. Cosnay : « Il n'avait pas encore le laurier, il couronnait sa tête ravissante, / sa longue chevelure, de toutes sortes de feuillages, Phœbus. / Le premier amour de Phœbus est Daphné du Pénéée, ce n'est pas / le hasard qui la lui a donnée, mais la colère cruelle de Cupidon. »

¹⁹Dalmon, Sébastien, « Nymphe ». In *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité* (dir. L. Bodiou et V. Mehl), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 436-437.

²⁰*Ibid.*

²¹Dalmon, Sébastien, « Les Nymphes dans les rites du mariage », in *Cahiers « Mondes anciens »*, n° 2, mai 2013 [en ligne].

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Athénée, III, 105b) ; 5. clitoris ou plus largement organes sexuels féminins ; 6. creux : entre la lèvre et le menton (Rufus, *Dénomination des parties du corps humain*, 42 ; Pollux, II, 90 ; Hésychius, s.v. *numphai*), de l'épaule des chevaux (*Hippiatrika*, 26), dans la pierre (Callixène, 2 = Müller, *FHG*, 3, p. 55 (Athénée, 197a)) ; 7. extrémité supérieure du soc d'une charrue (Pollux, I, 25, 2 ; Proclus à propos d'Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 425) ; 8. enfin bouton de rose en train d'éclore (Photius, *Lexique*, s.v. *Numphai*).

Les remarques de S. Dalmon mettent en valeur deux idées principales ; la notion du passage d'un statut à autre, et celle, moins évidente au premier abord, d'une dissimulation, qui serait liée à la sexualité féminine. Le terme de « nymphes » peut donc à la fois désigner un groupe de divinités, tout comme les jeunes filles humaines en âge de se marier. Les nymphes des *Métamorphoses* sont donc semblables aux jeunes filles humaines, entre deux mondes, dans une sorte de statut intermédiaire, entre enfance et maturité.

ÊTRE UNE FEMME DANS LA ROME ANTIQUE : UN RÔLE DE PROCRÉATION

Le terme de « nymphe » désigne donc à la fois la figure mythologique de la jeune fille divine, mais aussi la jeune fille humaine en âge de se marier. À Rome, les femmes étaient généralement mariées entre sept et douze ans. Aline Rousselle explique que « la nécessité de marier les filles avant la puberté s'imposait en milieu romain pour une raison scientifique : pour faciliter, grâce à un rapport sexuel précoce, l'écoulement des premières règles²² ». Cette pratique des mariages précoces, prépubertaires, était répandue dans l'empire. Ainsi les jeunes filles étaient généralement mariées vers dix ans. Selon le droit romain, elles devenaient officiellement des matrones, épouses honorables, à l'âge de douze ans. Il était donc fréquent de devenir mère dès la puberté. Dans ces sociétés où « les femmes étaient destinées au mariage et à la maternité²³ », il existait une forte pression familiale sur ces filles, mariées avant même le début de l'adolescence, afin qu'elles procréent rapidement. Ainsi, d'après A. Rousselle, « avant le christianisme les témoignages sont très rares de femmes restées célibataires²⁴ ». Le mariage est avant tout une affaire qui se décide entre hommes, entre *paterfamilias*. On observe dans les *Métamorphoses* l'autorité exercée par les figures paternelles que sont Pénée et Inachus. Ainsi, dans l'histoire de Daphné, on trouve aux vers 481 et 482 : « *Sāepē*

²²Rousselle, Aline, « La politique des corps. Entre procréation et continence à Rome », in *Histoire des femmes en Occident*. 1. : *L'Antiquité*, p. 327.

²³*Ibid.* p. 325.

²⁴Rousselle, Aline, *art. cit.*, p. 325.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

pătēr dīxīt: // 'gĕnĕrŭm // mīhī, filiă, dĕbĕs,' / Sāepĕ pătēr dīxīt: // 'dĕbĕs // mīhī, nātă, nĕpōtĕs²⁵'».

L'anaphore et le parallélisme de construction marquent l'insistance de Pénéée. Les paroles du *paterfamilias* reprennent le champs lexical de la famille ; « *generum* », « *filia* », « *nata* », « *nepotes* ». Pénéée exprime une obligation, un devoir de donner une descendance, souligné par la répétition du verbe « *debes* ». Ce discours peut être résumé en deux mots, mis en évidence entre la coupe penthémimère et hephthémimère de chaque vers, « *generum* » et « *debes* ». On constate que la jeune fille est considérée non pour ce qu'elle est dans le présent effectif, mais comme ce qu'elle représente dans un avenir potentiel. En effet, la jeune fille est porteuse d'avenir, d'une continuité des générations. On retrouve les mêmes préoccupations chez le père d'Io, Inachus. Après avoir pleuré la disparition de sa fille, celle-ci se présente à lui sous sa nouvelle apparence. Ce qu'Inachus semble alors déplorer, plus que la perte de sa fille elle-même, c'est de ne plus pouvoir espérer la marier et ainsi avoir une descendance :

*Āt tīb[i] ĕg[o] ĩgnārŭs / thălămōs / tĕdāsquĕ pĕrābām,
Spĕsquĕ fŭit gĕnĕrī / mīhī prīmă, sĕcŭndă nĕpōtŭm.
Dĕ grĕgĕ nŭnc tībī vīr, / nŭnc dĕ / grĕgĕ nātŭs hăbĕndŭs²⁶.*

On constate que le discours d'Inachus mobilise les mêmes procédés que celui de Pénéée. Il se pose lui aussi en figure de *paterfamilias*, par l'emploi du verbe « *parabam* », à la première personne ; c'est bien lui qui devait décider de l'avenir de sa fille. Ce rôle est encore souligné par l'usage du pronom « *ego* », qui renvoie à Inachus en tant que sujet agissant de la phrase, alors qu'Io est désignée par le pronom « *tibi* », au datif ; elle n'est donc que destinataire. On retrouve également dans le discours le champ lexical de la famille (« *generi* », le gendre ; « *nepotum* », les petits-enfants ; « *vir* », l'homme ; « *natus* », le fils) associé à celui du mariage, avec les accusatifs « *thalamos* » et « *taedas* » (soit la couche et les torches nuptiales), particulièrement mis en valeur de part et d'autre de la coupe hephthémimère. Ce devoir de perpétuer la descendance par le mariage est une préoccupation du règne d'Auguste, qui exhorte à la natalité et à la probité des femmes romaines. Par les lois de 18 et 17 av. J.-C. et celle de l'an 9 de notre ère, Auguste encadre le droit romain pour encourager les familles au mariage et à la procréation. Les hommes non mariés entre vingt et soixante ans et les femmes célibataires entre dix-huit et cinquante ans étaient sanctionnés par une incapacité à hériter. Selon le *ius trium liberorum*, il leur fallait encore avoir trois enfants pour que les femmes puissent être dispensées de tutelle et permettre à leur époux de recevoir « les héritages et les legs qui lui revenaient, legs qui, faute d'enfants, allaient en majeure partie à des parents pères de famille ou à l'État²⁷ ». Afin

²⁵Ovide, *op. cit.* v. 481-482. Trad. M. Cosnay : «Souvent son père dit : « Tu me dois, ma fille, un gendre. » / Souvent son père dit : « Enfant, tu me dois des petits-enfants. »

²⁶Ovide, *op. cit.* v. 658-660. Trad. M. Cosnay : «Ignorant, je préparais ton lit, les torches nuptiales, / j'avais en premier espoir un gendre ; en second, des petits-enfants. / Dans un troupeau tu prendras un homme ; dans un troupeau, un fils.»

²⁷Rousselle, Aline, *art. cit.* p. 340.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. d'éviter ces pertes financières, on pressait donc les femmes d'avoir des enfants. L'*Ara Pacis*, autel de la Paix, est érigé sur l'ordre du Sénat en 13 av. JC pour célébrer le retour d'Auguste après ses victoires en Espagne. Le monument offre une représentation de la famille romaine en adéquation avec l'idéologie impériale, dans un style inspiré du classicisme grec. En effet, les frises latérales mettent en scène la procession de la famille impériale. Les femmes de la *gens Iulia*, Livie, Julia et Antonia, sont représentées au milieu de leur époux (respectivement Auguste, Agrippa et Drusus) et de leurs enfants²⁸. La femme exemplaire est donc bien mariée et mère, et se tient auprès de sa progéniture. C'est ce modèle de comportement que les figures paternelles, Pénéée et Inachus, représentantes de l'autorité, semblent attendre de leurs filles.

L' IDENTITÉ FÉMININE : UNE DÉFINITION PAR LA SEXUALITÉ

Une fois la jeune fille mariée et mère de famille, la domination masculine continue de s'exercer. En témoigne le destin de Julia, la fille d'Auguste. Mariée trois fois, elle eut cinq enfants. Cependant, accusée d'adultère, elle est exilée par son père qui la fait étroitement surveiller. Des pratiques sexuelles inappropriées pouvait donc déclasser une femme, même bien née, comme l'indique Virginie Girod dans l'avant-propos de son ouvrage, *Les Femmes et le sexe dans la Rome antique*²⁹:

Être une digne mère de famille ou être une putain. Lorsqu'on était une femme dans la Rome antique, on appartenait nécessairement à l'une de ces deux catégories antagoniques. Devenir l'une ou l'autre pouvait être déterminé par plusieurs facteurs et notamment par le statut social de naissance. Mais le critère décisif était la conduite sexuelle.

Les propos de V. Girod rappellent les grands types de personnages féminins présents dans la littérature latine, qui sont à peine plus nuancés. La comédie plus particulièrement, réinvestit trois grands types féminins : le personnage de l'ingénue, de la prostituée et de l'entremetteuse. On constate que l'identité féminine est toujours définie par son rapport avec la sexualité. Les ingénues sont des personnages de vierges romaines libres, et qui finissent par être mariées à la fin de la pièce. Les prostituées le plus souvent mises en scènes dans le théâtre latin sont des *meretrices*, relevant de ce que V. Girod décrit comme des courtisanes héritières des hétaires. Les auteurs latins les présentent comme des femmes cupides et manipulatrices. Elles sont le plus souvent dépeintes comme séduisant de jeunes héritiers afin de s'accaparer leurs richesses. Les prostituées étaient elles aussi catégorisées et hiérarchisées. Les plus misérables d'entre elles, qu'on nommait *scorta*, ne sont jamais représentées dans les œuvres

²⁸Voir le corpus iconographique. *Ara Pacis*, «Autel de la Paix» (détail), 13-9 av. J.-C., 11,65 m x 10,62 m, H. 7 m, Rome, Champs de Mars.

²⁹ Girod, Virginie, *Les Femmes et le sexe dans la Rome antique*, Paris, Tallandier, 2013 [en ligne].

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. théâtrales tant leur quotidien était misérable. On retrouve également dans le théâtre latin la figure de l'entremetteuse, la *lena*. Celle-ci conseille la *meretrix*, l'exhortant à s'enrichir toujours plus. L'entremetteuse est également une figure péjorative de l'élegie romaine, qui empêche l'amant pauvre de s'approcher de son aimée. Dans *Les Amours* d'Ovide, le poète se livre ainsi à une amère critique de Dipsa, personnage d'entremetteuse qui conseille son amante Corinne³⁰. On constate ainsi que dans la littérature comme dans la société romaine, la femme est toujours définie par son rapport au masculin et à la sexualité. Les jeunes filles sont conditionnées afin de devenir des épouses et des mères, dans une société dominée essentiellement par les hommes. Les nymphes ne se conforment pas à ce rôle, qui attend pourtant toute jeune fille romaine. Elles ne répondent pas aux attentes énoncées par les figures d'autorité que sont leur père, et en cela, ne se conforment donc pas aux normes établies. Par leur refus du mariage et de la maternité, ces figures féminines apparaissent déjà comme en décalage avec le groupe social. Entre deux âges, les nymphes souhaitent retenir encore un peu l'enfance, afin de continuer à échapper à leur destin de femme.

³⁰Ovide, *Élégie VIII*, in *Les Amours* (trad. H. Bornecque et J.-P. Néraudau), Paris, Les Belles Lettres, 1997.

B. LA PETITE SIRÈNE D'ANDERSEN : UN ÊTRE À PART

UNE ANTI-SIRÈNE ROMANTIQUE

Le second texte de notre *corpus*, *La Petite Sirène*, met également en scène une figure mythique. Cependant l'héroïne d'Andersen est un personnage enfantin, rêveur, en totale opposition avec les représentations stéréotypées de la sirène. En effet, cette figure mythique est généralement dépeinte comme partie prenante d'un groupe de créatures qui cherchent à séduire les hommes. C'est un être très fortement sexué, mais auquel on n'attribuerait pas de sentiment amoureux, ni même de sentiment individuel. Cependant, le conte n'est pas le mythe ; aussi Andersen joue avec les horizons d'attente du lecteur. Dans son conte, le personnage stéréotypé de la sirène va s'individualiser, et acquérir des traits profondément humains. Andersen crée ainsi un personnage d'anti-sirène, qui rejoint sur de nombreux points l'idéal romantique de la femme désincarnée. Celle-ci est généralement représentée comme fragile, presque irréelle, ce qui est un signe de sa nature d'élection. Eleonora Hotineanu, dans son article « Variations de la différence dans les contes d'Andersen », souligne qu'avec l'arrivée du romantisme « le motif de la différence est davantage mis en évidence dans l'incarnation des héros exclusifs³¹ ». Dans le conte, la description de la petite sirène la caractérise comme la plus belle de toutes les princesses » *men den yngste var den smukkeste af dem allesammen*³² ; déjà, elle est présentée comme différente de ses semblables. L'usage de comparaisons mélioratives avec des éléments terrestres, le pétale de rose, » *som et Rosenblad*³³, et le lac profond » *som den dybeste Sø*³⁴, pose question. En effet, on se demande pourquoi Andersen choisit de comparer le bleu de ses yeux à celui d'un lac, alors que la comparaison avec le bleu de la mer semble pourrait paraître plus appropriée pour une sirène. L'auteur fait ici le choix de comparants relevant du monde des hommes, étrangers au milieu marin. À la première lecture, on ne voit qu'une comparaison méliorative visant à souligner la beauté du personnage ; à la seconde, ces comparaisons apparaissent comme des indices de l'étrangeté de la petite sirène, en décalage avec le monde marin. L'héroïne se caractérise en effet comme une jeune fille solitaire, qui ne parvient pas à trouver sa place dans le groupe. Elle rappelle les personnages du peintre danois Georg Nicolai Achen (1860-1912). Dans des toiles comme *Rêve à la fenêtre* (1903)³⁵, il représente des femmes dans un milieu familial et protecteur, des intérieurs aux tons pastels. Ses figures de femmes sont diverses et variées : de la jeune fille à la vieille

³¹Hotineanu, Eleonora, « Variations de la différence dans les contes d'Andersen », in *CoSMo, Comparative Studies in Modernism*, n°9, 31 décembre 2016 [en ligne].

³²Andersen, H. C., *Udvalgte eventyr og historier / Contes et histoires choisis*, (trad. C. François et D. Soldi), Paris, Garnier, 2017, p. 338. Trad M. Auchet : «Cependant, la plus jeune était la plus belle de toutes».

³³*Ibid.* Trad. M. Auchet : «comme un pétale de rose».

³⁴*Ibid.* Trad. M. Auchet : «comme le lac le plus profond».

³⁵Achen, Georg, *Rêve à la fenêtre*, 1903, huile sur toile, 71,5 x 49, 3, ARoS Aarhus Kunstmuseum.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. femme, de la domestique à la bourgeoise... Pourtant ces femmes semblent toutes solitaires, à l'écart du reste de la maison. Il est impossible de voir leur visage, car elles sont tournées vers la fenêtre, et contemplent un ailleurs indistinct. La fenêtre constitue une percée dans cet intérieur clos, et permet tout du moins au regard de s'en échapper vers un ailleurs indéterminé. *Intérieur* (1901)³⁶ utilise les mêmes motifs, et met côte à côte une femme adulte et une enfant. Toutes deux semblent partager la même rêverie, le même désir de s'échapper du milieu domestique et familial. Le sentiment de solitude que dégage la scène est donc nuancé par la complicité que le spectateur peut imaginer entre les deux femmes, l'adulte et l'enfant semblant se retrouver dans leur aspiration à l'ailleurs. Une aspiration largement partagée par notre héroïne.

LA PETITE SIRÈNE : UNE REPRÉSENTATION DE L'ADOLESCENCE

La petite sirène elle aussi rêve d'ailleurs. Elle incarne l'archétype de ce que nous appelons aujourd'hui l'adolescence ; attachement et pourtant désir angoissé de séparation d'avec le milieu familial, et surtout, le sentiment profond de sa différence et son incapacité à exprimer ses sentiments. La petite sirène va devenir une femme : âgée de quinze ans, elle a désormais le droit de se rendre dans le monde des hommes, de découvrir cet ailleurs. Si c'est avec joie qu'elle entreprend ce passage initiatique, de la même façon que les nymphes ovidiennes rejettent la beauté et les parures, la petite sirène accepte de mauvaise grâce les attributs de la féminité :

«Tu échappes maintenant à notre autorité, dit sa grand-mère, la vieille reine douairière. Viens que je fasse ta toilette comme à tes sœurs.» Et elle posa sur ses cheveux une couronne de lis blanc dont chaque pétale était la moitié d'une perle, puis elle fit attacher à la queue de la princesse huit grandes huîtres pour désigner son rang élevé.

«Comme elles me font mal ! Dit la petite sirène.

- Si l'on veut être bien habillée, il faut souffrir un peu», dit la vieille.

Oh ! Comme la jeune fille aurait voulu se débarrasser de tout ce luxe et de la lourde couronne qui pesait sur sa tête. Les fleurs rouges de son jardin lui allaient beaucoup mieux ; mais elle n'osait pas revenir maintenant sur ce qui avait été fait³⁷.

À la couronne et aux parures, qui sont de couleur blanche, la petite sirène préfère les fleurs rouges de son jardin («*røde Blomster*»). La couleur rouge est présente tout au long du récit, dans les descriptions mais surtout dans l'évocation du sang. Cette couleur évoque donc à la fois le sang des menstruations, de la défloration, le sang du prince sensé rendre à l'héroïne son existence antérieure. Les fleurs rouges sont celles de la passion, passion amoureuse mais peut-être aussi mystique. La petite sirène préfère

³⁶Achen, Georg, *Intérieur*, 1901, huile sur toile, 65,5 x 48,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

³⁷Andersen, H. C., *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène et autres contes*, (trad. M. Auchet), Paris, Librairie Générale Française, 2009, p. 24.

ces fleurs aux lys symbolisant la pureté de la jeune fille et aux perles qui renvoient à la richesse et à son rang. François Duparc propose une interprétation intéressante de ce motif des huîtres et des perles :

L'insistance sur le thème des perles ou des huîtres dans le conte nous fait penser que cette accumulation de couches de nacre autour d'une impureté première illustre tout à fait la protection narcissique contre la sexualité traumatique, au même titre que les cinq couches temporelles constituées par les sœurs de la petite sirène, qui la précèdent et préparent sa sortie. La perle peut être le symbole d'une sublimation sociale de la féminité, mais également un piège narcissique ; autour d'un noyau d'impureté, d'inclusion, d'incorporation, se constituent les parois d'une crypte intra-psychique, comme les symptômes obsessionnels de la «perle» ménagère ou l'auto-entretien permanent de la femme-mannequin narcissique³⁸[...]

L'attention portée à la beauté et au paraître reflète le surinvestissement narcissique courant à l'adolescence. Même si elle les rejette tout d'abord, le moment venu la petite sirène doit finalement se parer des lys et des perles pour monter jusqu'à la surface. Pour pouvoir véritablement gagner le monde des hommes, le personnage se retrouve avec un corps de femme ; elle est toutefois incapable d'en tenir le rôle. La petite sirène entretient bien un fantasme narcissique, celui d'un amour idéal qu'elle projette sur le prince, avec le désir d'en être admirée. Cependant, celui-ci la voit toujours comme une enfant, et non comme une femme à part entière. Ainsi, même après l'avoir recueillie, il ne donne pas de nom à la petite sirène : « le prince qui l'appela sa petite enfant trouvée³⁹ ». Le texte insiste sur la relation asymétrique qui se développe entre le prince et l'héroïne (« l'affection que le prince avait pour elle grandissait de jour en jour ; il l'aimait comme on peut aimer une enfant bonne et gentille, mais il ne lui venait pas à l'idée d'en faire une reine⁴⁰ »), au point de faire surgir une certaine forme de cruauté, puisqu'il la fait dormir au pied de sa porte, lui confie son amour pour une autre... L'héroïne ne reçoit jamais de nom, et ne parvient pas à se créer de véritable identité en tant qu'humaine. Elle restera ainsi tout au long du conte la petite sirène. L'adjectif *lille*, dont le premier sens signifie « petit, mince, faible », peut aussi désigner un petit enfant en danois⁴¹. La jeune fille n'est jamais nommée, le texte la privant ainsi d'une individualité propre, et cette périphrase qui la désigne ne montre que trop qu'elle échoue à endosser le rôle d'une femme à part entière. Les nymphes et la sirène sont donc des figures mythiques qui se caractérisent par leur hybridité. En effet, ces figures féminines apparaissent comme prises dans un entre deux, entre la jeune fille humaine et la créature merveilleuse, entre l'enfance et la maturité... Cette hybridité les place en décalage avec les normes et les attentes du groupe social. Cependant, alors que les nymphes souhaitent retenir encore un peu l'enfance, la petite sirène, elle,

³⁸Duparc, François, « La peur des sirènes (De la violence à l'angoisse de la castration chez la femme) », in *Revue française de psychanalyse*, t. L, n°2, 1986 [en ligne].

³⁹Andersen, H. C., *op. cit.* p. 36. Texte danois : »*især Prindsen, som kladte hende sit lille Hittebarn*«.

⁴⁰Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 38. Texte danois : »*Dag for Dag blev hun Prindsen kjærere, han holdt af hende, som man kan holde af et godt, kjært Barn, men at gjøre hende til sin Dronning*«.

⁴¹Stigaard, Vilhelm, *Dansk-Norsk Fransk Odbrog*, Copenhague, Gyldendaske Bochandel, 1912, p. 191.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. veut monter à la surface et devenir une femme à part entière. Cependant l'héroïne, malgré ce désir, ne répond pas aux critères sociaux de la féminité et reste elle aussi prisonnière dans cet entre-deux.

C. ALICE AU PAYS DES MERVEILLES : UNE HÉROÏNE DÉTONNANTE DANS L'ANGLETERRE DU XIX^e

ALICE, UNE ICÔNE DE L'ENFANCE

L'Alice de Lewis Carroll a sept ans ; c'est le texte qui nous l'indique. Tout comme les nymphes des *Métamorphoses* et la petite sirène d'Andersen, le personnage vieillit en quelque sorte chaque année. Il se creuse un décalage entre la fillette de la bourgeoisie victorienne et son lectorat, qui rend de plus en plus difficile la compréhension de certains aspects du texte. On peut donc affirmer avec Guy Leclerc que c'est « une petite fille oxymorique : une vraie-fausse petite fille de 7 ans⁴²». Cependant le personnage est resté en prise avec son public enfantin. Comme l'affirme G. Leclercq, « Alice vieillit sans vieillir. Elle parle aujourd'hui immédiatement à son petit lecteur comme elle lui a parlé par le passé... et comme elle lui parlera dans le futur.⁴³» Alice incarne une icône littéraire de l'enfance. Comme les nymphes des *Métamorphoses*, comme la petite sirène, elle est figée dans une sorte d'entre-deux, un état intermédiaire mouvant. Alice est comme l'image fixe d'une éternelle petite fille, qui ne vieillira jamais, malgré les années qui passent. Le jeune lecteur peut se retrouver en elle. On remarque en tout cas au cours du récit de nombreux traits du caractère enfantin, la curiosité, la gourmandise... Mais le premier contact entre Alice et le lecteur est d'ordre visuel. La première gravure de John Tenniel la figurant la représente, légèrement penchée en avant, en train d'écarter un rideau, son visage presque invisible⁴⁴. L'imagerie construite par Tenniel a pris valeur de modèle : encore aujourd'hui, c'est ainsi qu'on se représente Alice, que ce soit à travers les gravures elle-même, ou le dessin animé de Disney qui en reprend tous les traits caractéristiques. Grâce aux illustrations, on peut étudier la tenue, devenue iconique, portée par la petite fille. Alice, les cheveux longs et relâchés, porte une robe à manche courte qui lui arrive sous le genou. L'ensemble est complétée par un tablier. Yvonne Knibiehler relève que « la toilette souligne aussi les étapes de la croissance, la formation de la personnalité⁴⁵» et établit une typologie :

La jupe de la jeune fille touche au sol et sa coiffure est élaborée. La «grande fille», qui traverse la crise pubertaire, natte ses cheveux, ou les serre dans une résille, sa jupe atteint la cheville. La «petite fille», avant l'âge de raison, porte ses cheveux épars ; sa robe laisse voir ses bottines et même ses pantalons.

Le personnage de Lewis Carroll est de toute évidence à ranger dans cette dernière catégorie, celle de la petite fille, pas encore sexuée, et à qui la morale permet donc une certaine liberté dans l'habillement.

⁴² Leclercq, Guy, « Le petit (?) lecteur d'Alice », in *Palimpsestes*, 9, 1995 [en ligne].

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Tenniel, John, illustrations in Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Londres, Macmillan and Co, 1865.

⁴⁵ Knibiehler, Yvonne, « Corps et cœurs », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIX^e siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991, p. 355.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Dans la littérature pour enfant du XIXe siècle, les personnages féminins sont généralement secondaires et dépendants. Ce n'est absolument pas le cas d'Alice, personnage autour duquel est centré le texte, et qui évolue seule. L'absence de référence à sa famille (excepté une sœur et un frère, pas même nommés) est significative. En faisant d'une petite fille sa seule héroïne, et une héroïne indépendante, Lewis Carroll enfreint les conventions du genre (encore naissant) de la littérature pour enfants. En effet, les textes de fiction effectuaient une distinction sexuée du lectorat ; ils visent principalement à promouvoir auprès de leur lectorat les valeurs attribuées à leur sexe, valeurs viriles pour les petits garçon, douceur et docilité pour les petites filles. Les lectures de fiction visent ainsi à préparer l'enfant-lecteur à son futur rôle social une fois adulte, c'est-à-dire le rôle d'épouse pour les filles. Jacques Dissard va jusqu'à distinguer deux types d'histoires selon le sexe de l'enfant-lecteur : « soit une *boy's own story* pour un garçon, soit pour une fille quelque féerie qui s'achève par un beau mariage⁴⁶ ». Il semblerait qu'Alice soit la première de toutes les petites filles à avoir droit à sa "*girl's own story*" ! Alice est bien une enfant individualisée, un véritable sujet, et c'est en cela un personnage très novateur pour l'époque, comme le souligne G. Leclercq⁴⁷ :

En deux voyages, par les aventures à la fois insolites et banales d'une petite fille de sept ans, la merveilleuse, la séductrice, la provocatrice, la déroutante enfance se donne à voir et à entendre d'une manière plus sensible et plus pénétrante qu'elle ne l'a encore fait dans ce siècle si prolix en récits dont les petits enfants sont les héros.

Le poème liminaire d'*Alice au pays des merveilles* indique que le texte est destiné à un public de petites filles. Le succès remporté par l'œuvre de Lewis Carroll démontre bien que les lectrices ont immédiatement adhéré à cette figure d'enfant indépendante, si différentes des autres modèles féminins proposés par la littérature du XIXe.

LA PLACE DES FEMMES DANS LA SOCIÉTÉ VICTORIENNE

Si les figures de petites et de jeunes filles se font de plus en plus présentes dans la littérature de jeunesse, c'est que l'époque, comme le souligne Stéphane Michaud, se préoccupe de la question des femmes :

Jamais on n'a autant parlé des femmes qu'au XIXe siècle. Au désarroi des plus lucides, le sujet et partout : dans les catéchismes, les codes, les livres de bonne conduite, les ouvrages de philosophie, de médecine, de théologie et,

⁴⁶ Dissard, Jacques, « Alice contre les garçons », in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (éd. par P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet, et S. Marret), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 [en ligne].

⁴⁷ Leclercq, Guy, *art. cit.*

bien évidemment, dans la littérature. A-t-on jamais autant légiféré, dogmatisé, rêvé sur les femmes ⁴⁸?

De fait, les femmes sont très présentes dans la littérature du XIXe. Dans les traités de morale victoriens, parfois écrits eux-mêmes par des femmes, comme Sarah Ellis, dans les romans aussi, avec des autrices comme les sœurs Brontë ou encore Jane Austen. Toutefois, et c'est particulièrement visible dans les romans de cette dernière, la femme reste définie par sa place dans la société, et par sa relation avec le masculin. Dans un roman comme *Orgueil et Préjugés* (1813)⁴⁹, qui est probablement le texte le plus connu d'Austen, le mariage est ainsi présenté comme le but ultime, et une fin en soi, qui permet à la femme d'assurer sa sécurité financière et un statut social. Dans un texte, qui étudie les représentations picturales de la femme au XIXe⁵⁰, Anne Higonnet analyse le tableau de George Elgar Hicks (1824-1914), *Companion to Manhood*⁵¹. Il nous paraît encore plus intéressant de faire figurer ici l'ensemble du triptyque dont le tableau est issu, et qui a pour titre *Women's mission*. Ce triptyque représente trois épisodes de la vie d'une femme, vus à travers le prisme de la morale victorienne. Les trois tableaux représentent une jeune femme (apparemment identique), et toujours en compagnie d'un deuxième personnage. *Comfort of old age* date de 1862⁵². La scène représente notre jeune femme soignant un vieil homme, probablement son père. Dans *Companion to Manhood* (1863), elle semble être devenue une maîtresse de maison accomplie, qui reconforte son mari dans l'affliction. On n'a qu'une esquisse préparatoire de *Guide of Childhood*⁵³, mais on retrouve notre jeune femme guidant les pas d'un bambin. La femme est donc toujours représentée comme une aide pour l'autre. Si elle aide, elle est aussi dépendante : d'abord de son père, puis de son mari, et enfin, une fois veuve, de ses enfants mâles. Nicole Arnaud Duc souligne le paradoxe de la place accordée aux femmes anglaises au XIXe. La morale protestante leur permet en effet d'obtenir plus de droit que dans les pays latins de tradition catholiques. Elles peuvent exercer « des fonctions identiques à celles des hommes, dans le domaine de l'hygiène, de l'assistance, de l'école, des affaires paroissiales ⁵⁴ ». Cependant ce n'est qu'en 1870 qu'elles acquièrent une personnalité juridique. Jusqu'à cette date, « si les maris anglais ne sont sans doute pas plus cruels que les autres, ils jouissent en revanche d'une impunité née de l'impuissance absolue de la femme mariée⁵⁵ ». Les femmes restent donc entièrement soumises à l'autorité masculine, dont elles sont dépendantes sur de nombreux plans, et ce tout au long

⁴⁸Michaud, Stéphane, « Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991, p. 125.

⁴⁹Austen, Jane, *Orgueil et préjugés* (trad. S. Chiari-Lasserre), Paris, Le Livre de poche, 2019.

⁵⁰Higonnet, Anne, « Femmes et images. Représentations », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991.

⁵¹Hicks, Elgar, *Woman's Mission : Companion of Manhood*, 1863, huile sur toile, 76,2 x 64,1, Londres, Tate Britain.

⁵²Hicks, Elgar, *Woman's Mission : Comfort of Old Age*, 1862, huile sur toile, 76,2 x 63,8, Londres, Tate Britain.

⁵³Hicks, Elgar, *Sketch for Woman's Mission : Guide of Childhood*, 1862, Dunedin, Dunedin Public Art Gallery.

⁵⁴Arnaud Duc, Nicole, « Les contradictions du droit », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, p. 91.

⁵⁵Arnaud Duc, Nicole, *art. cit.*, p. 104.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. de leur vie. Alice est donc bien une héroïne détonnante dans l'Angleterre du XIXe. Il s'agit en effet d'un personnage féminin indépendant, ce qui est rare dans le paysage littéraire de l'époque. En effet, la plupart des textes victoriens, se faisant le reflet de la société, mettent en scène des jeunes filles douces, dépendantes des personnages masculins. Alice elle, évolue seule, et apparaît comme détachée du monde des adultes, bien loin des préoccupations maritales. Elle incarne au contraire une icône de l'enfance, destinée à rester une éternelle petite fille.

Nos héroïnes s'inscrivent chacune par rapport à un contexte d'écriture bien particulier. Cependant, depuis l'Antiquité jusqu'au XIXe siècle, le rôle social attribué aux femmes n'a pas tellement évolué. Celles-ci sont élevées pour devenir des épouses et des mères. Tant qu'elles se conforment à la place qui leur est attribuée, les femmes sont représentées de façon méliorative. Si elles dévient cependant, elles sont déconsidérées par la société, essentiellement régie par des hommes. Nos héroïnes, qui s'inscrivent toutes dans le contexte socio-historique qui leur est propre, mais vont s'en démarquer. Dans ces récits très différents, on constate ainsi que c'est une attitude de refus des normes sociales qui caractérise nos figures féminines de l'enfance. Ainsi les nymphes des *Métamorphoses* refusent le mariage, la petite sirène refuse de s'intégrer au monde sous-marin, Alice refuse de grandir et de se conformer aux règles du monde des adultes. Ces jeunes filles refusent toutes de devenir des femmes, du moins selon la définition limitée que les sociétés dans lesquelles elles s'inscrivent en donnent. À la lecture des textes du *corpus*, on remarque que la voix qui va être (re)gagnée par les héroïnes est initialement confisquée par les hommes. Ainsi, Ovide nous rapporte les discours d'Apollon, Zeus, Pan et d'autres, mais la voix des nymphes n'est entendue que lorsqu'elles implorent un appui, toujours masculin. Dans le conte d'Andersen, on voit le prince se confier à la petite sirène, sans que cela soit jamais réciproque. Il commande et contrôle la situation, alors que la petite sirène est toujours passive. Chez Lewis Carroll, des personnages autoritaires comme le Dodo ou le Chapelier cherchent sans cesse à confisquer la parole à Alice. Les hommes dominent la société et le discours. Leur utilisation arbitraire du langage empêche ainsi toute véritable communication, et la voix féminine s'en trouve étouffée.

2. L'INCOMMUNICABILITÉ INITIALE

Que ce soit durant l'Antiquité ou au XIXe siècle, la société différencie les hommes des femmes, et institue une répartition genrée des rôles. À chacun son univers : aux femmes échoit une place restreinte, celle de la famille et du foyer. Dans les textes étudiés, on constate une incommunicabilité initiale entre les personnages. Les héroïnes évoluent dans un contexte qui ne leur laisse qu'un espace de parole limité. La voix des figures féminines est confisquée par les hommes, les empêchant ainsi d'exprimer leur subjectivité. De plus, les protagonistes se trouvent à un âge où l'on est encore en quête de sa propre individualité, de sa propre voix. La peur de l'autre, et plus particulièrement de l'altérité représentée par le masculin rend ainsi tout échange impossible. Dans cette sous-partie, nous nous demanderons donc comment cette incommunicabilité initiale se caractérise dans chacun des textes. En effet, les nymphes des *Métamorphoses* refusent tout dialogue, alors que celui-ci apparaît comme impossible dans *La petite sirène*. Dans *Alice au pays des merveilles*, il y a bien dialogue, mais pas réellement d'échange, puisque le langage est parasité par le non-sens.

A. LES MÉTAMORPHOSES : LE REFUS DU DIALOGUE

«*DIVERSORUM OPERUM : FUGAT HOC, FACIT ILLUD AMOREM*» :

L'ANTAGONISME INITIAL

Dans les sociétés antiques, hommes et femmes se voient attribuer des champs d'action différenciés. De cette répartition genrée résulte inévitablement un écart, un décalage. Ce décalage, il se ressent dans la communication entre hommes et femmes de l'antiquité, comme l'explique Françoise Frontisi-Ducroux :

Les hommes parlent entre hommes. Les femmes entre elles aussi ; avec excès et sans retenue, affirment les hommes. Mais entre hommes et femmes, la communication se fait sur un autre plan, celui des échanges matrimoniaux, sexuels, toujours régis, cependant, par les mâles. Représentation révélatrice d'une société où les sexes vivent séparés, en deux groupes, comme dans des mondes différents, habités par des espèces différentes⁵⁶.

Cette incommunicabilité entre le masculin et le féminin est un élément qui paraît essentiel pour comprendre les textes de notre *corpus* ovidien. Cette incommunicabilité initiale est signifiée dès le

⁵⁶ Frontisi-Ducroux, Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée : figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003, p. 55-56.

début de l'histoire de Daphné à travers la description des deux flèches tirées par Cupidon, un passage du mythe propre au récit d'Ovide, dont on ne trouve pas trace chez les autres auteurs⁵⁷ :

*Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
Dīversōr[um] ōpērūm: / fūgāt hōc, / fācīt illūđ āmōrēm;
Quōđ fācīt, āūrāt[um] ēst / ēt cūspīdē fūlgēt ācūtā,
Quōđ fūgāt, ōbtūs[um] ēst / ēt hābēt /sūb hārūndīnē plūmbūm.
Hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo
Laesit Apollineas trajecta per ossa medullas ;
Prōtīnūs āltēr āmāt, / fūgīt āltērā nōmēn āmāntīs⁵⁸*

La description insiste sur l'aspect duel des flèches de Cupidon, « *duo tela* ». Le premier hémistiche du vers 469, « *diversorum operum* », souligne que chaque flèche a un usage différent. Puis, entre la coupe penthémimère et l'hepsthémimère, le texte indique avec une extrême concision les effets de la première flèche, « *fugat hoc* ». La fin du vers expose les effets de la seconde flèche, l'emploi du verbe *facio* (faire) faisant écho à celui de *fugio* (fuir), le démonstratif « *hoc* » à « *illud* ». Les deux vers suivants sont construits sur un système de parallélisme et de reprise. On retrouve en effet la même structure syntaxique (*quod* + verbe / adjectif + *est* / *et* + description matérielle de l'objet) adaptée selon l'usage de chacune des deux flèches. Comme l'explique Anne Videau, « l'antithèse entre les deux métaux, or et plomb, et entre leurs qualités, fulgurance et émoussement, est structurée en chiasme. De la description des traits à leur usage, le parallélisme se déséquilibre⁵⁹ ». Le texte souligne ainsi l'antagonisme entre leurs effets divergents. La suite de l'extrait poursuit ce jeu d'opposition en le transposant sur les personnages de Daphné et Apollon : « Et, de part et d'autre de la coupe penthémimère, s'oppose un nouveau chiasme, la dualité des deux indéfinis quasi-semblables *alter-altera*, formant paire masculin-féminin, et des deux verbes homéo-syllabiques antinomiques : *amat, fugit*.⁶⁰ » Le passage crée donc tout un système d'opposition, d'abord entre la flèche qui fait aimer et la flèche qui fait fuir, puis entre les personnages qui en sont frappés, c'est-à-dire entre Apollon qui aime et Daphné qui fuit. Comme l'explique A. Videau, « la structure, standard en langue classique, sujet-verbe mime, du côté du dieu, le mouvement de désir orienté vers son objet ; l'inversion verbe-sujet, avec postposition du sujet grammatical, mime, du côté de la nymphe, son mouvement inverse,

⁵⁷Yves Giraud propose de « reconnaître dans ce motif, dont on ne trouve pas trace dans les autres versions de la fable, l'influence des Alexandrins et de la poésie anacréontique, dans laquelle le pouvoir absolu de l'amour et l'image des flèches causant la blessure sentimentale sont fréquemment utilisés ». Giraud, Yves, *La Fable de Daphné : essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1968, p. 44.

⁵⁸Ovide, *Mét.* v. 468-474. Trad. M. Cosnay : « De son carquois il sort deux flèches / aux différents emplois : l'une fait fuir, l'autre fait l'amour. / Celle qui fait l'amour est dorée et brille sur sa pointe acérée, / celle qui fait fuir est épaisse, elle a du plomb sous le roseau. / De la dernière, le dieu perce la nymphe du Pénée. De l'autre, / il blesse les moelles d'Apollon, en passant par l'os. / Tout de suite l'un aime, l'autre fuit le mot aimer. »

⁵⁹Videau, Anne, *La poétique d'Ovide, de l'épigramme à l'épopée des Métamorphoses: essai sur un style dans l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 412-413.

⁶⁰*Ibid.*, p. 413.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. sa déroba. ⁶¹» Le verbe *fugio* est répété à trois reprises dans le texte : le personnage est caractérisé par sa fuite, cet évitement de la rencontre avec l'autre. Or Daphné n'est pas la seule à fuir. Dans le récit de la métamorphose d'Io, on trouve ainsi « *fugiebat enim* » (v. 597)⁶², et pour Syrinx, « *fugisse* » (v. 701)⁶³. Daphné et Syrinx sont ainsi caractérisées comme des êtres en mouvement, comme dans une fuite perpétuelle. La fuite constitue ainsi un motif que l'on retrouve dans les trois récits, puisque Io, elle aussi, fuit, que ce soit Jupiter, Argus ou la Furie. On peut donc affirmer que les nymphes des textes étudiés ne se laissent pas facilement approcher par les hommes, et encore moins attraper. Cela n'est pas étonnant au vu de la culture romaine, qui valorise la virginité et l'ingénuité des jeunes filles. Comme l'explique Héloïse Malisse dans son article sur le *pudor* féminin, « l'honneur des *virgines* intervient donc, chez Ovide, dans le désir de garder son corps pur de tout contact masculin⁶⁴ ». Plus intrigant est ce silence que les nymphes s'obstinent à garder, alors que les figures masculines n'hésitent pas à prendre la parole, et à entreprendre de longs discours.

LE SILENCE DES FEMMES

Dans son article « Divinités De La Parole, Divinités Du Silence Dans La Rome Antique », Annie Dubourdieu relève qu'il existe à Rome un dieu de la parole, Aius Locutius, et deux déesses du silence, Angerona et Tacita, et commente cette répartition sexuée :

On peut noter que la parole bénéfique est le fait d'une divinité masculine, le silence, bénéfique lui aussi, le fait d'une divinité féminine. Cette opposition sexuée de la parole est conforme à la répartition canonique de la parole d'autorité dans la société romaine : pour dire les choses sommairement, aux hommes la parole, aux femmes le silence, ou du moins une parole seconde et restreinte⁶⁵.

La déesse Angerona est représentée avec la bouche scellée. Annie Dubourdieu qualifie donc son silence de passif : « il est imposé à la déesse comme une sorte de ligature de la bouche sur laquelle il convient de s'interroger⁶⁶ ». Elle avance également l'hypothèse selon laquelle la déesse scellerait volontairement sa bouche. En effet, certaines représentations figurent Angerona avec son doigt sur les lèvres, comme le bronze de l'époque romaine retrouvé en Syrie⁶⁷. Silence imposé aux femmes, ou bien silence qu'elles s'imposent elles-mêmes ? La réponse est évidente en ce qui concerne Tacita,

⁶¹Videau, Anne, *op. cit.*, p. 413.

⁶²Ovide, *op. cit.* v. 597. Trad. M. Cosnay : « elle fuyait ».

⁶³*Ibid.* v. 701. Trad. M. Cosnay : « [elle] fuit ».

⁶⁴ Malisse Héloïse, « Le *pudor* féminin dans les œuvres ovidiennes ou un aperçu du comportement idéal d'une Romaine selon Ovide », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 92, fasc. 1, 2014, p. 75.

⁶⁵Dubourdieu, Annie, « Divinités De La Parole, Divinités Du Silence Dans La Rome Antique », in *Revue De L'histoire Des Religions*, vol. 220, no. 3, 2003 [en ligne].

⁶⁶*Ibid.*

⁶⁷Anonyme, statuette d'Angerona, époque romaine, bronze, patine (vert), H. 6.9 cm, Paris, Bnf.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. l'autre déesse du silence. À l'origine une nymphe bavarde, d'abord nommée Lala (λάλη en grec signifie « bavarde ») puis Lara, Jupiter lui arrache la langue pour avoir rapporté à Junon une de ses infidélités⁶⁸. Lara est ensuite violée par Mercure sans pouvoir protester puisque privée de la parole, et met aux mondes des jumeaux, les dieux Lares. Annie Dubourdieu commente ce mythe tel qu'il est rapporté dans *Les Fastes* :

Cette déesse est chez Ovide une muette passive, obligée au mutisme par privation d'un organe de la phonation, la langue. Cette mutilation est une punition infligée à la naïade, en rapport avec l'usage excessif qu'elle faisait de cet organe («punie par où elle a péché», dirions-nous), comme c'est le cas dans un certain nombre de châtements infligés par les dieux⁶⁹.

Deux déesses pour deux silences différents donc. Angerona peut parler, mais elle se tait (mutisme), alors que Tacita a perdu cette possibilité physique (mutité). Les femmes choisissent donc de se taire, ou bien les hommes les y obligent par la force. Dans les *Métamorphoses*, on voit réapparaître ces deux types de silence ; Daphné et Syrinx choisissent le silence, alors qu'Io y est forcée, tout comme Lara dans le mythe.

LA PEUR DE PARLER ?

On peut se questionner sur le silence de Daphné et Syrinx : pourquoi ne font-elles pas entendre leur voix ? Dans un texte poétique, la voix tient une place importante. C'est à travers elle que se chante le poème, que s'opère une certaine séduction poétique sur le lecteur. Or c'est justement la séduction que refusent les nymphes. La voix peut en effet être considérée comme un instrument de séduction, elle est en tout cas sexuée. Comme le souligne Anne Karpf, « il y a une certaine logique dans la sexualisation de la voix : la voix sort de la bouche, un emblème de la sexualité féminine qui peut se tordre en formes provocantes – la moue, par exemple⁷⁰ ». De plus, à l'adolescence, tandis que les garçons muent, sous l'effet des œstrogènes la voix des filles baisse d'un tiers lors de la puberté. Alors que la voix des hommes gagne en puissance, celle des femmes baisse, et dans les représentations du genre, on leur attribue généralement une voix douce. Cette voix féminine, potentiellement séductrice, Daphné et Syrinx se refusent à l'utiliser. La voix masculine peut toutefois elle aussi séduire : dans les *Métamorphoses*, on trouve l'exemple d'Orphée, qui séduit par son chant. Dans les récits de notre *corpus*, les dieux, notamment Apollon, déploient des discours logorrhéiques qui visent à séduire les nymphes. Toutefois, loin d'être persuadées, celles-ci fuient, sans que les personnages

⁶⁸Le motif de la langue arrachée se retrouve à plusieurs reprises dans les *Métamorphoses* d'Ovide. En plus de Lala-Lara, le personnage de Philomèle est également mutilé de la même façon. Dans les deux mythes, cette mutilation est infligée par une figure masculine, et associée aux violences sexuelles.

⁶⁹Dubourdieu, Annie, *art. cit.*

⁷⁰Karpf, Anne, *La voix : un univers invisible*, Paris, Autrement, 2008, p. 290.

aient pu échanger un seul mot. Dans l'histoire de Daphné, on trouve ainsi aux vers 502-503 : « *fugit ocior aura / illa leui neque ad haec reuocantis uerba resistit*⁷¹ » (elle fuit plus rapide que la brise légère / et elle résiste aux paroles de celui qui l'appelle). Le comparatif « *ōcīōr* » placé au dactyle cinquième permet d'insister sur la rapidité de la fuite, en associant une fois encore la nymphe avec les éléments naturels (« *aura leui* », la brise légère) ; tout comme le vent, la nymphe est à la fois rapide et insaisissable. L'emploi du verbe « *resistit* » souligne que la nymphe s'oppose activement au dialogue. Apollon poursuit cependant par un long discours, dans lequel il s'identifie et énumère ses prérogatives divines, sans pour autant parvenir à changer l'attitude de la jeune fille. On trouve ainsi aux vers 525-526 : « *Plūrā lōcūtūrūm // tīmīdō // Pēnēā cūrsū / Fugit, cumque ipso uerba imperfecta reliquit*⁷² ». L'emploi du participe futur « *plura locuturum* », mis en valeur au premier hémistiche (avant la coupe penthémimère) indique que Daphné interrompt le discours, qu'elle se refuse à entendre, par sa fuite. L'adjectif « *timido* », qui qualifie la course de Daphné, est particulièrement mis en valeur, entre la coupe penthémimère et l'hephthémimère ; le poète met ainsi l'accent sur la crainte ressentie par la nymphe. Le discours reste donc inachevé (« *uerba imperfecta reliquit* ») ; la parole est définie comme « *imperfecta* », incapable de permettre une réelle communication. En effet les nymphes s'opposent activement au dialogue. Toutes trois refusent délibérément la communication au début du récit. Elles refusent ainsi de confronter leur voix de femme à celle des hommes. Le moyen pour elles de rejeter la passivité attribuée à leur genre est de refuser l'écoute à travers la fuite, qui s'impose comme un motif essentiel du mythe. L'opposition à l'altérité, ici représentée par le masculin, se fait donc radicale.

⁷¹Ovide, *op. cit.* v. 502-503. Trad. M. Cosnay : «Elle fuit plus vive que la brise / légère. Elle ne s'arrête pas quand il l'appelle».

⁷²*Ibid.* v. 525-526. Trad. M. Cosnay : «Il va parler encore, mais la fille du Pénée à la course craintive / fuit, le laisse là, lui et ses mots inachevés.»

B. LA PETITE SIRÈNE : L'IMPOSSIBLE ÉCHANGE

LE REFUS DE LA COMMUNICATION AVEC SES SEMBLABLES

Le texte d'Andersen nous met face à trois différents niveaux d'incommunicabilité. Tout d'abord, la communication de la petite sirène avec le groupe de ses semblables, qui paraît difficile, principalement parce que l'héroïne préfère se taire. Ensuite, la communication impossible avec l'autre, représenté par le personnage du prince, puisque leur nature les sépare. Enfin, l'incommunicabilité qui persiste alors même que la petite sirène a reçu une apparence humaine en échange de sa voix. Au début du conte, alors qu'elle est encore en pleine possession de ses moyens, la petite sirène ne s'exprime que très peu. Le personnage se caractérise plutôt par sa posture d'écoute, et ses interrogations : « Son plus grand plaisir consistait à écouter des récits sur le monde d'en haut où vivent les hommes. Toujours elle priait sa vieille grand-mère de lui parler des vaisseaux, des villes, des hommes et des animaux⁷³ ». L'énumération des substantifs souligne la curiosité de la petite sirène, et l'intérêt qu'elle développe pour ces récits. Cependant le personnage semble incapable d'un véritable échange avec ses semblables. Le texte la caractérise comme « une enfant bizarre, silencieuse et réfléchie⁷⁴ ». Contrairement à ses sœurs qui en ont toutes fait le récit, elle refuse de raconter son expérience à la surface : « Ses sœurs lui demandèrent ce qu'elle avait vu pour sa première sortie là-haut, mais elle ne raconta rien.⁷⁵ » On retrouve des verbes de paroles, avec *spørger*, (demander, interroger, questionner) et *fortalte* (raconter, dire), et pourtant il n'y a pas d'échange, puisque la petite sirène s'y refuse. Elle cherche ainsi à cacher à ses semblables son attirance pour le monde des hommes. En ce sens, son comportement trouve une certaine explication dans l'essai de Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie ». Freud y explique qu'à l'adolescence, le sujet passe du jeu innocent de l'enfance à la « fantaisie », considérée comme honteuse. Au tout début du conte, la petite sirène, comme ses sœurs, s'occupe de son jardin. Le sien est singularisé par la présence d'une statue, celle d'un petit garçon, qui cristallise toute la rêverie de la petite sirène autour du monde des hommes. Le lecteur peut facilement imaginer l'héroïne jouant à faire semblant d'être humaine avec sa statue, comme les enfants qui jouent « au papa et à la maman »⁷⁶. Le comportement de la petite sirène correspond à celui décrit par Freud de l'enfant qui « aime étayer ses objets et ses situations imaginées

⁷³ Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 20-21. Texte danois : «*Ingen Glæde var hende større, end at høre om Menneskeverdenen derovenfor ; den gamle Bedstemoder maatte fortælle alt det hun vidste om Skibe og Byer, Mennesker og Dyr*».

⁷⁴ *Ibid.* p. 20. Texte danois : «*Hun var et underligt Barn, stille og eftertænksom*».

⁷⁵ *Ibid.* p. 28. Texte danois : «*Søstrene spurgte hende, hvad hun havde seet den første Gang deroppe, men hun fortalte ikke noget*.»

⁷⁶ Dans le dessin animé des studios Disney, (*La Petite Sirène*, 1989), la statue est à l'effigie du prince. La petite sirène rêvant avec la statue de marbre préfigure ainsi le couple qu'elle formera plus tard avec le prince.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. sur des choses palpables et visibles du monde réel⁷⁷». Après sa montée initiatique à la surface, la petite sirène semble perdre toute sa joie et sombrer dans la mélancolie ;

L'adolescent cesse donc de jouer, il renonce apparemment au gain de plaisir qu'il tirait du jeu. Mais quiconque connaît la vie psychique de l'homme, sait que presque rien ne lui est aussi difficile que de renoncer à un plaisir qu'il a une fois connu. À vrai dire, nous ne pouvons renoncer à rien, nous ne faisons que remplacer une chose par une autre ; ce qui paraît être un renoncement est en réalité une formation substitutive ou un succédané. De même, l'adolescent, quand il cesse de jouer, n'abandonne rien d'autre que l'étayage sur des objets réels ; au lieu de *jouer*, maintenant, il se *livre à sa fantaisie*. Il se construit des châteaux en Espagne, il crée ce qu'on appelle des rêves diurnes. Je crois que la plupart des hommes, en certaines périodes de leur vie, forgent des fantaisies. [...] l'adulte à honte de ses fantaisies et les dissimule aux autres, il les cultive comme sa vie intime la plus personnelle ; en règle générale, il préfère confesser ses manquements plutôt que de communiquer ses fantaisies. Il peut arriver que pour cette raison, il se croie le seul à forger de telles fantaisies, et qu'il ne pressente rien de la diffusion universelle de créations tout à fait analogue chez d'autres⁷⁸.

On constate que Freud présente comme caractéristique de l'adolescence ce refus de la communication avec ses semblables au profit d'une fantaisie qui relève de l'intime. Ainsi la petite sirène préfère dissimuler à ses semblables son désir d'ailleurs. En effet, l'héroïne est attirée par le monde des hommes. Cependant, du fait de sa nature, la communication paraît impossible.

UN DÉSIR IMPOSSIBLE DE COMMUNIQUER AVEC L'AUTRE

La petite sirène est fascinée par le monde des hommes, et tombe amoureuse du prince. Pourtant, l'homme et la sirène appartiennent à des univers trop différents, qui ne peuvent pas communiquer entre eux. Cet obstacle est présenté comme une évidence dès le début du conte :

Souvent, le soir, les cinq sœurs, se tenant par le bras, montaient ainsi à la surface de l'eau. Elles avaient des voix enchanteresses comme nulle créature humaine, et si, par hasard, quelque orage leur faisait croire qu'un navire allait sombrer, elles nageaient devant lui et entonnaient des chants magnifiques sur la beauté du fond de la mer, et encourageaient les marins à ne pas avoir peur d'y descendre ; mais ceux-ci ne pouvaient pas comprendre les paroles des sirènes, ils croyaient que c'était la tempête, et ils ne pouvaient d'ailleurs pas découvrir la beauté des profondeurs car, lorsque le bateau sombrait, les hommes se noyaient, et leur cadavres seuls arrivaient au château du roi de la mer⁷⁹.

⁷⁷Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté: et autres essais* (trad. F. Cambon), Paris, Gallimard, 2003, p. 34.

⁷⁸Freud, Sigmund, *op. cit.* p. 36.

⁷⁹Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 24

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Dans ce passage, Andersen réinvestit le *topos* des sirènes tentant d'attirer les marins avec elles au fond de la mer. Le personnage mythique cherche donc bien à communiquer avec l'homme. Cependant, le texte précise que le chant des sirènes est incompréhensible pour eux. Ce chant entraîne de toute façon les marins vers la mort, et la seule rencontre possible se fait avec des noyés »*druknedede Menneskene*⁸⁰«. On retrouve en effet l'idée, sous-jacente dans les *Métamorphoses*, d'un danger des charmes de la voix, puisque la voix de la sirène est dangereuse pour l'homme, mortifère même. La communication entre l'homme et la sirène est donc impossible, où alors incomplète et de toute façon mortelle. En effet la sirène, qu'elle soit femme-oiseau ou femme-poisson, est une incarnation de la différence, du monstre, de l'inhumain. Dans son article « Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes », Françoise Rétif insiste sur l'obstacle supplémentaire qui est venu s'ajouter entre l'homme et la sirène :

L'ère chrétienne fait subir aux sirènes, au cours des nombreux siècles durant lesquels elles mènent une vie plus ou moins souterraine, un certain nombre de mutations : elles troquent leurs pattes et ailes d'oiseaux pour une queue de poisson. Elles sont passées sous la surface de l'eau, dans l'élément où l'homme justement ne peut que mourir⁸¹.

Si au fil du temps, dans les représentations, les sirènes ont considérablement gagné en beauté, cela ne les a pas rapproché de l'homme (pourtant généralement attiré par la beauté féminine...), bien au contraire. Or la petite sirène est bien consciente de l'obstacle que représente l'élément aquatique : « elle se rappela que les hommes ne peuvent pas vivre dans l'eau, et que par conséquent il arriverait mort au château de son père⁸²». La rencontre entre l'homme et la sirène est donc impossible, puisque synonyme de mort, comme le souligne F. Rétif :

La surface de l'eau est devenue frontière. Le désir de rencontre, venant de l'homme, ne peut qu'être mortel. Si c'est la sirène qui surgit, elle est presque automatiquement déstabilisatrice : car elle est l'autre absolu, venu d'un autre monde, incompatible⁸³.

Dans le conte d'Andersen cependant, la petite sirène parvient à s'arracher à sa nature. Elle obtient une apparence humaine et la possibilité d'acquérir une âme immortelle. On pourrait alors penser que cette incompatibilité initiale est résolue.

⁸⁰ Andersen, H. C., *Udvalgte eventyr og historier : Contes et histoires choisis*, p. 344.

⁸¹ Rétif, Françoise, « Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes », in *Germanica* n°37, 2005 [en ligne].

⁸² Andersen, H. C., *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène et autres contes*, p. 26.

⁸³ Rétif, Françoise, *art. cit.*

LA VOIX QUI MANQUE

Une fois l'héroïne dotée d'une apparence humaine, il existe un semblant de communication entre l'homme et la sirène - le prince se confie ainsi à elle, persuadé qu'elle comprend ses sentiments. Cependant, peut-on dire de cette parole à sens unique qu'elle est communication? Le personnage d'Andersen se retrouve privé de sa voix, pourtant attribut traditionnel de la sirène. Or la voix, le langage, c'est également le fondement de l'humain, comme le souligne Sylvie Loiseau : « Croyant se doter des signes de l'humain (les jambes), la petite sirène en méconnaît la part essentielle : le langage.⁸⁴» La petite sirène n'accède donc qu'à une forme d'humanité diminuée, empêchée. Ce handicap participe fortement de son infantilisation et de son exclusion. Invalidée par sa mutité, le personnage est nécessairement placé dans une situation d'infériorité et de dépendance. La petite sirène n'a pas la possibilité d'exprimer son individualité, parce qu'elle est muette, mais aussi parce que, considérée comme une enfant, on ne lui donne pas l'espace de parole nécessaire pour se faire entendre. Elle est bien consciente du handicap que représente pour elle sa mutité (« l'une d'elle chanta mieux que toutes les autres, le prince applaudit et lui sourit, et la petite sirène en fut attristée, elle savait qu'elle aurait chanté beaucoup mieux encore⁸⁵»). On peut imaginer que la voix enchanteuse de la petite sirène lui permettrait de séduire le prince. En la sacrifiant pour devenir humaine, la sirène sacrifie non seulement ce qu'elle a de plus précieux, mais aussi sa meilleure chance de s'attirer l'amour du prince. En effet, la beauté du chant des sirènes engendre un fort pouvoir de séduction. Cependant, le fond est aussi important que la forme. Ainsi, dans l'*Odyssée* d'Homère⁸⁶, les Sirènes tentent de séduire Ulysse par la promesse des connaissances contenues dans leurs chants. Chez Ovide, les sirènes sont qualifiées de savantes, «*doctae Sirenae*⁸⁷». Le chant de la sirène n'est donc pas un simple objet esthétique ; il constitue un mode de communication à part entière. C'est à la fois la forme (la beauté) et le fond (les connaissances) de ce chant qui attirent les marins. Comme le souligne Hélène Vial :

Les toutes premières Sirènes de la littérature incarnent donc et le savoir et ses dangers : la transmission de ce qu'elles savent – et elles disent *tout* savoir – comporte, par la jouissance sensorielle dont elle s'accompagne, un danger de mort pour celui qui en bénéficie⁸⁸.

⁸⁴ Loiseau Sylvie, *Les pouvoirs du conte*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Éducation et formation / L'Éducateur »), 1992 [en ligne].

⁸⁵ Andersen, H. C., *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène et autres contes*, p. 36. texte danois : »*een sang smukkere end alle de andre og Prindsen klappede i Hænderne og smilede til hende, da blev den lille Havfrue bedrøvet, hun vidste, at hun selv havde sjunget langt smukkere !*«

⁸⁶ Homère, *L'Odyssée* suivi de *Des lieux et des hommes / par François Hartog* (trad. Ph. Jaccottet, prés. F. Hartog), Paris, La Découverte, 2004.

⁸⁷ Ovide, *op. Cit.*, Livre V.

⁸⁸ Vial, Hélène. «Introduction. Des chansons pour les Sirènes.», in *Les sirènes ou le savoir périlleux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 [en ligne].

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Dans le cas de la petite sirène, si la beauté de sa voix pouvait séduire le prince, il en va de même pour les informations que celle-ci transmettrait. En effet, le prince déclare aimer sa sauveuse : « c'est elle seule que j'aurais pu aimer dans ce monde⁸⁹ ». Or le lecteur sait, comme la petite sirène, que ce n'est en vérité pas la jeune fille du temple dont il s'agit (« Hélas ! Il ne sait pas que je lui ai sauvé la vie, pensa la petite sirène⁹⁰. ») En acceptant de sacrifier sa voix, la petite sirène a en fait sacrifié la reconnaissance de son être même, de son identité, comme le souligne Sylvie Loiseau : «Symbole de l'amour extrême, celui qui aliène, « rend autre », la petite sirène, en perdant sa voix, a consenti le sacrifice de son identité puisqu'elle ne peut répondre au prince, lui révéler qu'elle est la jeune fille qui l'a réellement sauvé.⁹¹ » Chez Andersen, c'est donc la non-transmission des informations qui constitue un danger de mort – puisque le petite sirène doit se métamorphoser en écume de mer si le prince en aime une autre. On retrouve là trace d'une tradition antique, selon laquelle les sirènes se suicideraient si elles n'arrivaient pas à séduire les marins⁹². La beauté de sa voix, tout comme les informations qu'elle détient sur son rôle lors du naufrage pourraient donc à la fois attirer l'amour du prince et sauver notre héroïne. L'adaptation du conte par les studios Disney (1989) accentue particulièrement cet aspect⁹³. Dans le film, le prince est amoureux de la voix de la sirène, qu'il a entendue lors de son réveil. C'est cette voix merveilleuse qu'il s'obstine à chercher, il ne reconnaît donc pas sa sauveuse dans la jeune fille muette qu'il a recueillie. Dans la version de Disney, tout se finit bien pour le prince et l'héroïne, avec une scène de reconnaissance finale. La sirène récupérant sa voix, elle peut enfin échanger avec son prince. Au contraire, dans le conte d'Andersen, la communication ne parvient pas à s'établir. L'histoire (d'amour, en tout cas) se finit mal pour l'héroïne, qui meurt (en tant qu'humaine) de n'avoir pas pu communiquer avec l'homme qu'elle aime. Trop différents, la vie commune est définitivement impossible entre les personnages, qui se sont montrés tout au long du récit incapables de communiquer. La rencontre avec la sirène est un motif présent dans les mythologies du monde entier, et récurrent en littérature. En restant dans les limites européennes de notre corpus, on peut ainsi citer *Ondine* de La Motte-Fouqué (1811)⁹⁴, qui inspira Andersen, *Le pêcheur et son âme* d'Oscar Wilde (1891)⁹⁵, *Le Professeur et la Sirène* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1961)⁹⁶ ... On constate que si la rencontre se place sous le signe du merveilleux, le récit s'achève toujours par un désenchantement. En effet, l'homme et la sirène

⁸⁹Andersen, H. C. *op. cit.* p. 38. Texte danois : «hun var de eneste, jeg kunde elske i denne Verden».

⁹⁰*Ibid.* p. 39. Texte danois : «Ak, han veed ikke, at jeg har reddet hans Liv !»

⁹¹Loiseau, Sylvie. *Op. Cit.*

⁹²On retrouve trace de cette tradition antique chez plusieurs auteurs, notamment Apollodore (*Épitomé*, 7, 18-19).

⁹³Musker, John et Clements, Ron, *La Petite Sirène*, Walt Disney Pictures, 1989, 83 m.

⁹⁴La Motte-Fouqué (de), Friedrich Heinrich Karl, *Ondine / par de La Motte-Fouqué* (ill. A. Rackham), Paris, Hachette, 1912.

⁹⁵Wilde, Oscar, *Le Pêcheur et son Âme/The Fisherman and his soul*. In *Une Maison de grenades / A House of Pomegranates* (trad. F. Dupuigrenet Desroussilles), Paris, Folio (Folio bilingue n° 126), 2004.

⁹⁶Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Le Professeur et la Sirène* (trad. J.-P. Manganaro), Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. appartiennent à des univers trop différents ; si la rencontre est possible, la communication elle, est impossible à établir sur le long terme. Alors que dans les *Métamorphoses*, les nymphes choisissent délibérément de refuser le dialogue au début du récit, l'incommunicabilité se caractérise différemment dans *La petite sirène*. En effet, l'héroïne d'Andersen choisit elle aussi, au début du conte, d'éviter la communication avec ses semblables, mais son refus n'est pas aussi radical. Très vite, l'incommunicabilité devient forcée, imposée par la nature de la sirène, puis par la mutilation qu'elle a subie. Contrairement à Io, qui parviendra à communiquer, même sous sa forme animale (par le biais du langage corporel et de l'écriture), l'incommunicabilité imposée à la petite sirène apparaît comme totale.

C. ALICE AU PAYS DES MERVEILLES : LA COMMUNICATION EN ÉCHEC

UNE INCOMMUNICABILITÉ INHÉRENTE AUX PERSONNAGES CARROLLIENS

Les aventures d'Alice naissent en quelque sorte d'une situation de non-communication. Car si elle décide de partir à la poursuite du Lapin Blanc, c'est parce qu'elle ne parvient pas à plonger dans les livres "*without pictures or conversation*"⁹⁷. La sœur d'Alice n'offre pas de possibilité de dialogue elle non plus, puisqu'elle est justement plongée dans un de ces livres sans dialogue. C'est cette incommunicabilité initiale que souligne Gillian Beer :

*At the start of Alice in Wonderland Alice's sister is engrossed in a book. Alice feels shut out. She cannot enter her sister's mind-world, the more so because this is a book whose paragraphs are dense on the page. There are no illustrations ; no dialogues.[...] Carroll immediatly captures the arid exclusion of being alongside a reader but not a reader, the boredom of just sitting on the bank. Conversation is impossible*⁹⁸.

"*Conversation is impossible*". Cette simple phrase résume l'une des problématiques majeures d'*Alice au pays des merveilles*. En effet dans tout le texte, les personnages vont se révéler incapables d'établir une véritable communication, contrastant ainsi de façon presque cruelle avec le poème liminaire, qui met en scène une situation d'échange qui se révèle extrêmement fructueux. Au pays des merveilles, au contraire, l'échange paraît impossible. Les situations de communication sont sources d'incompréhension ou de conflit. On pourrait tout d'abord penser que cette incommunicabilité relève d'un décalage d'Alice par rapport aux habitants du pays des merveilles, comme c'est en quelque sorte le cas dans les *Métamorphoses* ou *La Petite Sirène*, où les héroïnes cherchent à se détacher d'un modèle et d'un groupe social. C'est peut-être en effet un des aspects de l'incommunicabilité qui règne dans le texte, comme peut le suggérer ce commentaire de Jean Gattégno :

Il est certain que cette absence d'affection chez Alice pour les personnages qu'elle rencontre, dans le *Miroir* comme dans *Alice*, s'explique en grande partie par son attitude foncièrement anti-adulte, qui se révèle clairement en face des Reines ou de Humpty-Dumpty : elle est, tout au long de ses voyages, en état d'opposition instinctive et permanente, tentant de s'émanciper par rapport à son milieu familial (parents et gouvernantes)⁹⁹.

Alice, tout comme les nymphes des *Métamorphoses* et la petite sirène, refuse de se conformer au modèle que l'on veut lui imposer. Elle adopte ainsi ce que Gattégno qualifie d' « attitude foncièrement anti-adulte », « d'opposition instinctive et permanente », qui éclate dans les conversations avec le

⁹⁷Trad. J. Papy : «ni images ni conversations». Carroll, Lewis, *op. cit.* I, p. 17.

⁹⁸Beer, Gillian, "The dialogues of *Alice* : talk and tactics", in *LEWIS CARROLL : Jeux et enjeux critiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2003, p. 107.

⁹⁹Gattégno, Jean, *op. cit.* p. 47.

Chapelier et le Lièvre, la Duchesse ou encore la Reine de Cœur. Il est certain que cela participe de l'incommunicabilité qui règne dans le texte. Cependant, elle n'est pas le seul personnage du texte à ainsi faire obstacle à l'échange, comme le souligne J. Gattégno :

Au reste tous les personnages sont constamment en lutte avec les autres, et la discorde règne sur tout cet univers – ce qui explique que les couples eux-mêmes soient si peu unis : peur du Roi de Cœur devant son épouse, et mépris de celle-ci pour le roi ; agressivité sensible entre "*Father William*" et son fils ; complicité guerrière de Tweedledum et Tweedledee ; quant au Roi Blanc, il ne songe même pas à voler au secours de la Reine Blanche lorsqu'il la voit « poursuivie par quelque ennemi » [...] Il en va de même lorsque les personnages ne sont en rien apparentés : ils ne connaissent, en fait de relations, que la dispute ou la guerre¹⁰⁰[...]

Il existe dans *Alice au pays des merveilles* une certaine forme de tension permanente, qui place la plupart des personnages en situation de conflit. Les habitants du pays des merveilles ne respectent pas les normes sociales qui régissent le langage, comme on peut le constater lors du dialogue d'Alice avec la Chenille au chapitre cinq :

Alice felt a little irritated at the Caterpillar's making such VERY short remarks, and she drew herself up and said, very gravely, 'I think, you ought to tell me who YOU are, first.'
Why?' said the Caterpillar.
Here was another puzzling question ¹⁰¹[...]

Dans ce passage, on voit que la Chenille pose toute une série de questions à Alice mais refuse de décliner son identité. Les règles élémentaires de la politesse sont donc bafouées, mais aussi, elles sont questionnées. En effet, alors que la Chenille demande pourquoi donc elle devrait se présenter, Alice n'a pas de réponse à apporter à cette question « fort embarrassante »... Comme le souligne Marina Yagello, les règles de la conversation sont ainsi constamment remises en cause :

Un des aspects les plus intéressants d'*Alice* est la mise en cause de la fonction phatique. Alice se trouve dans un monde déconcertant, dans lequel les différents personnages manifestent le plus grand mépris pour les règles de la *communication phatique*. Les règles de la conversation telles qu'elles sont en usage dans le monde d'Alice sont constamment ridiculisées et l'aspect stéréotypé en est souligné. Les formules de politesse, les phrases destinées à établir ou maintenir le contact sont prises au pied de la lettre ou volontairement interprétées de travers. Il n'y a pas de place au pays des merveilles pour les automatismes de langage¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 48.

¹⁰¹ Trad. J. Papy : « Alice, un peu irritée de ce que la Chenille lui parlât si sèchement, se redressa de toute sa hauteur et déclara d'un ton solennel :

- Je crois que c'est vous qui devriez d'abord me dire qui vous êtes.

- Pourquoi ?

La question était fort embarrassante [...]

Carroll, Lewis, *op. cit.* V, p. 69.

¹⁰² Yaguello, Marina, *Alice au pays du langage: pour comprendre la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 27.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

La communication phatique, qui sert à maintenir le contact verbal, est donc très largement méprisée par les habitants du pays des merveilles. En effet, ceux-ci ne semblent pas se soucier de leur interlocuteur. L'opposition instinctive des personnages les uns envers les autres et leur mépris des règles de la communication génèrent donc tout naturellement une situation d'incommunicabilité.

LA PAROLE MALAISÉE D'ALICE...

L'échange est impossible, et pourtant la parole est omniprésente dans *Alice*. La petite fille et les créatures qui l'entourent parlent de tout, à tout propos. Dans cette effervescence du langage, il apparaît néanmoins qu'Alice a vraisemblablement du mal à communiquer avec le monde qui l'entoure. Cette incommunicabilité est très différente de celle qui caractérise les nymphes des *Métamorphoses* ou la petite sirène. En effet, Alice a le désir de parler, mais on constate qu'elle ne maîtrise pas bien les codes qui régissent le langage. On constate qu'en réalité, la fillette se parle surtout à elle-même. Guy Leclercq remarque que pour cela, elle utilise de nombreux modes de communication, tout comme si elle s'adressait à un autre :

Elle se parle comme l'on parle à un vis-à-vis : elle se fait part de ses constatations et impressions, elle se reprend, se critique, s'invective parfois, elle s'interroge aussi ; et lorsqu'elle s'interroge, en petite fille bien éduquée, elle se répond, car si Alice ne répond pas toujours de ses actes, elle répond toujours à ses demandes ("Oh, you foolish Alice," [...] she answered herself)¹⁰³.

Le personnage semble ne pas toujours saisir la différence entre le monologue intérieur et la parole oralisée. À de nombreuses reprises dans le texte, Alice passe de l'un à l'autre, sans en avoir toujours conscience. Le monologue intérieur est en tout cas plus facile que le dialogue avec l'autre. En effet, les créatures rencontrées par Alice l'interrompent sans cesse, de façon intempestive. Le sens se perd, et les personnages parlent pour ne rien dire. Toutefois c'est également le cas d'Alice, dont G. Leclercq relève la propension à parler pour ne rien dire, pour se rassurer :

Si Alice parle beaucoup, c'est aussi qu'elle aime parler ; parler pour échanger, mais également parler pour parler, parler pour ne rien dire, parler pour s'assurer, pour se rassurer. Elle ne peut s'empêcher de parler ; elle agit, elle parle et quand elle ne peut agir, elle parle, comme pour se prouver qu'elle existe (*There was nothing else to do, so Alice began talking again*). Alice parle, elle parle beaucoup, parfois même, elle parle trop, elle parle à tort et à travers, elle parle de travers (*Oh dear, what nonsense I'm talking !*). Elle exploite, à un moment ou à un autre, tous les registres, tous les tons : elle récite et elle

¹⁰³ Guy Leclercq, « Quand (se) taire c'est (se) dire plus fort les lourds silences d'Alice », in *Palimpsestes*, 5, 1991 [en ligne].

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

déclame, elle susurre et elle ânonne, elle crie et elle s'emporte, elle hésite, elle s'interrompt, elle se tait aussi¹⁰⁴.

L'émotion tient une place importante dans le discours d'Alice, et va parfois jusqu'à déformer le langage. Ainsi dans les premières lignes du deuxième chapitre, sous le coup de l'émotion, la petite fille malmène les règles de la grammaire anglaise "*Curiouser and curiouser!*" cried Alice (*she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English*)¹⁰⁵" - or la formulation correcte du comparatif aurait été "*more and more curious*". Ainsi on voit souvent Alice hésiter, buter sur les mots. C'est qu'elle est consciente des déformations qu'elle fait subir au langage, sans pour autant parvenir à les identifier précisément :

Ainsi, lorsque Alice parle, son discours résonne de ses soupirs, de ses hésitations et de ses pauses ; il est profondément marqué par ses mots absents, ses mots déformés, maquillés, tronqués ; il est riche du poids de ses paroles tues, déguisées, empêchées¹⁰⁶.

Parfois, Alice se retrouve momentanément privée de la parole, au sens littéral comme au sens figuré. Guy Leclercq remarque que la voix d'Alice passe par tous les états au cours du récit, et qu'elle en est parfois même privée :

Tout au long de son périple, elle a, au gré des situations, une voix feutrée, flûtée, allègre, ou, au contraire, une voix cassante, étouffée, grave ; en d'autres moments, elle soupire, elle a le souffle court, la voix lui fait défaut, la parole lui manque¹⁰⁷.

Dans son très riche article, G. Leclercq étudie plus précisément les silences d'Alice. Il les classe en quatre catégories : « propos suspendus par des soupirs et repris dans son déroulement logique », « fragment répété après une courte pause sans autre altération », « phrase interrompue avant sa fin attendue », et enfin « mot coupé dans son exécution »¹⁰⁸. Les silences viennent affecter le discours, l'interrompant sans cesse, et se multiplient jusqu'à venir saturer le langage, rendant toute communication difficile.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Jacques Papy rend ce jeu de mot intraduisible de la façon suivante : « De plus-t-en plus curieux ! » s'écria Alice (elle était si surprise que, sur le moment, elle en oublia de parler correctement) ». Carroll, Lewis, *op. cit.* p. 29.

¹⁰⁶ Guy Leclercq, *art. cit.*

¹⁰⁷ Guy Leclercq, *art. cit.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

... AU PAYS DU NONSENSE

Au pays des merveilles comme de l'autre côté du miroir, le langage est miné par le *nonsense* (non-sens). Ce genre est devenu la marque caractéristique de l'écriture de Lewis Carroll. Jean-Jacques Lecercle le définit ainsi :

Le *nonsense* en tant que genre littéraire est l'expression de cette contradiction : il faut ordonner la langue, mais sans jamais y parvenir ; il faut que le sujet locuteur soit maître de sa langue, mais il ne peut en aucun cas l'être¹⁰⁹.

La langue échappe aux personnages, incapables de l'ordonner et de la maîtriser. Il leur est donc fondamentalement impossible de communiquer. Dans son article "*The Language of Nonsense in Alice*", Jacqueline Flescher souligne que les personnages sont constamment préoccupés par le sens ; pourtant leurs conversations semblent en être totalement dépourvues. Jacqueline Flescher tente de résoudre cette contradiction par l'arbitraire du sens : "*In both cases, the choice of meaning is arbitrary. Attributing a meaning to a word is an end*¹¹⁰". Le sens est très souvent purement physique ou factuel, et ne laisse donc aucune place à la suggestion, ne référant à rien d'autre qu'à lui-même. Malgré le vouloir-dire, le pouvoir de signification est réduit au minimum. Les dialogues sont les principaux vecteurs du *nonsense* dans *Alice au pays des merveilles*. Ceux-ci se basent sur ce que J. Flescher appelle une question de déviation. Les arguments des personnages ne se fondent sur aucune armature logique, et ne sont jamais développés. Ils sont généralement immédiatement contredits, souvent à cause d'une mauvaise interprétation. Le mot mal interprété prend alors ce que J. Flescher appelle une fonction pivot et oriente la conversation dans une nouvelle direction. Les jeux de mots constituent un pivot inestimable pour ces déviations. Jacqueline Flescher illustre son propos par l'exemple du récit de la Souris au chapitre trois. Le texte joue sur la coïncidence phonétique entre les mots. Pour figurer l'incompréhension entre les personnages, Lewis Carroll a donné au récit de la Souris la forme d'une queue sur la page (disposition reprise dans les différentes éditions). Car Alice comprend "*tail*" (queue), quand la Souris lui parle de "*tale*" (conte), puis entend "*knot*" (nœud), alors que la Souris dit "*not*" (la négation). La fillette, comprenant de travers, oriente à chaque fois la conversation dans une autre direction. Contrairement à la structure formelle, qui met l'accent sur les relations, la structure référentielle les détruit. Jean Gattégno fait cette remarque à propos de la conversation entre Alice et la Reine Blanche dans *De l'autre côté du miroir* :

La conclusion que l'on peut tirer de cette confusion des deux interlocuteurs, c'est que, dans l'univers où se trouve Alice, il n'est pas facile de suivre à deux la même idée. Que par conséquent, le langage, en théorie moyen de communication, est parfois simple déroulement d'un discours individuel, et

¹⁰⁹ Lecercle, Jean-Jacques, « Intuitions Linguistiques », in *Revue Europe* 736-737, septembre 1990, p. 58.

¹¹⁰ Flescher, Jacqueline, "*The Language of Nonsense in Alice*", in *Yale French Studies*, no. 43, 1969, p. 137.

que les éventuelles rencontres entre deux discours composés à partir de mots voisins ou identiques ne signifient pas que les *idées* que ces mots recouvrent soient apparentées ou même appartiennent au même univers. Le fait que le point de départ des deux personnages était le même ne garantissait nullement l'aboutissement d'un sens commun. Le jeu de mot souligne donc avant tout l'isolement de chaque locuteur, sa fermeture dans un monde qui lui est propre¹¹¹.

Ces remarques nous paraissent tout aussi bien s'appliquer au premier *opus* d'*Alice*. En effet chez Carroll, les mots semblent souvent plus valoir pour leur son (signifiant) que pour leur sens (signifié). Ils sont des objets de jeux sonores, ce qui leur fait à la fois perdre et gagner en signification. Les propos prolifèrent de tous côtés de façon aléatoire, non pas comme des digressions divergeant d'un sens central, mais comme des émanations de la langue elle-même. Or cette prolifération de la parole participe de l'incommunicabilité, comme le souligne Jean Gattégno :

Le comique verbal de Carroll débouche sur une *mise en garde* envers le langage : trompeur, par les ambiguïtés sans nombre qu'il recèle ; subjectif, par la faculté que chacun d'entre nous a de créer les mots qu'il veut ou de donner aux mots un sens nouveau ; vide le plus souvent, dans la mesure où nous parlons, strictement, pour ne rien dire. Comment serait-il moyen de communication, médiation entre deux individus¹¹²?

Bien que la parole abonde dans *Alice au pays des merveilles*, on s'aperçoit qu'elle est toujours laborieuse, souvent incohérente. Le langage est omniprésent, et pourtant il semble impossible d'établir une véritable communication entre les êtres.

On constate que dans tous les textes du *corpus*, l'échange verbal est difficile, voire impossible. Les héroïnes se retrouvent isolées, l'incommunicabilité venant renforcer leur décalage par rapport au groupe social. Ainsi les nymphes refusent délibérément le dialogue au début du récit, et s'enfuient sans écouter : ce mouvement de fuite constitue leur seule arme contre une parole masculine oppressante. La petite sirène, si elle se réduit à une posture d'écoute au début du conte, se trouve dans l'impossibilité d'établir une communication lorsqu'elle la recherche (tout d'abord à cause de sa nature de sirène, puis de sa mutité). Alice se différencie donc nettement des autres héroïnes du *corpus*, puisqu'elle recherche la communication, ce dès les premières lignes du texte, et qu'elle a la possibilité physique de parler. Cependant la petite fille peine à donner comme à trouver du sens, et le langage semble comme tourner à vide... Dans les trois textes, la voix des héroïnes perd son efficacité, et la communication avec l'autre est impossible. Cependant, va se développer un autre mode d'échange : car si le langage verbal est le propre de l'humain, d'autres modes de communication sont possibles.

¹¹¹ Gattégno, Jean, *Op. cit.* p. 128.

¹¹² *Ibid.*, p. 134.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Avant d'apprendre à parler, l'enfant connaît et utilise le langage corporel. Dans les textes étudiés, la communication se fait donc par le corps, qui cristallise alors tous les enjeux.

3. UN CORPS QUI INCARNE LA PEUR DU CHANGEMENT

Alors que les personnages du *corpus* sont dépossédés de leur voix, on constate que le corps, lui, à quelque chose à dire. Le langage corporel, langage de l'animal, de l'enfant, langage oublié, auquel on ne prête plus attention dès que l'on acquiert la parole, va ressurgir. La communication se fait donc par le corps. Le corps, sujet aux transformations et à la métamorphose, prend alors toute la place. Or ce corps, il incarne également le changement à la fois désiré et redouté par nos figures féminines. À ce surinvestissement du corps vient alors s'opposer la honte et la pudeur des héroïnes. Dans cette sous-partie, nous nous demanderons comment le corps de nos héroïnes incarne leur peur du changement dans chacun des textes. En effet, les nymphes des *Métamorphoses* refusent le changement, et tentent d'y dérober leur corps par la sauvagerie. La petite sirène et Alice quant à elles, hésitent entre désir et peur du changement.

A. LA SAUVAGERIE : UN MOYEN DE DÉROBER LE CORPS AU CHANGEMENT ?

UN CORPS CACHÉ DANS UN ESPACE SAUVAGE PROTECTEUR

Les nymphes, de par leur statut de divinité de la nature, habitent les espaces sauvages, éloignés des villes et du monde des hommes. Héloïse Malisse affirme que dans la société romaine, les jeunes filles étaient maintenues à l'écart du monde masculin ; « Il s'agissait également de faire mener à ces jeunes filles une vie à l'abri avant le mariage, afin d'éviter tout risque d'entacher leur réputation.¹¹³ » Les nymphes des *Métamorphoses* vivent dans un espace protégé. Ainsi, dans l'*incipit* de l'histoire d'Io, le présent de vérité générale « *est nemus Haemoniae*¹¹⁴ », évoque une atemporalité qui rappelle celle du conte, de même qu'un espace rassurant, qui a toujours été et sera toujours là. Ce lieu, la vallée de Tempé, est représenté comme un *locus amoenus* chez différents poètes (Catulle, Virgile, Horace...¹¹⁵), généralement associé à l'eau courante, à la fraîcheur et au repos. Isabelle Jouteur note le décalage de la description ovidienne, qui ne présente plus la vallée que comme un lieu de plaisir, mais avant tout comme un lieu sauvage : elle relève ainsi les « images de la verticalité (*imo*,

¹¹³ Malisse Héloïse, *art. cit.*, p. 76.

¹¹⁴ Ovide, *Mét.* v. 568, « il est un bois d'Hémonie » (trad. M. Cosnay : « Il est un petit bois en Haémonie »).

¹¹⁵ Catulle, *Carmen* 64, v. 85 : « *viridantia Tempe, quae silvae cingunt super impendentes* » (in *Poésies*, trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2002) ; Virgile, *Géorgique II*, v. 469 « *frigida Tempe* » (in *Les Géorgiques*, trad. E. De Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 2002) ; Horace, *Ode I*, 7, 4 « *Thessala Tempe* » (in *Odes et Epodes*, trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1927).

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. *deiectu, summis*), de tourbillons (*volvitur, agitantia*), le vacarme de eaux (*sonitu*)¹¹⁶». La vallée de Tempé ne se réduit pas ici au motif du *locus amoenus*. Elle est avant tout un lieu escarpé, sauvage et difficile à atteindre. Le *nemus* est un bois sacré, un espace protégé. Ici, il est de plus entouré d'une forêt escarpée « *Praerupta quod undique claudit / silva*¹¹⁷». Le *nemus* apparaît donc comme un lieu privilégié, coupé du reste du monde. C'est là également que s'abrite Daphné, ce qui fait dire à Anne Videau que « cette préférence pour des « forêts » où l'on ne peut ni pénétrer ni s'orienter, *nemora avia*, fait ici métonymie d'une *psychè* de la nymphe[...]»¹¹⁸. Les nymphes, êtres sauvages qui fuient la présence masculine, habitent ainsi les forêts à l'écart de la civilisation. De même, Syrinx évite dieux et satyres en se réfugiant dans les bois : « *Nōn sēmēl ēt sātŷrōs ēlūsērāt illā sēquētēs / et quoscumque deos umbrosa que silua feraxque / rus habet.*¹¹⁹» Le récit de la métamorphose de Syrinx a pour cadre l'Arcadie, une région mythique de la Grèce. L'Arcadie est le cadre idyllique de la bucolique (par exemple dans les *Bucoliques* de Virgile¹²⁰). Isabelle Jouteur, dans son analyse, va presque jusqu'à personnifier ce cadre arcadien :

La première occurrence de l'Arcadie dans les *Métamorphoses* qui intervient à l'occasion du récit de l'origine de la syrinx n'abrite pas les amours heureuses de la nymphe qui habite les forêts ombreuses, mais débouche sur l'agression de Pan, dont Syrinx fuit les assiduités : le paysage riant, les plaines fertiles et les bosquets épars, au lieu de favoriser une union consentie entre deux amants (comme Daphnis et Chloé), deviennent témoin malgré eux des scènes de violences qui s'y accomplissent¹²¹.

Dans ces remarques, on retrouve l'idée d'une nature qui protégerait les nymphes et serait, au contraire, hostile aux assiduités des personnages masculins. La forêt apparaît comme un espace protecteur et sacré : les violences exercées par les hommes ne devraient normalement pas y avoir leur place. La forêt des *Métamorphoses* rappelle ainsi l'espace sous-marin du conte d'Andersen. La petite sirène vit sous la mer, à l'écart du monde des hommes ; non seulement elle y est protégée des humains, mais tous les habitants du monde sous-marin rencontrés dans le texte sont des femmes : les sœurs, la grand-mère (il est fait mention du roi, père de l'héroïne, mais ce personnage reste le grand absent de l'histoire...) L'eau joue ainsi le rôle d'un élément protecteur pour la petite sirène, de la même manière que la forêt pour les nymphes. Cet espace protégé permet donc aux nymphes de vivre totalement isolées du masculin, de dissimuler leur corps aux regards. Cependant, il ne leur permet pas de le dérober au changement.

¹¹⁶ Jouteur, Isabelle, *Jeux de genre: dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain, Peeters, 2001, p. 170.

¹¹⁷ Ovide, *op. cit.* v. 468-469. Trad. M. Cosnay : « fermé de chaque côté par une forêt / abrupte ».

¹¹⁸ Videau, Anne, *op. cit.*, p. 413.

¹¹⁹ Ovide, *op. cit.*, v. 692-694. Trad. M. Cosnay : « Plus d'une fois elle a évité les satyres qui la suivaient / et tout ce qu'il y a comme dieux dans la forêt ombrageuse et la campagne / féconde. »

¹²⁰ Notamment dans les *Bucoliques* de Virgile. (Virgile, *Bucoliques* (trad. E. De Saint-Denis), Paris, Les Belles Lettres, 2005.)

¹²¹ Jouteur, Isabelle, *op. cit.* p. 236-237.

LE CORPS DES NYMPHES : CHASSERESSES ET ANIMALES.

Elles ont beau se cacher au plus profond des forêts, le corps des jeunes filles se transforme, et devient un corps adulte. Dès la naissance, l'anatomie des petites filles romaines est modelée en vue de leur destin de femme. Virginie Girod, dans son ouvrage *Les Femmes et le sexe dans la Rome antique*, décrit ainsi la pratiques des massages et de l'embaillotement sur les nouveau-nés :

Chez la petite fille, ces deux procédés avaient pour but de modeler le corps selon les critères esthétiques de l'époque. La taille et le buste étaient affinés alors que l'épanouissement des hanches était recherché. Outre la volonté d'embellissement inhérente au massage et à l'embaillotage, l'élargissement des hanches permettrait de pouvoir porter plus aisément un enfant le moment venu. Ainsi, dès les premiers âges de leur vie, les petites filles étaient préparées à leur vie sexuelle à venir par un ensemble de soins qui rendaient leur corps à la fois charmant et apte à procréer¹²².

Les nymphes refusent catégoriquement les transformations qu'induisent leur condition de jeune fille. Elles refusent de changer d'état, et de passer de celui de nymphe à celui de femme. Charles Kérényi étudie dans son *Introduction à l'essence de la mythologie* le mythe de Perséphone, figure archétypique de la Korè. Il souligne que dans ce mythe, le milieu familial apparaît comme source de vie (associé à l'été) alors que le viol de Perséphone et sa vie aux Enfers avec son époux apparaissent comme une allégorie de la mort : « La perte de la virginité et le passage de la frontière de l'Hadès sont des allégories équivalentes : l'un peut être mis à la place de l'autre, et *vice versa*.¹²³» Aussi nos héroïnes s'accrochent-elles au milieu familial et à la figure de Diane-Artémis, une individualisation du mythologème de la jeune fille divine. Les nymphes des *Métamorphoses* sont représentées comme des émules de la déesse chasseresse. L'analogie entre Daphné et la déesse « *siluarum latebris captiuarumque ferarum / exuuiis gaudens innuptaeque aemula Phoebes*¹²⁴ » met l'accent sur le mode de vie sauvage de Daphné dans les forêts, tandis que Syrinx est présentée comme une réplique presque parfaite de la déesse, comme le souligne « *crēdī* », mis en valeur entre les deux coupes du vers 696 :

*Ortygiam studiis ipsaque colebat
Virginitate deam ; ritu quoque cincta Dianae
Fällērēt ēt pōssēt / crēdī / Lātōnīā, sī nōn
Corneus huic arcus, si non foret aureus illi*¹²⁵

¹²² Girod Virginie, *op. cit.*

¹²³ Jung, Carl G, Kérényi, Karl, et Del Medico, Henri, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin, la jeune fille divine*, Paris, Payot, 1993, p. 154.

¹²⁴ Ovide, *op. cit.*, v. 475-476. Trad. M. Cosnay : « Dans les cachettes des forêts, dans les dépouilles des bêtes / capturées, elle se plaît, égale de Phœbé la non-mariée. »

¹²⁵ Ovide, *op. cit.* v. 694-697. Trad. M. Cosnay : « Avec ardeur, dans sa virginité, elle adorait / la déesse Ortygie. Elle portait une ceinture à la mode de Diane, / on aurait pu s'y tromper, la croire fille de Latone, / si elle n'avait pas eu un arc de corne au lieu d'un arc d'or. »

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Le mode de vie sauvage des nymphes des *Métamorphoses* rappelle les rites de Brauron, décrits par Louise Bruit Zaidmann. Ces rites d'initiation se déroulaient dans le sanctuaire d'Artémis à Brauron. Une centaine de petites filles (jusqu'à dix ans) sont initiées par le biais d'un « rituel centré sur le fait, pour les fillettes, de « faire l'ours » (*arkteuein*), avant de connaître le mariage (*pro tou gamou*)¹²⁶.» Les fillettes se livraient entre autres à des exercices physiques, par exemple des courses rituelles, comme celle représentée sur un des cratérismes retrouvé sur le site archéologique de Brauron¹²⁷. On observe que les corps sont représentés nus, et que leur course est mise en parallèle avec celle des animaux. La course serait donc une forme d'animalisation rituelle, une façon de faire ressortir la sauvagerie des petites filles. En effet, celles-ci vivaient séparées du reste de la communauté, afin d'exorciser l'animal en elles et de se préparer à leur rôle de femme :

Au terme d'une période de ségrégation marquée par le fait de «faire l'ourse» et symbolisée par le port de la crocote, vêtement couleur safran qui caractérise le service de la déesse, la fillette, en abandonnant son vêtement rituel, laisserait derrière elle sa «vie d'ourse» pour aborder les rites d'intégration à un nouveau statut, celui qui la fait entrer dans l'âge de la puberté, dernière étape avant celle du mariage. [...] Connaissant les fonctions de protectrice de la jeunesse d'Artémis «courotrophe», chargée d'amener à maturité filles et garçons en leur apprenant à apprivoiser en eux ce qu'il y a de sauvage, à travers des épreuves diverses, on est tenté de voir dans les cérémonies de Brauron, couronnant les longs mois d'initiation dans le sanctuaire, une façon d'exorciser «l'ourse» qui est en elle, symbole de la «sauvagerie» de l'enfance, pour se préparer à l'étape suivant de sa vie de jeune fille, celle où, devenue canéphore, elle abordera la période ultime qui doit la conduire à son destin d'épouse, le but véritable de toute cette éducation à la fois sociale et culturelle¹²⁸.

Le mode de vie sauvage des fillettes du sanctuaire de Brauron paraît donc assez proche de celui des héroïnes des *Métamorphoses*. Elles aussi vivent dans un milieu sauvage, séparées du reste de la communauté, et se livrent à des exercices physiques. Dans le cas des nymphes cependant, au lieu d'exorciser l'animal sauvage qui est en elle, ce mode de vie semble au contraire renforcer leur velléités d'indépendances. Le participe présent « *gaudens* ¹²⁹ » au vers 476 indique ainsi que Daphné se réjouit de sa situation, qu'elle ne souhaite en aucun cas en changer. Ce désir de rester éloigné de la féminité se traduit donc par un ensauvagement du corps des nymphes.

¹²⁶ Bruit Zaidman, Louise, « Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités », in *Histoire des femmes en Occident*. 1. : *L'Antiquité*, (dir. G. Duby, M. Perrot et P. Schmitt-Pantel), Paris, Plon, 1991, p. 368.

¹²⁷ Cratérisme de Brauron (fragment), VIe-Ve siècle av. J.-C. Céramique, s.l.

¹²⁸ Bruit Zaidman, Louise. *art. cit.* p. 368.

¹²⁹ Ovide, *op. cit.* v. 476. Trad. M. Cosnay : «elle se plaît».

LA SYMBOLIQUE DES CHEVEUX

L'ensauvagement du corps des jeunes filles était donc une pratique rituelle dans l'Antiquité. Au sujet des rites de passage, Louise Bruit Zaidmann soulève un autre point intéressant:

La jeune fille va quitter le domaine d'Artémis et le monde «sauvage» à la limite duquel son initiation l'a conduite à travers les étapes successives. Artémis, encore, préside au passage d'un statut à l'autre. C'est pourquoi elle est présente parmi les divinités du mariage. C'est pourquoi aussi les jeunes gens, mais surtout les jeunes filles, lui offrent des boucles de leurs cheveux à la veille de changer d'état. A Sparte, c'est la tête rasée que, selon Plutarque, elles se présentent à leur époux. Rite propiatoire, adieu au monde de l'adolescence, rachat de leur virginité, c'est tout cela qu'exprime le geste accompli par les futures épouses. Comme elles offrent leurs cheveux, les jeunes filles offrent leurs jouets, et tout ce qui symbolise le monde de l'enfance qu'elles quittent définitivement¹³⁰.

C'est-à-dire que cet état intermédiaire, état de nymphe, entre monde de l'enfance et mariage, se traduirait par des caractéristiques physiques, ici la chevelure. Jacqueline Fabre remarque ainsi que, « curieusement, ce corps qui suscite tant de désir est toujours le même. C'est un corps qui dédaigne de chercher à plaire, un corps négligé presque, dans lequel la mention d'un élément revient avec insistance : les cheveux.¹³¹» C'est particulièrement marquant dans le cas de Daphné, dont les cheveux sont décrits à diverses reprises : « *positos sine lege capillos*¹³²», « *inornatos collo pendere capillos*¹³³», « *impulsos capillos*¹³⁴». Jacqueline Fabre explique, dans un chapitre consacré aux mythes de chasse et de bains, que « dans la culture grecque, l'image des cheveux flottants, semblable à la crinière des cavales, est symbolique de la sauvagerie attribuée à la jeune fille, qui, tel un animal, doit être domptée par «le joug d'Éros¹³⁵.» Cette insistance du texte sur la chevelure des nymphes servirait donc à souligner, non seulement leur potentiel de séduction, mais aussi leur caractère sauvage :

L'accent, mis ainsi dans les *Métamorphoses* sur les cheveux sans apprêts, la nudité, la rougeur et la fuite, vise à donner l'image contradictoire d'un être que sa beauté, aperçue par hasard, prédispose à l'amour, mais qui refuse l'union érotique à laquelle son âge la destine. L'attirance des *virgines* pour les lieux sauvages et leur pratique de la chasse, à l'imitation de Diane, dont elles sont souvent des compagnes, recouvrent, de fait, un refus, souvent exprimé, de l'homme et du mariage. Et c'est à une subtile suggestion que tient la force des

¹³⁰ Bruit Zaidman, Louise, *art. cit.* p. 387-388.

¹³¹ Fabre, Jacqueline, « Mythologie et littérature dans les *Métamorphoses* d'Ovide : les belles poursuivies », p. 99.

¹³² Ovide, *op. cit.* v. 477. Trad. M. Cosnay : «ses cheveux en désordre».

¹³³ *Ibid.* v. 497. Trad. M. Cosnay : «les cheveux sauvages descendre dans le cou».

¹³⁴ *Ibid.* v. 529. Trad. M. Cosnay : «la brise lui pousse les cheveux en arrière».

¹³⁵ Fabre-Serris, Jacqueline, *Mythologie et littérature à Rome: la réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Éditions Payot, 1998, p. 120.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

descriptions ovidiennes. Cette virginité que toutes veulent préserver, est précisément à l'origine du désir masculin, accru par cette résistance¹³⁶.

Ce refus de se séparer du connu (l'univers de Diane-Artémis) pour aller vers l'inconnu que représente le masculin est aussi un refus de la place traditionnellement attribuée aux femmes dans la société. En plus d'être acte de séduction, se coiffer est un acte en conformité avec l'ordre social. Ainsi, les vers 477-480 mettent en corrélation le refus de Daphné de se coiffer avec son refus d'endosser le rôle social réservé aux femmes, comme le souligne l'anaphore en « *quid* » du vers 480 :

*Vittā cōercēbāt / pōsitōs / sinē lēgē cāpillōs.
Mūlt[i] illām pētīer[e], / ill[a] āvērsātā pētētēs
Inpātīēns ēxpērsquē vīrī / nēmōr[a] āviā lūstrāt
Nēc, quīd Hymēn, / quīd Āmōr /, quīd sīnt / cōnūbiā cūrāt¹³⁷.*

Se coiffer est donc un acte hautement symbolique, presque rituel. Ce n'est pas par hasard qu'il est représenté sur la fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. À la fin de son parcours initiatique, la femme qui est le personnage principal de la fresque est coiffée par une *ornatrix*, la domestique à la fois chargée de l'habillement et de la coiffure¹³⁸. Sur cette fresque, la force de séduction que représente la chevelure est symbolisée par la présence d'un Cupidon tenant un miroir. En outre, la coiffure tenait également un rôle important lors des cérémonies nuptiales. Les cheveux de la mariée étaient coiffés en six tresses. C'est probablement cette coiffure qu'exécute l'*ornatrix* de la Villa des Mystères. Après le mariage, les matrones étaient coiffées d'un chignon avec des bandelettes, signe d'une certaine domestication de leur sensualité. Refuser de se coiffer c'est, pour ses nymphes, un refus de la féminité apprêtée, de la place traditionnellement attribuée à la femme dans la société, c'est-à-dire le rôle d'épouse et de mère. Dans les civilisations anciennes, le manque de soin apporté à la chevelure est également un signe d'affliction. Dans la littérature antique, le *topos* des cheveux négligés est évoqué pour signifier le deuil. Ce rejet de la coiffure traduit un dégoût de Daphné envers son propre corps, qu'elle juge responsable de ses malheurs : « *qua nimium placui, mutando perdere figuram !¹³⁹* ». C'est le rejet de son corps, trop désirable, qui conduit Daphné à invoquer une métamorphose. Elle cherche ainsi à échapper au changement inévitable qu'il incarne, le passage du monde du statut d'enfant à celui de femme. Les nymphes des *Métamorphoses* se réfugient donc dans la sauvagerie en espérant se dérober au changement. Cette sauvagerie, c'est à la fois celle de l'espace naturel, mais aussi celle imposée au corps. En effet, nos héroïnes, dans leur refus de la féminité, entretiennent une certaine

¹³⁶ Fabre-Serris, Jacqueline, *Mythologie et littérature à Rome: la réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Éditions Payot, 1998, p. 120.

¹³⁷ Ovide, *op. cit.*, v. 477-480. Trad. M. Cosnay : « Une bandelette serre ses cheveux en désordre. / Beaucoup la désirent, elle tourne le dos aux désirs, / ne supporte ni ne connaît les hommes, court dans les bois reculés. / Qui est Hymen, Amour, qu'est-ce que le mariage ? Elle ne veut pas savoir. »

¹³⁸ Anonyme, Fresque de la Villa des Mystères (détail), Ier siècle av. J.-C., 17 x 3 m, Pompéi.

¹³⁹ Ovide, *op. cit.*, v. 547. Trad. M. Cosnay : « J'ai trop plu, perds ma figure, change-la. »

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. animalité à travers leur mode de vie. Ainsi, les nymphes refusent le changement et le devenir femme qu'il entraîne.

B. LA PETITE SIRÈNE : ENTRE DÉSIR ET PEUR DU CHANGEMENT

UN CORPS HYBRIDE

Par rapport aux autres figures féminines étudiées, le corps de la petite sirène est particulier ; c'est en effet un être hybride, mi-humain, mi-poisson. Dans l'Antiquité, la sirène est représentée comme une femme-oiseau. Au cours du Moyen-Âge vient s'y superposer l'image de la femme-poisson : déjà, la sirène apparaît comme un être de métamorphose. Il est intéressant de relever la composante animale, sauvage, de cette créature qui appartient à un autre espace que le nôtre (aérien ou marin). La petite sirène n'est pas humaine. Cette différence est soulignée dans le conte d'Andersen, puisque l'héroïne cherche à acquérir une âme, dont les sirènes sont privées. Pourtant, ses émotions, ses réactions parlent aux lecteurs, car elles sont profondément humaines. Dans son ouvrage *Les pouvoirs du conte*, Sylvie Loiseau s'interroge sur le rôle des figures de l'animalité¹⁴⁰ :

Le fait de pouvoir différencier ce qui est animal de ce qui est humain ne détruit pas, dans la géographie du rêve, le territoire particulier où l'un et l'autre s'enchevêtrent, où sommeille la mémoire des débuts de l'humanité, où s'expriment le désir de ne pas délier totalement le lien cosmogonique, le désir de suaves régressions, et la peur d'engloutissements thériomorphes.

Le corps de la petite sirène incarne à la fois des désirs et des angoisses bien humaines ; peur de grandir et en même temps désir d'obtenir un corps de femme. Le texte met ainsi en lumière la honte que le personnage a de son corps de sirène et de sa féminité. Tout d'abord, l'héroïne rejette sa queue de poisson, le signe de son appartenance au groupe, mais aussi de son incapacité à être une femme à part entière. En outre, il semble qu'elle rejette également les signes d'une féminité pourtant humaine. Les cheveux, qui sont comme on l'a vu un attribut féminin fortement sexué, ne lui servent pas à séduire, mais sont cachés, ou bien servent à cacher. Ainsi, après avoir secouru le prince, la petite sirène choisit de se dissimuler :

La petite sirène s'éloigna alors à la nage, et alla se poster derrière de grosses pierres qui émergeaient de l'eau ; elle se couvrit les cheveux et la poitrine avec de l'écume de mer, afin que personne ne puisse voir son petit visage ; elle voulait savoir qui s'approcherait du pauvre prince¹⁴¹.

¹⁴⁰ Loiseau Sylvie, *op. cit.*

¹⁴¹ Andersen, H. C., *op. cit.* p. 27.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Dans cet extrait, il est ainsi frappant que le personnage recouvre précisément ses cheveux et sa poitrine («*lagde Sø-Skum paa sit Haar og sit Bryst*¹⁴²») attributs d'une féminité qu'elle n'assume pas, et que son visage soit alors qualifié de petit («*lille*¹⁴³»). Le tout est dissimulé avec de l'écume de mer, ce qui n'est pas sans faire écho avec la fin du conte. La petite sirène est bien un être hybride, entre l'enfance et la maturité adulte, incapable d'assumer pleinement sa féminité. Lorsqu'elle se réveille devant le prince, elle utilise alors sa chevelure pour dissimuler son corps : « elle avait les plus jolies jambes blanches qu'une jeune fille pouvait avoir, mais elle était entièrement nue ; c'est pourquoi elle s'enveloppa dans sa longue chevelure¹⁴⁴ ». Edmond Dulac (1882-1953) a choisi d'illustrer précisément ce moment du récit¹⁴⁵. La petite sirène est représentée dans une posture empesée, le bras rabattu pour tenter de dissimuler sa poitrine avec ses cheveux. Edmond Dulac expose ici toute l'ambiguïté et la tension qui habite la scène, très attendue par le lecteur, de la découverte de sa nouvelle apparence par la petite sirène et de ses retrouvailles avec le prince. L'héroïne est placée en position d'infériorité par rapport au prince, ce qui renforce encore l'impression de gêne et de malaise qui se dégage de l'image. Loin d'adopter l'attitude d'une femme séductrice, le personnage semble encore plus se replier sur lui-même.

UN CORPS COUPABLE ?

Cette incapacité à aimer son corps, corps de femme-enfant (sirène) ou corps de femme accomplie (humaine), résonne avec la morale du XIXe telle qu'elle est exposée par Yvonne Kniehbiehler :

Les femmes du XIXe siècle, croyantes sinon pieuses pour la plupart, ont appris que le corps est l'ennemi de l'âme, l'obstacle majeur sur la voie du salut. D'ailleurs, souvent invalidé par les grossesses, l'accouchement, l'allaitement, il incarne leur aliénation au service de l'espèce.

Comment pourraient-elles s'identifier à lui ¹⁴⁶?

L'œuvre d'Andersen est marquée par la spiritualité chrétienne. En effet, en plus de l'amour, c'est d'une âme éternelle dont rêve l'héroïne. Elle espère pouvoir obtenir les deux en échangeant sa voix contre un corps humain. Or la tradition religieuse fait du corps le lieu de tous les péchés, et le considère donc comme inférieur à l'esprit. Marie-Geneviève Missègue souligne cette déviation du message initial :

Ainsi, sous l'influence de la philosophie grecque, le christianisme a fait de l'Homme une dualité corps et esprit, ce qui est contraire à la révélation

¹⁴² Andersen, H. C., *Udvalgte eventyr og historier = Contes et histoires choisis*, p. 350

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Andersen, H. C., *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène et autres contes*, p. 35.

¹⁴⁵ Dulac, Edmond, illustrations pour Andersen, H., C., *La reine des neiges et quelques autres contes*, (trad. L. Moland), Paris, L'Édition d'Art, 1911.

¹⁴⁶ Kniebichler, Yvonne, *art. cit.* p. 351.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.
contenue dans les Écritures, réaffirmée et amplifiée par Jésus, qui parle, elle,
de chair et d'esprit indissociables¹⁴⁷.

Le corps est considéré comme le lieu de la faute, et plus particulièrement du péché de chair. La sexualité est jugée comme étant une force dangereuse, menaçante. La religion protestante (implantée au Danemark depuis le XVIIe siècle) se méfie donc du corps, et plus particulièrement du corps des femmes, comme le souligne Raymond A. Mentzer :

La fragilité et la séduction féminines s'exprimaient, pensait-on, dans la vanité des apparences : essentiellement les vêtements « dissolus », le maquillage et les coiffures immodestes. Les tenues vestimentaires jugées impudiques, destinées à attirer les regards et inciter à paillardise, sont peut-être les plus surveillées. Il s'agissait tout d'abord des décolletés ou « ouvertures de poitrine »¹⁴⁸.

Il n'est pas étonnant que la petite sirène, qui cherche à acquérir une âme immortelle, se méfie elle aussi de son corps. Le personnage a peur de cette chair qui incarne le changement et les transformations vers l'âge adulte et la sexualité. Le corps de la petite sirène est en effet un corps hybride, entre deux espèces, mais aussi entre deux âges. De là résulte un mal-être du personnage, qui ne se sent pas à sa place dans son corps. Le conte s'achève d'ailleurs sur un rejet total du monde physique, puisque la petite sirène se métamorphose en fille de l'air, créature impalpable et désincarnée. Elle gagne alors, par ce rejet du corporel, la possibilité d'obtenir une âme immortelle. Alors que les nymphes des *Métamorphoses* refusent la féminité, et cherchent à échapper au changement par un ensauvagement de leur corps, la petite sirène au contraire, cherche à se débarrasser de sa part animale. Elle rejette en effet ce qui la retient dans le monde sous-marin, et l'empêche de devenir une femme à part entière, sa queue de poisson. Cependant, elle est également incapable d'assumer les attributs de la féminité, et reste prisonnière dans une forme d'entre-deux, mi-femme mi-enfant.

¹⁴⁷ Missègue, Marie-Geneviève, « Dans le christianisme, le Visage de l'Homme est autant celui d'une femme que d'un homme », in *Société, droit et religion*, vol. numéro 4, no. 1, 2014 [en ligne].

¹⁴⁸ Mentzer, Raymond A., « La Place et le rôle des femmes dans les Églises réformées », in *Archives de sciences sociales des religions*, n°113, avril 2001 [en ligne].

C. LE CORPS AMBIGU D'ALICE

GRANDIR OU RAPETISSER ?

Alice elle, contrairement à la petite sirène, n'a pas honte de son corps, ni de ses désirs ; elle joue à être grande, imite dans ses jeux ce qu'elle perçoit de la vie des adultes. Elle n'a aucune raison de cacher ce désir de grandir, qui apparaît comme naturel. Certes Alice fait semblant, mais il n'y a là rien de répréhensible. Comme tous les enfants, elle joue à faire comme si, et ces projections lui permettent de se rassurer sur le monde qui l'entoure et les changements auxquels elle se trouve inévitablement confrontée. Guy Leclercq souligne cette dimension universelle du « faire semblant chez les enfants¹⁴⁹» :

Et si Alice est en prise directe avec ses petits lecteurs, c'est que les livres qui disent ses aventures, au-delà de l'anecdotique, parlent à ce qu'il y a de permanent dans l'enfance. Ils donnent au petit enfant sa place dans le monde des lieux et des objets, dans le monde des adultes et des autres petits enfants, dans le monde des animaux (qu'ils soient réels, mythologiques ou imaginaires). Ils lui donnent sa place, ou celle qu'il pense avoir, celle qu'il désire avoir ou qu'il redoute d'avoir. Ces livres le concernent parce qu'ils évoquent ces petits riens et ces moments essentiels qui font sa vie : dormir et manger, travailler et s'amuser, rire et pleurer, être et faire comme si l'on était ("let's pretend").

On peut voir la représentation du corps d'Alice qui rapetisse et grandit sans cesse comme une métaphore de sa relation avec le monde des adultes. D'un côté elle les admire, et surtout, envie ce qui lui apparaît comme leur liberté, et joue donc à faire la grande. De l'autre, elle les méprise avec leur règles et leur codes moraux, et redoute de devoir quitter le monde de l'enfance et son insouciance. À plusieurs reprises, on retrouve le personnage dans l'indécision : grandir ou bien rapetisser ? Ce qui est sûr, c'est qu'Alice se métamorphose. Dans un premier temps, le plus important pour elle ne semble pas de savoir comment elle se transforme, mais bien de changer de corps, quelle qu'en soit la façon. Ainsi, au chapitre un, lorsque Alice découvre le premier d'une longue série de petits gâteaux :

«Ma foi, je vais le manger, dit Alice, s'il me fait grandir, je pourrai atteindre la clé ; s'il me fait rapetisser, je pourrai me glisser sous la porte ; d'une façon comme de l'autre j'irai dans le jardin, et je me moque pas mal que ce soit l'une ou l'autre.»

Elle mangea un petit bout de gâteau, et se dit avec anxiété : «Vers le haut ou vers le bas?» en tenant sa main sur sa tête pour sentir si elle allait monter ou descendre¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Guy Leclercq, « Le petit (?) lecteur d'Alice ».

¹⁵⁰ Carroll, Lewis, *op. cit.* p. 26-27. Texte anglais : " 'Well, I'll eat it,' said Alice, 'and if it makes me grow larger, I can reach the key; and if it makes me grow smaller, I can creep under the door; so either way I'll get into the garden, and I don't care which happens!' She ate a little bit, and said anxiously to herself, 'Which way? Which way?', holding her hand on the top of her head to feel which way it was growing [...]"

Le parallélisme entre « fait grandir » et « fait rapetisser » est encore plus marqué dans le texte anglais ; *"and if it makes me grow larger, I can reach the key; and if it makes me grow smaller, I can creep under the door"*. Pour Alice en effet, les deux se valent : grandir comme rapetisser n'est qu'un moyen d'atteindre son but, c'est à dire entrer dans le jardin (*"so either way I'll get into the garden, and I don't care which happens!"*). La seconde partie du passage laisse cependant transparaître une certaine angoisse chez la petite fille : *"She ate a little bit, and said anxiously to herself, 'Which way? Which way?'"* C'est qu'en effet, Alice désire et redoute à la fois de grandir et de rapetisser. Grandir lui permet d'accéder au monde des adultes, ce qui implique de nombreux privilèges convoités, notamment pouvoir manger ce que l'on veut et ne pas être obligé d'apprendre ses leçons. Mais être grande comporte également de multiples contraintes, et Alice en a conscience. Aussi elle se sermonne elle-même après avoir grandi en mangeant le petit gâteau : *"You ought to be ashamed of yourself," said Alice, 'a great girl like you,' (she might well say this), 'to go on crying in this way! Stop this moment, I tell you!'¹⁵¹*. Ce passage illustre bien la corrélation établie dans l'esprit d'Alice entre grandir physiquement et grandir, devenir adulte, ainsi que les responsabilités que cela entraîne. Néanmoins la petite fille ne parvient pas à maîtriser son corps, aussi elle continue à pleurer jusqu'à baigner dans une mare de larmes. On peut voir dans ce passage une figuration du désir de régression, de retour à l'univers maternel. En effet, après avoir grandi, Alice désire toujours rapetisser. Cependant, l'enfance perpétuelle présente à ses yeux autant d'inconvénients que l'âge adulte : *"That'll be a comfort, one way—never to be an old woman—but then—always to have lessons to learn! Oh, I shouldn't like THAT!"¹⁵²* On constate donc que le personnage hésite : si elle craint les obligations des grandes personnes, elle a également peur de rester figée dans une enfance perpétuelle, et surtout de ne plus pouvoir contrôler son corps.

LA PEUR DU CHANGEMENT COMME DÉPOSSESSION DU CORPS

Si Alice hésite autant entre les deux transformations qui s'offrent à elle, c'est que toutes deux lui font également peur. Son corps grandit et rapetisse sans aucune logique, échappant à tout contrôle conscient : ces changements entraînent ainsi une peur de la perte des limites. Les deux transformations sont tout aussi anxiogènes pour la petite fille. Aussi est-ce bien naturellement

¹⁵¹ Trad. J. Papy : «Tu devrais avoir honte, dit-elle, une grande fille comme toi (c'était le cas de le dire) pleurer comme tu le fais ! Veux-tu bien t'arrêter immédiatement !» Carroll, Lewis, *op. cit.*, II, p. 30.

¹⁵² Trad. J. Papy : «D'un côté ce serait bien réconfortant de ne jamais devenir une vieille femme... mais, d'un autre côté, avoir des leçons à apprendre pendant toute ma vie ! ... Oh! Je n'aimerais pas ça du tout !» *Ibid.* IV, p. 57.

qu'Alice craint que son corps ne lui échappe. Ainsi, lorsqu'elle s'allonge comme un télescope au début du chapitre deux, la petite fille exprime sa peur de se voir totalement dépossédée de son corps :

«Adieu, mes pieds !» (car, lorsqu'elle les regarda, ils lui semblèrent avoir presque disparus, tant ils étaient loin). «Oh, mes pauvres petits pieds ! Je me demande qui vous mettra vos bas et vos souliers à présent mes chéris ! Pour moi, c'est sûr, j'en serai incapable ! Je serai beaucoup trop loin pour m'occuper de vous : il faudra vous arranger du mieux que vous pourrez... Mais il faudra que je sois gentille avec eux, songea-t-elle ; sans ça peut-être qu'ils refuseront de marcher dans la direction ou je voudrai aller¹⁵³ !

Dans le texte anglais, cette dernière inquiétude est soulignée par une allitération en /w/ très marquée : "*or perhaps they won't walk the way I want to go!* " L'accent est ainsi mis sur l'indépendance que pourraient alors prendre les pieds par rapport à la volonté d'Alice. Lorsqu'au contraire, elle rapetisse, l'angoisse de la dépossession recoupe celle d'une disparition totale :

Néanmoins elle attendit d'abord quelques minutes pour voir si elle allait diminuer encore ; elle se sentait un peu inquiète à ce sujet, «car, voyez-vous, pensait Alice, à la fin je pourrais bien disparaître tout à fait, comme une bougie.¹⁵⁴»

Finalement, Alice préférerait une taille figée, immuable, qui lui assurerait ainsi un certain contrôle sur son corps. Comme tous les êtres humains, elle est rassurée par la stabilité du permanent :

- Quelle taille veux-tu avoir ?
- Oh ! Je ne suis pas tellement difficile pour ce qui est de la taille, répondit vivement Alice. Ce qu'il y a d'ennuyeux c'est de changer si souvent de taille, voyez-vous¹⁵⁵.

Son désir est impossible à réaliser toutefois, puisque la petite fille de sept ans est dans tous les cas destinée à grandir. Et à cette croissance inéluctable il n'y a, dans le monde réel en tout cas, aucun recours possible. Au pays des merveilles, où tout se transforme, Alice grandit ou rapetisse dès qu'elle ingère un aliment. Du minuscule au gigantesque, son corps ne cesse donc de se transformer. Alors que le corps de la femme victorienne est corseté, le corps d'Alice, lui, défie toutes les normes.

Le corps des jeunes filles cristallise les angoisses de celles-ci. Même si les nymphes des *Métamorphoses* et la petite sirène sont à l'abri du regard des hommes dans leur milieu d'origine au

¹⁵³ Carroll, Lewis, *op. cit.* II, p. 29. Texte anglais : "*Good-bye, feet!*" (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off). "*Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I'm sure I shan't be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you: you must manage the best way you can;—but I must be kind to them,' thought Alice, 'or perhaps they won't walk the way I want to go!*"

¹⁵⁴ Carroll, Lewis, *op. cit.* I, p. 25. Texte anglais : "*First, however, she waited for a few minutes to see if she was going to shrink any further: she felt a little nervous about this; 'for it might end, you know,' said Alice to herself, 'in my going out altogether, like a candle.*"

¹⁵⁵ *Ibid.* V, p. 73. Texte anglais : "*Oh, I'm not particular as to size,' Alice hastily replied; 'only one doesn't like changing so often, you know.'*"

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. début du récit (la forêt et le monde sous-marin), elles ne peuvent pour autant se dérober au changement. Il est notable que pour la petite sirène et Alice, cette peur du changement est ambivalente. Alors que le corps change, se métamorphose inévitablement, il représente pour les personnages la peur de grandir, de devenir une femme, mais aussi celle de ne jamais parvenir à en être une. Ces peurs, conscientes ou non, représentent des événements internes de la vie du sujet. Or l'expérience de la métamorphose va déposséder les héroïnes de leur corps, entraînant ainsi un trouble identitaire. Cette expérience de la dépossession est présente dans les trois textes, et y tient une place fondamentale. À travers cette expérience de la dépossession, les angoisses vont s'inscrire dans le réel par des événements externes. La métamorphose constitue un événement traumatique, puisqu'il s'agit d'une réalité brutalement imposée au sujet, à travers son corps même.

4. LE TRAUMATISME DE LA MÉTAMORPHOSE

Le corps des héroïne, qui incarne leur peur du changement, est dans nos trois œuvres sujet à une ou même plusieurs métamorphoses. La métamorphose peut être une expérience magique, merveilleuse. Cependant, elle peut aussi être brutale et terrifiante. Par le biais d'une intervention divine ou bien de l'ingestion d'un aliment, une réalité externe est imposée au sujet, dont tous les repères s'effondrent. La métamorphose constitue un déchirement. En effet, les personnages font à travers elle l'expérience de l'aliénation et de la dépossession. Le sujet est isolé du reste de la communauté, dépossédé de son corps et de sa voix. Dans cette sous-partie, nous nous demanderons donc comment le traumatisme de la métamorphose induit une rupture dans les trois œuvres du *corpus*. L'expérience de la métamorphose, dans nos trois textes, est en effet liée à la rupture et à la transgression, ce qui entraîne chez nos héroïne un sentiment de culpabilité. Enfin, l'expérience de la métamorphose est vécue comme une violence imposée aux corps, qui vient brouiller les perceptions.

A. RUPTURE ET TRANSGRESSION

LA MÉTAMORPHOSE, ENTRE RUPTURE ET CONTINUITÉ.

La métamorphose symbolise une rupture de l'ordre naturel, une transgression. Le refus des jeunes filles de devenir des femmes peut apparaître comme un refus de l'ordre des choses. Refuser de grandir, c'est à la fois transgresser l'ordre naturel et l'ordre social, qui veut qu'une petite fille devienne adulte. L'immutabilité est impossible. Les métamorphoses présentées par Ovide se situent à un point d'équilibre entre rupture de l'ordre naturel et nature qui s'inscrit dans un monde instable où tout est en perpétuel changement. La métamorphose est donc à la fois une rupture et une continuité ; c'est une mort et une renaissance. En effet, le traumatisme infligé par la métamorphose n'est pas seulement celui du passage de l'état d'enfant à celui d'adulte. Sylvie Loiseau analyse ainsi l'utilisation du schème de la métamorphose dans les contes de fées :

Il s'agit principalement de pratiques liées aux rituels d'initiation, véritables cérémoniels de passage d'un âge à l'autre (puberté), d'un état à l'autre (naissance, mort), affirmations de l'empreinte de l'humain sur ce que, en tout état de cause, il doit subir mais qu'ainsi il remodèle et s'approprie¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Loiseau Sylvie, *op. cit.*

Dans *La Petite Sirène*, le personnage est amené à évoluer à travers trois espaces clairement délimités, sous-marin, terrestre et céleste, qui ne communiquent normalement pas. Le désir de métamorphose de l'héroïne est donc transgressif ; en effet, celle-ci souhaite quitter le corps et le monde qui lui a été attribué par la nature. Pour ce faire, elle vit une mort symbolique après avoir bu la potion de la sorcière des mers. L'épisode dans l'ancre de la sorcière est décrit de façon extrêmement péjorative. Ainsi, son domaine se trouve sur un territoire à part, séparé du reste du monde sous-marin par des éléments naturels présentés comme malfaisants :

Et la petite sirène sortit de son jardin et se dirigea vers les tourbillons mugissants derrière lesquels habitait la sorcière. Jamais elle n'avait suivi ce chemin, il n'y poussait ni fleurs ni herbes marines, seul le sable nu et gris s'étendait jusqu'aux tourbillons où l'eau, comme des roues de moulin assourdissantes, tournait sur elle-même, engloutissant tout ce qu'elle pouvait attraper. Elle était obligée de traverser ces terribles tourbillons pour arriver au domaine de la sorcière, et pendant une longue partie du trajet, le seul chemin praticable passait par une masse de vase chaude et bouillonnante, que la sorcière appelait sa tourbière. Sa maison se trouvait derrière, au milieu d'une étrange forêt¹⁵⁷.

En pénétrant dans le territoire de la sorcière, la petite sirène passe très clairement une frontière, à la fois naturelle et symbolique. Cet univers dans lequel elle pénètre est dépeint comme maléfique ; y entrer représente donc bien une transgression de l'ordre moral. Juliette Frølich remarque que dans cette description du décor, le matériel sémantique est « une reprise en partie de la nomenclature sous-marine exposée dans la description initiale¹⁵⁸», mais qu'à partir de cette première évocation « de la végétation sous-marine constamment en mouvement », le texte fait émerger « une vision fantasmagorique, cauchemardesque d'une faune / flore dangereuse, dévoratrice¹⁵⁹». La description des polypes, créatures monstrueuses, évoque quant à elle une transgression de l'ordre naturel :

Tous les arbres et tous les buissons n'étaient que des polypes, moitié animaux, moitié plantes, pareils à des serpents à cent têtes sortant de terre ; toutes les branches étaient des bras longs et gluants, aux doigts souples comme des vers, et toutes leurs articulations étaient en mouvement, depuis leur racine jusqu'à leur extrémité. Ils s'enlaçaient autour de tout ce qu'ils pouvaient saisir dans la mer, et ne le lâchaient plus¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Andersen, H. C., *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène et autres contes*, p. 32. Texte danois : «Nu gik den lille Havfrue ud af sin Have hen imod de brusende Malstrømme, bag hvilke Hexen boede. Den Vei havde hun aldrig før gaaet, der voxte ingen Blomster, intet Søgræs, kun den nøgne graae Sandbund strakte sig hen imod Malstrømmene, hvor Vandet, som brusende Møllehjul, hvirvlede rundt og rev alt, hvad de fik fat paa, mad sig ned i Dybet ; midt imellen disse knusende Hvirvlet maatte hun gaae, for at komme ind paa Havhexens Distrikt, og her var et langt Stykke ikke anden Vei, end over varmt boblende Dynd, det kaldte Hexen sin Tøvermose. Bag ved laae hendes Hus midt inde i en sælsom Skov.»

¹⁵⁸ Frølich, Juliette, «AIMER ANDERSEN», in *Merveilles & Contes*, vol. 1, no. 2, 1987, p. 109.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 35. Texte danois : «Alle Træer og Buske var Polyper, halv Dyr og halv Plante, de saae ud, som hundredhovede Slinger, der voxte ud af Jorden ; alle Grene vare lange slimede Arme, med Fingre som smidige Orme, og Led for Led bevægede de sig fra Roden til de yderste Spidste. Alt hvad de i Havet kunde gribe fat paa, snoede de sig fast om og gav aldrig mere Slip paa.»

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Les polypes, décrits comme des êtres mi-plantes mi-animaux («*halv Dyr og halv Plante*»), évoquent une hybridité inquiétante. Le lecteur, qui connaît le désir de métamorphose de la petite sirène, s'effraie à la lecture de cette description. En transgressant l'ordre naturel, la petite sirène va-t-elle également sombrer dans la monstruosité ? Edmond Dulac a illustré ce décor inquiétant en 1911¹⁶¹. la dimension transgressive de la démarche de la petite sirène y est figurée de façon très claire. En effet, alors que la légende indique que le personnage quitte l'ancre de la sorcière, on a l'impression qu'elle s'y enfonce encore plus profondément. On voit le personnage quitter un espace aquatique bleuté et pur, pour pénétrer dans un autre espace saturé à l'extrême. Edmond Dulac représente cette frontière entre les deux univers de façon menaçante, puisque l'espace est surchargé par des objets inquiétants, notamment des ossements et les fameux polypes. En pénétrant dans l'ancre de la sorcière, la petite sirène a franchi une limite. Il semble qu'elle en franchisse une autre en repartant avec la potion qui va la transformer. En effet, cette potion lui permet de modifier l'ordre naturel des choses, en lui faisant vivre une mort symbolique ainsi que de très vives douleurs. En l'absorbant pour obtenir un corps de femme, le personnage perd également son innocence d'enfant. Malgré ces passages initiatiques (entrée dans l'ancre de la sorcière, potion), la petite sirène ne parvient à pas devenir une femme à part entière. La métamorphose semble imparfaite, et on assiste à une tentative avortée d'individualisation du sujet. La dernière métamorphose de la petite sirène est donc une autre mort symbolique – puisqu'elle ne réussit pas à vivre en tant que femme. Encore une fois, l'ordre naturel des choses est rompu. L'héroïne, au lieu de renaître à une nouvelle vie sociale, une vie adulte (généralement symbolisée par le mariage qui clôture nombre de contes) fini donc par se métamorphoser non pas en femme, mais en fille de l'air.

PARTIR LÀ-BAS...

Le titre de ce paragraphe, emprunté à la chanson du film de Disney, « Partir là-bas »¹⁶², peut prêter à sourire. Cette chanson, où la petite sirène exprime son désir de quitter le monde sous-marin pour partir explorer le monde des hommes, touche néanmoins du doigt une composante essentielle du conte, qui se retrouve à la fois dans *La petite sirène* et dans *Alice*. « Partir là-bas », c'est en effet le désir des héroïnes, dont la réalisation correspond à ce que Vladimir Propp, dans *Morphologie du conte*, définit comme la fonction ↑, le héros quitte sa maison¹⁶³. Cette flèche dressée vers le haut

¹⁶¹ Dulac, Edmond, illustration pour Andersen, H., C., *La reine des neiges et quelques autres contes* (trad. L. Moland). Paris, L'Édition d'Art, 1911.

¹⁶² Guyot, Claire (interprétation), Menken, Alan (composition), *Partir là-bas*, in Musker, John et Clements, Ron, *La Petite Sirène*, Walt Disney Pictures, 1989, 3m 14.

¹⁶³ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions Points, 2015.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. symbolise parfaitement la trajectoire de la petite sirène. La première partie du conte est scandée par le récit de l'ascension des différents personnages vers la surface, les sœurs tout d'abord, puis de l'héroïne elle-même. Pour décrire cette ascension vers la surface, Andersen utilise l'image de la bulle («*som en Boble*») : « Adieu ! » dit-elle ; et, légère et transparente comme une bulle, elle traversa l'eau¹⁶⁴. » Légère, presque incorporelle, l'héroïne s'élève vers le haut. La petite sirène va ensuite évoluer à travers trois espaces clairement délimités, le monde sous-marin, la terre et le monde céleste, dans une trajectoire qui ne fait que monter. Incapable de trouver sa place, elle n'appartient vraiment à aucun des deux univers qu'elle a traversé, que ce soit marin ou terrestre. Le désir d'ailleurs de la petite sirène semble ne jamais pouvoir être assouvi. À la fin du conte, alors qu'elle fait désormais partie du monde céleste, l'héroïne désire toujours plus, monter encore plus haut, jusqu'au royaume de Dieu.

Alice, elle aussi, évolue entre plusieurs espaces, entre deux mondes. Ce déplacement à travers différents espaces est une donnée constitutive des deux *opus*, comme le souligne J. Gattégno : « Aussi bien le *départ* et le *voyage* sont-ils une donnée primordiale des premiers ouvrages, que marquent les titres eux-mêmes, qui tous trois postulent le déplacement¹⁶⁵. » Ce déplacement est plus qu'un simple voyage : il s'agit bien de franchir une frontière. Ce premier départ d'Alice, Jean Gattégno y voit avant tout un acte irréfléchi : « Dans *Alice*, le départ se fait à l'improviste, et sous la provocation d'un personnage «venu d'ailleurs», en l'espèce le Lapin Blanc. Mais la suggestion est immédiatement saisie au vol par Alice, qui se met en route. Le passage de frontière, toujours important, se fait par l'intermédiaire du terrier dans lequel elle s'élance sans réfléchir¹⁶⁶. » Le départ d'Alice au pays des merveilles serait donc irréfléchi. Cependant les premières lignes du texte préparent ce départ de l'héroïne. Ainsi Alice est ennuyée de n'avoir rien à faire : "*Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do* ¹⁶⁷." La suite du texte nous donne d'autres indices : "*burning with curiosity, she ran across the field after it, and fortunately was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge* ¹⁶⁸." On constate que c'est la curiosité qui pousse Alice à suivre le Lapin dans le terrier, qui la pousse à franchir la frontière. Il y a une véritable désir de découverte, un désir d'échapper à la réalité et au quotidien qui semble motiver le personnage, comme le souligne Guy Leclercq : « Elle ne rêve que de s'échapper. Comment ? Elle n'en a pas la moindre idée. Pourquoi ? Elle ne saurait le dire avec précision. Tout ce qu'elle sent, tout ce qu'elle

¹⁶⁴ Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 24. Texte danois : »*Farvel « sagde hun og steg saa let og klar, som en Boble, op gjennem Vande.*« p 348.

¹⁶⁵ Gattégno, Jean. *op. cit.* p. 69.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁷ Trad. J. Papy : « Alice commençait à se sentir très lasse de rester assise à côté de sa sœur, sur le talus, et de n'avoir rien à faire [...] » Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles*, I, p. 17.

¹⁶⁸ Trad. J. Papy : « Dévorée de curiosité, elle traversa le champs en courant à sa poursuite, et eut la chance d'arriver juste à temps pour le voir s'enfoncer comme une flèche dans un énorme terrier placé sous la haie. » *Ibid..Ibid.* p. 18.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. sait, c'est qu'elle ne peut pas ne pas partir, ne pas aller ailleurs.¹⁶⁹ » Le départ d'Alice est donc peut-être irréfléchi, mais elle ne se lance pas à la poursuite du Lapin Blanc au hasard. Elle franchit la frontière, motivée par son désir propre, de sa propre volonté. Et en cela, la texte acquiert une dimension profondément transgressive.

UNE INVITATION À LA TRANSGRESSION ?

Dans son ouvrage *Morphologie du conte*, Vladimir Propp définit et présente les différentes fonctions constitutives du conte populaire. On trouve ainsi la fonction Γ , le héros se fait signifier une interdiction, et la fonction Δ , l'interdiction est transgressée, dans de nombreux contes¹⁷⁰. Ces deux fonctions (et bien d'autres définies par Propp) se retrouvent dans le conte d'Andersen, bien qu'il s'agisse d'un conte littéraire. Ce qui différencie le texte d'Andersen, c'est l'ambiguïté qui règne dans le texte, bien loin du manichéisme de la plupart des contes de fées populaires : la fin du texte notamment, questionne le lecteur... *La petite sirène* d'Andersen serait donc l'histoire d'un désir de transgression qui ne mène qu'à l'échec et à la souffrance ? Dans les contes d'aujourd'hui, à la télévision, les émissions nous dépeignent les saints et martyrs actuels, les petites marchandes d'allumettes modernes, malades et handicapés qui survivent malgré la misère et la douleur. On cherche ainsi à nous persuader que la faim, la maladie, et l'exclusion sont supportables, et même compatibles avec le bonheur. Pour cela, il suffirait d'être de bonne volonté, fort et courageux, tout comme les héros de contes de fées, et d'accepter le sort qui nous a été attribué. C'est en réalité une morale de la résignation face à la souffrance et à l'aliénation qu'on cherche ainsi à nous faire accepter. Un message à l'opposé de celui de *La Petite Sirène*. Le conte d'Andersen nous présente en fait un idéal de la transgression, de l'aventure à la découverte de l'autre et de soi-même. Dans son désir d'absolu, l'héroïne ne se satisfait pas de la demi-vie qu'on lui offre, et choisit donc la métamorphose. *La petite sirène* est donc bien un conte sur le désir de transgression, mais aussi un texte éminemment transgressif.

Il en va de même chez Lewis Carroll : *Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles* sont une invitation à dépasser les limites, à se défaire de toutes les règles – sémantique, logique, bienséance... Le lecteur doit faire avec l'héroïne cet apprentissage du transgressif. En effet, au début du texte, Alice apparaît comme une petite fille bourgeoise figée dans un réseau de règles et de morales. Cependant, au fil du texte, on voit revenir le naturel enfantin du personnage, qui le prédispose à une curiosité sans borne. Au pays des merveilles, toutes les règles sont détournées, pour le plus grand plaisir des lecteurs : « et on dirait qu'il n'y a aucune règle du jeu (en tout cas, s'il y en a, personne ne

¹⁶⁹ Leclercq, Guy, « Une figure aimée d'Alice : le chiasme », in *Lewis Carroll: jeux et enjeux critiques* (dir. M. Morel), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003, p. 19.

¹⁷⁰ Propp, Vladimir, *op. cit.*

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

les suit)¹⁷¹». On peut penser que cette jubilation de la transgression ne trouve pleinement son sens que dans le contexte de l'Angleterre victorienne du XIXe siècle, célèbre pour sa rigidité morale. Pourtant, notre société contemporaine pose à sa façon tout autant de limites, sinon plus. Le plaisir de l'invitation à la transgression reste donc toujours actuel et paradoxal à la fois. En effet, la transgression peut procurer un plaisir jubilatoire. Cependant, elle est également anxiogène ; tout d'abord parce que l'on redoute de la commettre, et parce qu'une fois franchie la limite, on est rattrapé par la culpabilité qui en découle.

¹⁷¹ Carroll, Lewis, *op. cit.* VIII, p. 117. Texte anglais : "*and they don't seem to have any rules in particular; at least, if there are, nobody attends to them*".

B. CULPABILITÉ ET SACRIFICE

LES MÉTAMORPHOSES : CORPS SOUILLÉS, CORPS SACRIFIÉS

La métamorphose est transgression ; elle soulève donc également la question du sacrifice et de la culpabilité. Ainsi, chez Ovide, Daphné et Syrinx doivent faire le sacrifice de leur humanité pour pouvoir conserver leur virginité. Elles préfèrent perdre leur corps humain que le voir pris de force, et de rompre l'ordre de la virginité. De même, la métamorphose régressive d'Io, qui tombe dans l'animalité en étant métamorphosée en vache, symbolise la prédation sexuelle dont elle est l'objet. Le lecteur moderne peut s'interroger sur cette question de la culpabilité liée au viol. Dans notre société, on admet (presque) communément l'innocence complète de la victime. Dans ses travaux portant sur le silence des femmes victimes de violences sexuelles, Marie-José Grihom observe cependant que les victimes ressentent toujours une certaine culpabilité face à des événements traumatiques comme le viol :

Ils suscitent les sentiments de honte les plus enfouis, les moins dicibles et ceux qui doivent rester le plus « invisibles ». En effet, le corps violé et violenté est vécu comme un corps abject et l'enfouissement de cette honte justifie d'autant plus le silence. Il en résulte l'intériorisation d'une image honteuse de soi (corps, sexualité, identité, morale) qui va faire naître la culpabilité¹⁷².

Notre société a avancé sur ce point et la femme violée ne porte plus aujourd'hui le poids de la culpabilité, théoriquement du moins, mais tel n'était pas le cas chez les Romains. Virginie Girod souligne qu'à Rome, «la femme violée était donc l'éternelle coupable, coupable d'être belle, coupable d'avoir suscité le désir d'un homme, coupable d'avoir pu être violée¹⁷³». Cette représentation du viol comme une souillure ineffaçable trouve une démonstration magistrale avec l'épisode de Lucrèce. Ce passage de l'histoire romaine marque la fin de royauté. Cependant il est toujours présent dans la mémoire collective du Ier siècle, et plus particulièrement chez Ovide, puisqu'il en fait le récit dans *Les Fastes*¹⁷⁴. Cet épisode présente le viol comme une souillure, et ce malgré l'innocence de la victime. Face à ce déshonneur, la mort est présentée comme la seule issue valable. Aussi Lucrèce se suicide pour ne pas voir entacher son honneur et celui de sa famille : pour elle, la mort est le seul moyen d'échapper à la culpabilité. Sous cet éclairage, la métamorphose d'Io apparaît comme un moyen d'expurger la souillure, alors que celles de Daphné et Syrinx sont un moyen de l'éviter. Gilles Tronchet qualifie les transformations de Daphné et Syrinx de métamorphoses salvatrices. Il remarque que ces

¹⁷² Grihom, Marie-José, « Pourquoi le silence des femmes ? Violence sexuelle et lien de couple », in *Dialogue*, vol. 208, no. 2, 2015, p. 71-84.

¹⁷³ Girod Virginie, *op. cit.*

¹⁷⁴ Ovide, *Les Fastes*, in *Œuvres complètes* (exte établi par Nisard), Paris, J.-J. Dubochet et Compagnie, 1838.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. métamorphoses, qu'il classe avec celles de Cornix, Aréthuse, puis Lotis, Picus, donnent naissance à des végétaux, des sources, des oiseaux, et sont donc positives. À ces transformations s'opposent les métamorphoses imposées et négatives, comme celles d'Io, Callisto ou Méduse (trois personnages féminins qui ne sont donc plus vierges), changées en quadrupède ou en serpent¹⁷⁵. Gilliane Verhulst va également en ce sens lorsqu'elle avance que « les transformations en animal sont la plupart du temps une punition : l'homme régresse en effet de l'humanité vers l'animalité¹⁷⁶ », alors que « les métamorphoses végétales permettent le plus souvent d'échapper à un malheur, la mort, le viol, la souffrance excessive¹⁷⁷ ». Il ne faut toutefois pas oublier que les trois métamorphoses s'inscrivent toutes dans une violence faite au corps, et une dépossession de celui-ci. Danielle Porte distingue quant à elle des métamorphoses romaines¹⁷⁸ des métamorphoses grecques où « la métamorphose marque toujours un recul par rapport à l'humain¹⁷⁹ », puisqu'elle entraîne la dépossession de son corps et de sa voix. Refusant de devenir des femmes, Daphné et Syrinx voient se substituer à cette croissance naturelle une autre forme de croissance, végétale : à travers le laurier, et les roseaux à leur tour transformés en syrinx, elles continueront à exister. Io elle, perd tout. Le viol est évoqué comme avec réticence, par la périphrase « *rapuitque pudorem* » (v. 600). Le viol est ainsi caractérisé par la perte du « *pudor* » ; mais ce mot est polysémique chez Ovide, comme l'explique Héloïse Malisse dans son article « Le *pudor* féminin dans les œuvres ovidiennes ou un aperçu du comportement idéal d'une Romaine selon Ovide » :

À la lecture des œuvres ovidiennes, le lecteur sensible à l'Histoire genrée ne peut être que frappé par l'utilisation du terme *pudor* par ce poète lorsqu'il traite d'un épisode relatif à une femme. Tour à tour, Ovide utilise en effet ce terme pour désigner soit la chasteté, l'honneur ou la *pudicitia*, soit un sentiment de honte et de déshonneur, soit la pudeur au sens actuel du terme. Il apparaît donc que *pudor* est un mot latin largement polysémique, qu'il soit attribué plus spécifiquement aux femmes ou non¹⁸⁰.

D'après H. Malisse, on peut dégager trois sens principaux au terme *pudor* : « la chasteté, l'honneur et la *pudicitia* ; le sentiment de honte et de déshonneur ; et la pudeur liée au corps et à la sexualité¹⁸¹ ». Dans l'histoire d'Io, on a le sentiment que le mot prend un sens plus large encore. En effet, la perte de la virginité s'accompagne de la perte de l'humanité. Comme si, une fois le *pudor* perdu, il n'était plus possible pour le personnage de rester un être humain. La métamorphose est alors, comme la mort pour Lucrèce, le seul moyen d'évacuer la culpabilité.

¹⁷⁵ Tronchet, Gilles, *op. cit.*

¹⁷⁶ Verhulst, Gilliane. *Répertoire mythologique dans Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Ellipses, 2005, p. 105.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 106.

¹⁷⁸ Les métamorphoses romaines se caractérisent par une transformation du sujet en un être supérieur (par exemple, l'apothéose de Romulus au livre XIV). On les trouve dans les derniers livres des *Métamorphoses*.

¹⁷⁹ Porte, Danielle, « L'idée romaine et la métamorphose », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut. Bruxelles, Latomus, 1985, p.183.

¹⁸⁰ Malisse Héloïse, *art. cit.* p. 71.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 72.

LA PETITE SIRÈNE : LA VOIX COMME DROIT DE PASSAGE.

La petite sirène porte elle aussi une certaine forme de culpabilité. Ses sentiments envers sa famille en sont fortement emprunts. Ainsi, après avoir conclu son pacte avec la sorcière des mers, la petite sirène se cache de sa famille pour ne pas avoir à leur dire adieu (« mais elle n'osa pourtant pas entrer, maintenant qu'elle était muette et qu'elle voulait les quitter pour toujours¹⁸²»). En effet, le personnage souhaite les quitter, eux, et leur nature commune d'être sous-marin. Pour cela, la petite sirène va devoir, comme le souligne Eleonora Hotineanu, s'acquitter d'un droit de passage :

Le passage du monde aquatique (ou de l'infini) vers le monde terrestre (humain et fini) s'avère payant : l'acquisition des jambes à la place de la queue du poisson et la perte de la voix, voire du langage. C'est la perte d'un moyen inestimable, celui de l'expression orale. Le handicap (la queue de poisson et le mutisme) persiste dans l'existence de la petite sirène tout au long de la narration. Sa transformation consécutive – sirène > femme > fille de l'air – la maintient dans cet état de différence et engage la crise identitaire du personnage¹⁸³.

La transaction passée avec la sorcière des mers représente donc un sacrifice. Les termes du marché eux-mêmes paraissent déprécier la métamorphose, puisque la petite sirène échange ce qu'elle a de plus précieux, sa voix, c'est à dire l'expression de sa personnalité, de sa singularité, contre une paire de jambes, ce que possèdent toutes les femmes. L'iniquité du marché est soulignée par la sorcière des mers elle-même:

« Je sais ce que tu veux ! Dit la sorcière de la mer, c'est bête de ta part ! Mais tu auras tout de même ce que tu veux, car cela te portera malheur, ma jolie princesse. Tu voudrais te débarrasser de ta queue de poisson, et la remplacer par deux moignons pour pouvoir marcher comme les hommes, afin que le jeune prince puisse tomber amoureux de toi, qu'il t'appartienne et que tu obtiennes aussi une âme immortelle !¹⁸⁴ »

Toutefois, l'itinéraire du personnage est présenté comme positif dans le conte, puisqu'il s'inscrit dans une quête de spiritualité. Cette positivité de la métamorphose vient de sa dimension sacrificielle, comme le souligne l'étude de Danielle Dubois-Marcoïn, Christa Delahaye, Claude Le Manhec :

Sa trajectoire, toute verticale, est bien une forme de ritualisation sacrificielle de la naissance à soi en tant qu'individu (doué de désir et d'amour) jusqu'à la

¹⁸² Andersen, H. C., *op. cit.* p. 35. Texte danois : »*men hun vovede dog ikke at søge dem, nu hun var stum og vilde for altid gaae bort fra dem*«.

¹⁸³ Hotineanu, Eleonora, *art. cit.*

¹⁸⁴ Andersen, H. C. *op. cit.* p. 33. Texte danois : »*Jeg veed nok, hvad du cil !« sagde Havhexen, »det er dumt gjort af dig ! Alligevel skal du faae din Villie, for den vil bringe dig i Ulykke, min deilige Prindsesse. Du vil gjerne af med din Fiskehale og istedetfor den have to Stumper at gaae paa ligesom Menneskene, for at den unge Prinds kan blive forliebt i dig og du kan faae ham og en udødelig Sjæl !«*

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

mort, la confusion avec le tout. Elle (re)devient écume, ensemble instable et provisoire de particules d'air et d'eau, après son éphémère passage sur terre¹⁸⁵.

La petite sirène sacrifie donc l'expression de son individualité pour pouvoir aller contre sa nature, et rejoindre le monde des hommes. Les héroïnes de notre *corpus*, qui veulent aller à l'encontre de l'ordre naturel des choses doivent donc toujours payer le prix de ce qui constitue une véritable transgression : la métamorphose. Or ce tribut comprend une souffrance inscrite dans la chair.

¹⁸⁵ Dubois-Marcuin, Danielle, Delahaye, Christa, Le Manhec, Claude, « Réception de *La Petite Sirène* de la maternelle à l'université », in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. Marc Auchet), Paris, Klincksieck, 2007, p. 323.

C. LA VIOLENCE FAITE AU CORPS

IO : LE CORPS BRUTALISÉ.

Le traumatisme de la métamorphose entraîne une souffrance inscrite dans la chair même des personnages. La douleur est paradoxale ; si elle permet aux personnages de sentir leur corps, peut-être plus que jamais, elle est aussi le signe de la dépossession. Chez Ovide, la métamorphose d'Io se distingue par une violence extrême infligée au corps. Ainsi, alors que la métamorphose de Daphné est assez longuement décrite, formant un exercice de *variatio* sur le thème de la métamorphose en arbre, la métamorphose d'Io est presque totalement passée sous silence ; «*Inachidos vuultus mutaverat ille iuvencam*¹⁸⁶» le plus que parfait «*mutaverat*» indiquant que la métamorphose a déjà eu lieu. La métamorphose serait-elle si brutale, si violente qu'elle est impossible à décrire ? Le texte fournit ensuite une description du mode de vie animal imposé à Io. On voit que la métamorphose en vache est bien là pour montrer la régression vers l'animalité de celle qui, violée, n'est rien de plus qu'un corps en souffrance. Le mode de vie animal qui lui est imposé par Argus apparaît comme particulièrement brutal :

*Luce sinit pasci ; cum sol tellure sub alta est,
Claudit et indigno circumdat vincula collo.
Frondebis arboreis et amara pascitur herba.
Proque toro terrae non semper gramen habenti
Incubat infelix limosaque flumina potat*¹⁸⁷.

On constate qu'Argus traite Io avec une grande violence. Ainsi, au vers 631, on retrouve le champ sémantique de l'emprisonnement, «*claudit*», «*circumdat*», «*vincula*» qui crée une allitération en /k/. La dureté des sons vient ainsi souligner celle du traitement infligé à Io. Le texte attire l'attention sur une partie précise du corps d'Io : son cou, «*indigno collo*». En effet, c'est par le coup qu'Argus l'attache, or il s'agit d'une partie du corps particulièrement fragile et délicate : l'impression de violence en est d'autant plus renforcée. Le corps d'Io est malmené de multiples façons. Argus ne se contente pas de la traiter en animal («*sinit pasci*»). Il lui inflige des traitements particulièrement durs, même pour une bête. Le basculement dans l'animalité est accompagné de références péjoratives aux élémentaires (terre et eau). Comme les bêtes, Io doit se coucher sur de la terre dure et se sustenter d'herbes amères et d'eaux boueuses. En plus de cette animalisation brutale, un passage particulier du mythe nous interpelle. En effet, comme les deux autres nymphes du *corpus*, Daphné et Syrinx, le

¹⁸⁶ Ovide, *op. cit.* v. 611. Trad. M. Cosnay : «[en radieuse] génisse avait changé la fille d'Inachus.»

¹⁸⁷ Ovide, *op. cit.* v. 630-634. Trad. M. Cosnay : «De jour il la laisse paître. Quand le soleil est sous la terre profonde / il l'enferme, cercle de chaînes ce pauvre cou. / De feuillage d'arbres et d'herbe amère elle se nourrit, / comme oreiller elle a la terre, pas toujours du gazon, / la malheureuse, et elle boit des eaux fangeuses.»

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.
motif de la fuite est associé au mythe d'Io. Ce passage de la fuite vers l'Égypte, est évoqué de façon très concise par Ovide, qui le résume en quatre vers¹⁸⁸ :

*Prōtīnūs ēxārsīt / nēc tēmpōrā dīstūlīt īrāe
Hōrriřērāmqu[e] ōcūlīs / ānīmōqu[e] / ōbjēcīt Erinyn
Pāelicīs Ārgōlicāe / stīmūlōsqu[e] / īn pēctōrē cāecōs
Cōndīdīt ēt prōřūgām / pēr tōt[um] / ēxērcūīt ōrbēm.*

On constate qu'Ovide insiste ici plus sur la colère de Junon que sur la douleur de la nymphe. Le texte souligne toutefois la double souffrance d'Io, à la fois physique et mentale. Ainsi l'Érinye est placée devant les yeux et l'esprit, « *oculis / animoque* », les deux termes étant mis en valeur de part et d'autre de la coupe penthémimère. Marie Cosnay traduit ce vers ainsi : « elle pose l'horrible Érinye devant les yeux et l'esprit ». On peut toutefois voir dans « *oculis animoque* » des datifs. Le verbe *objicio* prend alors un sens légèrement différent, et nous traduirions alors ainsi : « elle fit pénétrer l'horrible Érinye dans les yeux et dans l'esprit ». Cette seconde possibilité de traduction place l'Érinye non pas devant mais dans la vision et l'esprit du personnage, c'est à dire dans son être même. Au vers suivant, le terme *stimulos*, les aiguillons, est mis en valeur entre la coupe penthémimère et l'hephthémimère : le texte souligne ainsi la douleur du personnage. En effet, ces aiguillons sont plantés directement dans son cœur (« *in pectore* »), et semblent à la fois créer une douleur physique et une terreur psychologique. Cet épisode du mythe a donné lieu à de multiples réécritures et réinterprétations. Dans la littérature grecque, on trouve ainsi le *Prométhée* et *Les Suppliantes* d'Eschyle, chez lequel Io est poursuivie par un taon. Cette poursuite donne lieu à une mobilité forcée de l'héroïne, condamnée à une errance perpétuelle. Le personnage est ainsi torturé jusqu'à sombrer dans la folie.

»SKARPE KNIVE« : LA MÉTAPHORE DU COUTEAU DANS LA PETITE SIRÈNE

La petite sirène est également caractérisée comme un être en souffrance. La douleur, inscrite dans son corps, est la conséquence de sa métamorphose en femme, et persiste jusqu'à devenir un véritable handicap. Le personnage éprouve des difficultés à effectuer les gestes les plus simples, et la marche notamment suscite une douleur profondément ressentie dans sa chair. On retrouve ainsi à plusieurs reprises dans le texte la métaphore de la lame aiguisée pour représenter la douleur ressentie : « ce fut comme si une épée à double tranchant traversait son corps délicat¹⁸⁹ », « à chaque pas qu'elle faisait, elle avait l'impression de marcher sur des aiguilles pointues et des couteaux

¹⁸⁸ Ovide, *op. cit.* v. 725-728. Trad. M. Cosnay : «La déesse enflammée ne fait pas attendre sa colère, / elle pose l'horrible Érinye devant les yeux et l'esprit / de sa rivale argienne, dans son cœur elle place d'aveugles / aiguillons, l'effraie, la fait fuir par toute la terre.»

¹⁸⁹ Andersen, H. C. *op. cit.* p. 35. Texte danois : » *som gik et tveægget Sværd igjennem hendes fine Legeme* «.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. aiguisés¹⁹⁰», « à chaque fois que son pied touchait le sol, ce fût comme si elle avait marché sur des couteaux aiguisés¹⁹¹», « quelque chose comme des couteaux très affilés semblaient couper ses pieds délicats¹⁹²». On constate que la douleur générée par la métamorphose est une réalité concrète pour le personnage. La souffrance représente une gêne dans les moindres gestes du quotidien, constituant ainsi un véritable handicap inscrit dans la chair. Cette métaphore des couteaux aiguisés n'est pas sans rappeler les aiguillons qui assaillent Io, celui du taon ou bien de l'Érinye. Dans le cas d'Io et de la petite sirène, il est troublant de constater que c'est cette douleur incessante qui les rend si humaines. Cette souffrance touche le lecteur, et intègre ainsi les personnages à la condition humaine, dont la douleur est le lot commun. La souffrance infligée aux corps des personnages leur permet donc de toucher à cette si précieuse humanité.

ALICE : LE CORPS OPPRESSÉ

Dans *Alice au pays des merveilles*, la petite fille ne cesse de grandir ou de rapetisser de façon soudaine, brutale, violente même. Ainsi, au chapitre quatre, Alice est en proie à une fulgurante crise de croissance après avoir bu le contenu d'un flacon :

Elle se mit effectivement à grandir, et plus tôt qu'elle ne s'y attendait. Avant d'avoir bu la moitié du contenu de la bouteille, elle s'aperçut que sa tête était pressée contre le plafond, si bien qu'elle dut se baisser pour éviter d'avoir le cou rompu. Elle se hâta de remettre la bouteille à sa place, en se disant : « Ça suffit comme ça... J'espère que je ne grandirai plus... Au point où j'en suis, je ne peux déjà plus sortir par la porte... Ce que je regrette d'avoir tant bu ! » Hélas, les regrets étaient inutiles ! Elle continuait à grandir sans arrêt, et, bientôt, elle fut obligée de s'agenouiller sur le plancher. Une minute plus tard, elle n'avait même plus de place pour rester à genoux. Elle essaya de voir si elle serait mieux en se couchant, un coude contre la porte, son autre bras replié sur la tête. Puis, comme elle ne cessait toujours pas de grandir, elle passa un bras par la fenêtre, mis un pied dans la cheminée, et se dit : « À présent je ne peux pas faire plus, quoi qu'il arrive. Que vais-je devenir ?¹⁹³ »

Le passage est marqué par une certaine violence que génère la métamorphose soudaine du personnage. L'emploi des verbes en -ing dans le texte anglais, "*pressing*", "*lying*", ainsi que la répétition du verbe *growing*, marque que la croissance, et donc la souffrance qu'elle entraîne ici, est un processus continu. Alice se retrouve prisonnière de la maison du Lapin Blanc, devenue trop petite pour elle. La violence à laquelle est soumise le corps transparaît dans les illustrations. Dans son manuscrit original, Lewis Carroll illustre cet épisode précis en deux temps. Sur la première illustration, on voit Alice, le flacon

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 36. Texte danois : « som om hun traadte paa spidse Syle og skarpe Knive, men dat taalte hun gjerne ». «.

¹⁹¹ *Ibid.* p. 36. Texte danois : « skjøndt hver Gang hendes Fod rørte Jorden, var det, som om hun traadte paa skarpe Knive «.

¹⁹² *Ibid.* p. 41. Texte danois : « det skar som skarpe Knive i de finne Fødder ». «.

¹⁹³ Carroll, Lewis, *op. cit.* II, p. 34.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. qu'elle vient de boire à la main¹⁹⁴. Le personnage commence déjà à grandir. En effet, elle semble trop grande pour le cadre in-texte qui lui est accordé, et est obligée de courber la tête. Sur la seconde illustration, Alice occupe tout l'espace de la page¹⁹⁵. Celle-ci semble pourtant encore trop petite pour elle. Complètement recroquevillée sur elle-même, le personnage semble comme enfermé dans une boîte. Cette dernière illustration est reprise de façon très fidèle par Tenniel. Si la douleur physique du personnage est moins mise en avant dans *Alice au pays des merveilles* que dans les autres textes du *corpus*, elle n'en est pas moins présente, en sourdine, lors des transformations de l'héroïne, qui sont toutes des violences infligées au corps. On constate donc que la métamorphose est un traumatisme qui génère une douleur physique. Le motif de la souffrance physique est ainsi particulièrement développé chez Io et la petite sirène, et dans une moindre mesure chez Alice. Les héroïnes ressentent en effet dans leur chair toute la violence des transformations auxquelles elles sont soumises.

¹⁹⁴ Carroll, Lewis, *Alice's Adventures under Ground: Facsimile of the Author's Manuscript Book with Additional Material from the Facsimile Edition of 1886*, New York, Constable ; London, Dover Publications, 1996, p. 36 [en ligne].

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 37.

D. LE CORPS, *MEDIUM* DE NOTRE RAPPORT AU MONDE

LES PERCEPTIONS SENSORIELLES QUI ACCOMPAGNENT LA MÉTAMORPHOSE DES PERSONNAGES

Le corps est le *medium* par lequel s'élabore notre rapport au monde. Les perceptions sensorielles donc jouent un rôle important dans les textes étudiés, et l'on constate que la modification corporelle vient filtrer ces perceptions. On a vu la violence infligée par Argus à Io. Or cette violence passe justement par les sens dans le texte. On retrouve ainsi le goût, avec « *amara herba*¹⁹⁶ » et « *limosaque flumina*¹⁹⁷ ». Le toucher est évoqué à travers la description de la couche d'Io, « *proque toro terrae non semper gramen habenti*¹⁹⁸ ». De plus, le personnage entend ses propres mugissements qui l'effraient. On retrouve alors dans le texte le champ lexical du sonore aux vers 637-638 : « *mugitus edidit* » (elle poussa un mugissement), « *sonos* » (les sons), « *voce* » (la voix). On constate que suite à la métamorphose, le texte accorde une place très importante aux perceptions sensorielles. En effet, la transformation en animal vient renouveler toutes les perceptions du personnage. Les sensations tiennent également une place importante dans *La Petite Sirène*, en accompagnant les différentes étapes du parcours de l'héroïne. Dans un premier temps, les perceptions viennent souligner la beauté du monde sous-marin dans lequel vit le personnage, mais surtout son émerveillement devant le monde d'en haut (« l'air était doux et frais¹⁹⁹ »). Ensuite, les perceptions décrivent l'épisode traumatique de la métamorphose : « la petite sirène bût le breuvage brûlant au goût acre²⁰⁰ ». Dans un troisième temps, les perceptions viennent opposer la douceur de vivre aux côtés du prince dans le monde des hommes (« Ils traversèrent les forêts parfumées où les branches vertes lui battaient les épaules et où les petits oiseaux chantaient dans le frais feuillage.²⁰¹ ») avec la douleur constante éprouvée par la petite sirène : « elle rafraîchissait ses pieds brûlants dans l'eau froide de la mer²⁰² ». Enfin, les perceptions viennent exacerber les derniers instants humains de la petite sirène avant son ultime métamorphose : « ses rayons doux et bienfaisants tombaient sur l'écume froide comme la mort²⁰³ ». On a donc une rupture entre les perceptions sensorielles liées au monde de l'enfance et celles qui suivent la métamorphose ; la petite sirène découvre l'ailleurs, et cet ailleurs est un monde plus dur, marqué par la douleur. Les perceptions changent en même temps que le corps, selon l'évolution du personnage.

¹⁹⁶ Ovide, *op. cit.* v. 632. Trad. M. Cosnay : « les herbe amère ».

¹⁹⁷ *Ibid.* v. 634 : « des eaux fangeuses ».

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 633. Trad. M. Cosnay : « comme oreiller elle a la terre, pas toujours du gazon ».

¹⁹⁹ Andersen, H. C., *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène et autres contes*, p. 25. Texte danois : « *Luften var mild og frisk* ».

²⁰⁰ *Ibid.* p. 35. Texte danois : « *den lille Havfrue drak den brændende skarpe Drik* ».

²⁰¹ *Ibid.* p. 36. Texte danois : « *De rede gennem de duftende Skove, hvor de grønne Grene sloge hende paa Skulderen og de smaa Fugle sang bag de friske Blade* ».

²⁰² *Ibid.* p. 38. Texte danois : « *og det kjølede hendes Brændende Fødder, at staae i det kolde Søvand* ».

²⁰³ *Ibid.* p. 43. Texte danois : « *Straalerne faldt saa mildt og varmt paa det dødskolde Havskum* ».

LES TROUBLES SENSORIELS D'ALICE

Les sensations sont aussi présentes dans le texte de Lewis Carroll. Dans *Alice au pays des merveilles*, la plupart des métamorphoses du personnage passent par la nourriture. Comme un enfant auquel on dit qu'il va grandir en mangeant de la soupe, Alice pense naturellement que l'ingestion de nourriture lui permettra de se transformer : « J'avais presque oublié que je dois grandir ! Voyons... comment est-ce que je vais m'y prendre ? Je suppose que je devrais manger ou boire quelque chose ; mais la grande question est : quoi ?²⁰⁴ » La première métamorphose d'Alice survient lorsque celle-ci avale le contenu d'une petite bouteille. Le texte livre alors une description fouillée du goût du liquide avalé par la petite fille :

Alice se hasarda à en goûter le contenu ; comme il lui parut fort agréable (en fait, cela rappelait à la fois la tarte aux cerises, la crème renversée, l'ananas, la dinde rôtie, le caramel, et les rôties chaudes bien beurrées), elle l'avalait séance tenante, jusqu'à la dernière goutte²⁰⁵.

On remarque que les perceptions sont contradictoires ; le contenu de la bouteille évoque toutes sortes d'aliments délicieux, tout excepté une boisson. Le lecteur moderne peut penser aux créations chimiques telles les glaces aux cookies ou les chewing-gum *tutti frutti*. À notre époque, le mélange des goûts et des matières est devenu une réalité, mais on peut penser que pour le XIXe siècle, cette description incongrue évoque surtout un dérèglement des sens, une véritable dysgueusie. Les facultés gustatives d'Alice apparaissent alors comme brouillées, confuses... En avalant le contenu du flacon, Alice déclenche une métamorphose qui génère des sensations physiques, en plus du goût exacerbé : « Quelle sensation bizarre ! Dit Alice. Je dois être en train de rentrer en moi-même, comme une longue-vue !²⁰⁶ » Le goûter est donc présenté comme un vecteur privilégié de la métamorphose, ce dès la première transformation. Dès le premier chapitre, on constate donc que les transformations d'Alice s'accompagnent de perceptions sensorielles exacerbées, notamment au niveau gustatif. Le phénomène est particulièrement manifeste au chapitre quatre. Lorsqu'elle se retrouve prisonnière de la maison du Lapin Blanc, devenu trop petite pour elle, Alice ne perçoit ce qui se passe à l'extérieur que grâce à son ouïe. On en retrouve donc le champs lexical dans ce passage : " *she heard a voice*

²⁰⁴ Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles*. IV, p. 65. Texte anglais : "Oh dear! I'd nearly forgotten that I've got to grow up again! Let me see—how IS it to be managed? I suppose I ought to eat or drink something or other; but the great question is, what?" "

²⁰⁵ Carroll, Lewis, *op. cit.* I, p. 24. Texte anglais : "Alice ventured to taste it, and finding it very nice, (it had, in fact, a sort of mixed flavour of cherry-tart, custard, pine-apple, roast turkey, toffee, and hot buttered toast,) she very soon finished it off".

²⁰⁶ *Ibid.* Texte anglais : "'What a curious feeling!' said Alice; 'I must be shutting up like a telescope.' "

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement. *outside, and stopped to listen*²⁰⁷, "*said the voice*²⁰⁸", *a little pattering of feet*²⁰⁹. Le texte continue avec l'évocation du bruit de verre cassé : "*she heard a little shriek and a fall, and a crash of broken glass*²¹⁰", "*Sounds of more broken glass.*²¹¹". S'ensuit une conversation entre le Lapin et le Lézard, d'autant plus menaçante pour Alice qu'elle n'en perçoit que des fragments : "*Alice could only hear whispers now and then*²¹²". Celle-ci se décide à agir de nouveau, et la réaction sonore en est dédoublée : "*This time there were TWO little shrieks, and more sounds of broken glass.*²¹³" Alice continue à s'en remettre à son ouïe, qui lui permet d'anticiper les actions des autres personnages : "*She waited for some time without hearing anything more: at last came a rumbling of little cartwheels, and the sound of a good many voices all talking together*²¹⁴" ; "*she heard a little animal (she couldn't guess of what sort it was) scratching and scrambling about in the chimney close above her*²¹⁵". La perception auditive laisse ensuite la place au tactile : «une seconde plus tard, une averse de petits cailloux s'abattit sur la fenêtre, et quelques-uns la frappèrent au visage²¹⁶». La traduction donne « averse » pour rendre le terme anglais *shower*, qui au sens littéral peut également signifier « douche ». Immédiatement, ce terme nous évoque la sensation de l'eau coulant sur la peau, de façon violente vu le contexte, puisqu'il s'agit d'une averse de cailloux. Certains d'entre eux frappent même Alice au visage. On constate donc l'importance accordée aux sensations tactiles par cette double évocation. Les petits cailloux se transforment ensuite en petits gâteaux, Alice en mange un, et sa taille diminue. Elle est alors capable de voir la scène qui se déroule à l'extérieur de la maison. Ce passage, on l'a vu, met donc particulièrement l'accent sur les perceptions sensorielles d'Alice. Dans un premier temps le texte insiste particulièrement sur l'ouïe. La scène est presque uniquement décrite par son aspect auditif, les autres sens semblent alors atrophiés. Puis, très rapidement, on passe de l'ouïe au toucher, puis au goût et enfin à la vue lorsque Alice recouvre une taille normale. On constate donc que les perceptions physiques accompagnent les métamorphoses de nos héroïnes, qu'il s'agisse d'Io, de la petite sirène ou encore d'Alice.

²⁰⁷ Trad. J. Papy : «elle entendit une voix à l'extérieur de la maison, et se tut pour écouter». Carroll, Lewis, *op. cit.* IV, p. 57.

²⁰⁸ Trad. J. Papy : «disait la voix». *Ibid.*

²⁰⁹ Trad. J. Papy : « un bruit de pas pressés dans l'escalier». *Ibid.*

²¹⁰ Trad. J. Papy : «elle entendit un cri aigu, un bruit de chute et le fracas du verre brisé». *Ibid.* IV, p. 58.

²¹¹ Trad. J. Papy : « Nouveau fracas de verre brisé». *Ibid.* IV, p. 59.

²¹² Trad. J. Papy : «Alice n'entendit plus que quelques phrases à voix basse de temps à autre». *Ibid.* IV, p. 59.

²¹³ Trad. J. Papy : «Cette fois, il y eut deux cris aigus et un nouveau bruit de verre brisé.» Carroll, Lewis, *op. cit.* IV, p. 59.

²¹⁴ Trad. J. Papy : «Pendant un moment, elle n'entendit plus rien ; puis vint le grondement de petites roues de charrette et le bruit de plusieurs voix en train de parler en même temps». *Ibid.*, p. 59-60.

²¹⁵ Trad. J. Papy : «Bientôt, elle entendit les griffes d'un petit animal (elle ne put deviner quelle sorte d'animal c'était) gratter les parois de la cheminée juste au dessous d'elle.» *Ibid.*, p. 60.

²¹⁶ *Ibid.* p. 61-62. Texte anglais : "*the next moment a shower of little pebbles came rattling in at the window, and some of them hit her in the face*".

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

Les métamorphoses de nos héroïnes s'inscrivent entre rupture et continuité, entre mort et renaissance. Chez Andersen et Carroll, le désir de changement des héroïnes, qui souhaitent découvrir un autre espace, un autre monde, et vont pour cela se transformer, est éminemment transgressif. Or de la transgression va découler un sentiment de faute et de culpabilité. La métamorphose est ainsi vécue comme un traumatisme, sur le plan physique et psychique, qui sont intrinsèquement liés dans les trois textes. En effet, le corps cristallise l'image que le sujet se fait de lui-même, tout en étant le médium de notre rapport au monde. Les sensations des personnages métamorphosés paraissent ainsi être modifiées, décuplées ou bien au contraire atrophiées par l'expérience de la métamorphose. En effet, il s'agit d'une expérience traumatique engendrant une souffrance psychologique et physique qui vient transformer les perceptions du sujet. La douleur et l'altération du corps entraînent donc un changement de la vision de soi et du corps, mais aussi de la vision du monde.

Les héroïnes de notre *corpus*, entre enfance et maturité, se trouvent à un âge du changement, de l'entre-deux. Depuis l'Antiquité jusqu'au XIXe siècle, le rôle social attribué aux femmes n'a pas tellement évolué. Les petites filles sont façonnées afin d'en faire des épouses et des mères. Tant qu'elles se conforment à la place qui leur est attribuées, les femmes sont représentées de façon mélioratives. Or on constate que dans nos trois textes, c'est une attitude de refus des normes sociales qui caractérise nos figures féminines de l'enfance. Ainsi les nymphes des *Métamorphoses* refusent le mariage, la petite sirène refuse de s'intégrer au monde sous-marin, Alice refuse de grandir et de se conformer aux règles du monde des adultes. Nos héroïnes refusent toutes de devenir des femmes, du moins selon la définition limitée que les sociétés patriarcales dans lesquelles elles s'inscrivent donnent des femmes.

À la lecture des textes du *corpus*, on remarque que la voix qui va être (re)gagnée par les héroïnes est initialement confisquée par les hommes. Ainsi, Ovide nous rapporte les discours d'Apollon, Zeus, Pan et d'autres, mais la voix des nymphes n'est entendue que lorsqu'elles implorent un appui, toujours masculin. Dans le conte d'Andersen, on voit le prince se confier à la petite sirène, sans que cela soit jamais réciproque. Il commande et contrôle la situation, alors qu'elle est toujours passive. Chez Lewis Carroll, des personnages autoritaires comme le Dodo ou le Chapelier cherchent sans cesse à confisquer la parole à Alice. Les hommes dominent la société et le discours. Les figures féminines vont alors adopter une posture de repli sur soi. Ainsi, c'est la fuite qui caractérise les nymphes des *Métamorphoses* et leur refus du dialogue avec l'altérité. La petite sirène elle, s'enferme dans ses rêveries intimes, refusant l'échange avec l'autre. Lorsque, amoureuse du prince, elle découvre l'altérité et souhaite alors communiquer, elle est dans l'impossibilité de le faire, puisque mutilée. Alice se différencie nettement des autres personnages, puisqu'elle recherche l'échange dès les premières lignes du texte : mais au pays des merveilles là encore, la communication se révèle impossible, minée par le non-sens.

Dans les trois textes, la voix des héroïnes perd son efficacité. Cependant, va se développer un autre mode d'échange ; la communication se fait par le corps, qui cristallise alors tous les enjeux, et donc toutes les angoisses... Pour dérober ce corps au regard masculin, on observe que les nymphes comme la petite sirène restent tout d'abord à l'abri dans leur environnement naturel, la forêt et la mer, qui apparaissent comme des milieux protecteurs. Pour autant, nos figures féminines ne peuvent se dérober au changement qu'elles appréhendent tant. Il faut relever que pour la petite sirène et Alice, cette peur du changement est ambivalente. Alors que le corps change, se métamorphose inévitablement, il représente pour les personnages la peur de grandir, de devenir une femme, mais aussi celle de ne jamais parvenir à en être une.

Partie I : Des figures féminines de l'enfance confrontées à un âge du changement.

À la fois redoutée et secrètement désirée, la métamorphose finit toujours par se produire, s'inscrivant entre rupture et continuité, entre mort et renaissance. Chez Andersen et Carroll, le désir de changement des héroïnes, qui souhaitent découvrir un autre espace, un autre monde, est profondément transgressif. Ce désir va cependant entraîner un sentiment de faute et de culpabilité, alors que la transformation vient déposséder les héroïnes de leur corps. Cette expérience de la dépossession est présente dans les trois textes, et y tient une place fondamentale. En effet, le corps cristallise l'image que le sujet se fait de lui-même, tout en étant le médium de notre rapport au monde. Or la métamorphose constitue un évènement traumatique, puisqu'il s'agit d'une réalité brutalement imposée au sujet, à travers son corps même. Dans les trois textes, le corps des héroïnes est ainsi violenté, brutalisé suite à la métamorphose. Les sensations des personnages métamorphosés paraissent ainsi être modifiées, décuplées ou bien au contraire atrophiées par l'expérience de la métamorphose. Ce traumatisme vient ainsi se répercuter au cœur l'intériorité et de la psyché du sujet, altérant son rapport à soi et au monde.

Nos héroïnes, figures féminines de l'enfance, sont aussi des figures de l'entre-deux, du décalage. Plus tout à fait des enfants (exceptée Alice), ni tout à fait des femmes, elles ne rentrent pas dans les cases, ne se conforment pas aux normes. L'incommunicabilité initiale sépare nos héroïnes du groupe social et accentue encore leur marginalité. Le corps des héroïnes, lui aussi, témoigne de ce décalage, de cet entre-deux : les nymphes ensauvagent leur corps, presque jusqu'à l'animalisation, la petite sirène a par nature un corps hybride, celui d'Alice ne cesse de grandir ou de rapetisser... L'expérience de la métamorphose, qui vient actualiser le décalage du sujet par rapport à la norme, constitue une violence faite au corps. Les héroïnes sont ainsi complètement dépossédées de ce corps qui n'était pas tout à fait le leur. Cette expérience de la dépossession entraîne une métamorphose des perceptions, du regard porté sur le monde et sur les personnages eux-mêmes.

PARTIE II :
MÉTAMORPHOSES DES PERCEPTIONS

Dans la première partie de cette recherche, nous avons établi que les héroïnes des textes du *corpus*, entre enfance et adolescence, se trouvaient à un âge du changement qui les prédisposait aux transformations à la fois physiques et sociales. Nous avons également démontré comment la métamorphose des héroïnes s'inscrivait entre rupture et continuité. En effet, si ces métamorphoses constituent une rupture de l'ordre familial et social (refus de se marier et de devenir des femmes, refus d'accepter son être) et de l'ordre normal des choses, elles s'inscrivent avant tout dans des univers de la transformation et de la mutabilité. Le corps étant le *medium* par lequel s'élabore notre rapport au monde, la métamorphose de celui-ci s'accompagne d'une métamorphose des perceptions. En effet, les modifications corporelles viennent filtrer les perceptions sensorielles des héroïnes. On a donc une rupture entre les perceptions sensorielles liées au monde de l'enfance et celles qui suivent la métamorphose. Les perceptions changent en même temps que le corps, selon l'évolution du personnage. Les sensations des protagonistes paraissent donc être modifiées, décuplées ou bien au contraire atrophiées par l'expérience de la métamorphose. La douleur et l'altération du corps entraînent un changement de la représentation de soi, mais aussi de la vision du monde. En se métamorphosant, les héroïnes ont ainsi l'occasion de chercher sinon trouver leur place dans l'ordre du monde, et la métamorphose des perceptions permet de pleinement se rendre compte de la mutabilité de ce monde.

Comment la métamorphose des perceptions permet-elle d'opérer une métamorphose des représentations, représentation du monde merveilleux et de notre propre monde, mais aussi des personnages et de l'image qu'ils renvoient ? Dans cette partie, nous questionnerons à la fois les univers de la métamorphose et leurs représentations, le regard que les personnages portent sur ce monde, sur eux-mêmes et sur les autres, et enfin le regard du lecteur.

Les trois textes du *corpus* construisent des univers merveilleux fondés sur un ordre naturel de la mutabilité et du changement. Comment les auteurs construisent-ils chacun un univers de la métamorphose, à chaque fois basé sur un merveilleux de la mutabilité du monde, et pourtant différent ? On constate en effet que la métamorphose constitue un élément fondamental pour ces trois univers. Ainsi les transformations présentées par Ovide se situent à un point d'équilibre entre rupture de l'ordre naturel et nature qui s'inscrit dans un monde instable, né de la métamorphose, où tout est en perpétuel changement. Dans *La Petite sirène*, le personnage est amené à évoluer à travers trois espaces clairement délimités, sous-marin, terrestre et céleste, qui ne communiquent normalement pas. Les métamorphoses de l'héroïne constituent une trajectoire qui traverse différents espaces, et s'inscrit dans un merveilleux chrétien propre au conteur danois. Chez Ovide et Andersen, la métamorphose des personnages s'inscrit ainsi dans un système global, mais dont le merveilleux se caractérise de façon

différente. Chez Lewis Carroll, les métamorphoses ne semblent obéir à aucune logique. Ce dérèglement du monde crée une anxiété absente des univers d'Ovide et Andersen, qui caractérise la mutabilité du pays des merveilles comme profondément inquiétante.

Les univers merveilleux des textes du *corpus* sont en métamorphose perpétuelle. Ce changement incessant suscite donc chez les personnages un désir de voir, de voir pour s'émerveiller, mais aussi pour se rassurer face à cette instabilité permanente. Ce désir de voir entraîne naturellement un désir de découvrir le monde, mais aussi de s'approprier l'objet du regard, et notamment le corps de l'autre. Les héroïnes du *corpus* sont tour à tour sujet et objet du regard. On peut donc se demander à travers quels regards se construit l'image, image de soi et image de l'autre. En effet, certaines héroïnes n'existent dans le texte qu'à travers le regard de l'autre, alors que d'autres semblent comme donner vie au monde qu'elles visitent et à ses habitants par leur regard.

Si les personnages et leur corps existent avant tout à travers le regard, on peut donc se demander en quoi l'expérience de la métamorphose change le regard des personnages. Quelles transformations du regard chez les héroïnes, chez les personnages secondaires ? L'expérience de la métamorphose crée en effet une confusion qui amène nos figures féminines à s'interroger sur leur identité, qui elles sont et ce qu'elles sont. Même s'ils ne vivent pas eux-mêmes l'expérience de la métamorphose, le regard des personnages secondaires va également se transformer : on peut donc se demander comment leur rapport à l'autre et au monde s'en trouve métamorphosé.

Si le regard des personnages est transformé par la métamorphose, on peut légitimement s'interroger sur celui du lecteur : son regard peut-il être lui-aussi métamorphosé par la lecture ? Les *Métamorphoses*, *La petite sirène* et *Alice au pays des merveilles* ont aujourd'hui un lectorat très majoritairement adulte. Or il nous semble que les trois textes du *corpus*, à travers l'usage qu'il font du merveilleux, invitent le lecteur à retrouver son regard d'enfant. En effet, l'enfant a une capacité d'émerveillement qui lui permet d'adhérer à la représentation d'un monde en perpétuelle métamorphose où tout est nouveau, tout est à découvrir. Le regard de l'enfant est également le vecteur d'une certaine fraîcheur, d'une jubilation que le lecteur peut retrouver à travers le conte. Ensuite, en adoptant ce regard en enfantin, le lecteur peut également adopter une vision nouvelle qui va lui permettre de repoétiser le monde qui l'entoure.

1. DES MONDES EN PERPÉTUELLES MÉTAMORPHOSES

La métamorphose est un élément de rupture qui bouleverse l'ensemble du système dans lequel évoluent les personnages (système familial, cosmique). Ainsi, les héroïnes sont propulsées hors de leur cadre habituel et rassurant, vers un monde qui peut apparaître comme inquiétant. Cependant, les métamorphoses peuvent également s'inscrire dans le monde comme une continuité qui participe à l'ordre naturel des choses (croissance, puberté...) Dans les trois textes, la métamorphose semble en effet participer à l'ordre naturel du monde où évoluent les personnages. Comment les auteurs construisent-ils chacun un univers de la métamorphose, à chaque fois basé sur un merveilleux de la mutabilité du monde et pourtant différents ? Chez Ovide, les métamorphoses de Daphné, Io et Syrinx s'inscrivent dans un ensemble beaucoup plus vaste. Le monde du poème est lui-même né de la métamorphose, qui est représentée comme matricielle. *La Petite Sirène* s'inscrit également dans un univers andersennien de la métamorphose, celui des *Contes et histoires*. Les différentes transformations de la petite sirène résonnent avec la spiritualité chrétienne et forment une trajectoire qui ne prend son sens que si on l'observe dans son ensemble. Chez Lewis Carroll on trouve deux univers bien distincts, l'un qui ressemble à notre réalité, avec des métamorphoses naturelles et banalisées, comme celle de l'enfant en femme, et le pays des merveilles, où tout se transforme, objets végétaux animaux. Les métamorphoses semblent opérer sans aucune logique, devant ainsi nettement plus anxiogènes que chez Ovide et Andersen. On observe ainsi que les univers des textes étudiés, tout comme ceux où évoluent et écrivent leurs auteurs, qui vient au Ier et XIXe siècle des périodes de changements, sont des mondes bien différents, et on tentera ainsi d'étudier ce qui fait leur particularité, et quelle représentation de la métamorphose ils proposent.

A. LES MÉTAMORPHOSES : LA MÉTAMORPHOSE COMME FIL CONDUCTEUR

UN MONDE NÉ DE LA MÉTAMORPHOSE

Ovide décrit dans son *perpetuum carmen* les métamorphoses depuis l'origine du monde jusqu'à son époque. Le monde du premier livre est jeune et changeant, puisque l'auteur y rapporte la création du monde et les métamorphoses primordiales qui donnèrent naissance aux choses. La métamorphose est présentée comme genèse du monde et de la poétique ovidienne. Né à une époque de profondes mutations, Ovide fait de la métamorphose le fil conducteur de son œuvre. C'est en effet le thème central, comme le souligne Gilliane Verhulst :

Au milieu de légendes, de mythes, de contes nombreux et variés qu'il avait à sa disposition, Ovide a choisi ceux qui vont mettre en scène une transformation merveilleuse, qui vont donc, d'une certaine manière, présenter l'idée que le monde n'est pas figé, que la matière n'est pas chose immuable et que les corps peuvent évoluer. Nous pouvons en effet **définir la métamorphose comme une transformation non naturelle qui va modifier définitivement l'apparence d'un être**, que cette transformation résulte de l'intervention d'une divinité ou qu'elle soit le résultat d'une mutation interne (excès de chagrin pour Niobé par exemple)²¹⁷.

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide ne se contente pas de faire œuvre de compilateur en reprenant des mythes préexistants, mais crée un univers à part entière. Ce monde se révèle être en métamorphose perpétuelle, et ce dès sa création, de prime abord parce que la métamorphose est source de création, comme le souligne les premiers vers du poème :

In noua fert animus mutatas dicere formas
Corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illas)
Adspirate meis primaque ab origine mundi
*Ad mea perpetuum deducite tempora carmen*²¹⁸!

Dans son article « Frontières en métamorphose », Hélène Vial propose une analyse du prologue qui nous semble particulièrement intéressante²¹⁹. Elle insiste ainsi sur l'originalité du *prooemium* des *Métamorphoses*. Alors que traditionnellement, le *prooemium* marque le passage du silence à une parole qui commence, « l'ouverture des *Métamorphoses* donne au contraire au lecteur l'impression qu'il pénètre, par une autorisation spéciale et précieuse de l'auteur, dans une œuvre en quelque sorte déjà ouverte, vivante et en mouvement ». D'après H. Vial, cette impression s'enracine dans des phénomènes stylistiques, comme le choix de la préposition *in* pour ouvrir le poème, qui « suggère le développement d'une trajectoire », ainsi que la multiplication des formes verbales et des images de mouvement :

Le verbe *fert* suggère très concrètement une impulsion originelle ; les formes *mutatas* et *mutastis* définissent un poème du changement ; pensons également à l'image respiratoire contenue dans *aspirate* ou encore au geste d'étirement évoqué par *deducite*. À la force de ces images s'ajoute l'homogénéité substantielle des quatre vers, tout en rejets, contre-rejets et disjonctions

²¹⁷ Verhulst, Gilliane, *op. cit.*, p. 3.

²¹⁸ Ovide, *op. cit.*, v. 1-4. Trad. M. Cosnay : « Je veux dire les formes changées en nouveaux / corps. Dieux, vous qui faites les changements, inspirez / mon projet et du début du début du monde / jusqu'à mon temps faites courir un poème sans fin. »

²¹⁹ Vial, Hélène, « Frontières en métamorphose : le prologue et l'épilogue des *Métamorphoses* d'Ovide », in *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine* (actes du colloque des 29 et 30 septembre 2006, Lyon, Université Jean Moulin-Lyon III et ENS-LSH), éd. par B. Bureau et C. Nicolas, Lyon, CERGR, « CEROR », 31, 2 [en ligne].

(*noua... corpora, mutatas... formas, coeptis... meis, prima... origine, mea... tempora, perpetuum... carmen*) qui tissent autant de liens internes²²⁰[...]

Le *prooemium* a avant tout pour rôle d'annoncer le sujet du poème. Cette annonce se fait par la fameuse formule « *In noua fert animus mutatas dicere formas / Corpora* », « formule matricielle de toutes les transformations du poème, formule véritablement programmatique avec sa structure en chiasme qui place l'ancienne forme (*mutatas formas*) au cœur même de la nouvelle (*In noua... corpora*)²²¹». Une métamorphose qui ne serait donc pas totale, puisque la nature première des êtres, si elle est changée, n'est pas totalement abolie. Ainsi les nymphes des métamorphoses restent humaines sous leur forme végétale ou animale. Le *prooemium* définit ainsi un horizon d'attente centré sur l'idée de la métamorphose, à la fois dans le sujet du poème, mais aussi dans son traitement et sa forme, comme le souligne H. Vial :

L'«horizon d'attente» défini par le prologue — qui sera totalement comblé par la lecture du poème — est donc celui d'une œuvre portant sur la transformation des formes tant physiques que poétiques ; d'un poème sur le changement (*noua, mutatas, mutastis*) qui, traitant des métamorphoses, sera lui-même en métamorphose (*c'est le sens de nam uos mutastis et illa*) ; en un mot, d'une œuvre caractérisée par sa très forte spécularité.

La métamorphose est utilisée comme source de création pour le poème, et également comme explication de l'émergence du monde. Dans les premiers vers du livre I, qui font suite à ceux que nous venons de citer, Ovide nous livre ainsi une description du chaos primordial²²². Le vers 17, « *nulli sua forma manebat* », vient résonner avec les premiers vers du poème, « *In noua fert animus*

²²⁰ Vial, Hélène, *art. cit.*

²²¹ Hélène Vial cite ici en exemple Lycaon, Callisto et Niobé.

²²² Ovide, *op. cit.*, v. 5-20 : « *Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / Unus erat toto naturae uultus in orbe, / Quem dixere chaos: rudis indigestaque moles / Nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / Non bene iunctarum discordia semina rerum. / Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan, / Nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe, / Nec circumfuso pendebat in aere tellus / Ponderibus librata suis, nec bracchia longo / Margine terrarum porrexerat Amphitrite; / Utque erat et tellus illic et pontus et aer, / Sic erat instabilis tellus, innabilis unda, / Lucis egens aer; nulli sua forma manebat, / Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno / Frigida pugnabant calidis, umentia siccis, / Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan, / Nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe, / Nec circumfuso pendebat in aere tellus / Ponderibus librata suis, nec bracchia longo / Margine terrarum porrexerat Amphitrite; / Utque erat et tellus illic et pontus et aer, / Sic erat instabilis tellus, innabilis unda, / Lucis egens aer; nulli sua forma manebat, / Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno / Frigida pugnabant calidis, umentia siccis, / Mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus.*»

Trad. M. Cosnay : «Avant la mer et les terres et le ciel qui couvre tout, / le visage de la nature était un sur le globe entier, / on le disait Chaos, matière brute et confuse, / rien qu'un poids inerte, des semences / amoncelées, sans lien, discordantes. / Aucun Titan alors n'offrait sa lumière au monde / ni Phœbé ne réparait, en croissant, ses cornes nouvelles / ni dans l'air tout autour la terre n'était suspendue, / balancée sous son poids, ni vers les lointains / bords des terres Amphitrite ne tendait les bras. / Quand il y avait terre, il y avait mer et il y avait air, / mais c'était terre instable, onde innavigable, / air sans lumière, rien ne gardait sa forme, / une chose empêchait l'autre, car dans un même corps / le froid battait le chaud, l'humide le sec, / le mou le dur, le sans-poids le poids.»

*mutatas dicere formas / corpora*²²³». La transformation du chaos en l'univers que nous connaissons constitue la première métamorphose narrée par Ovide. Hélène Vial commente cette cosmogonie ovidienne en insistant sur la violence qui caractérise cette métamorphose :

Fondamentalement instables, les formes ne cessent de donner naissance à d'autres formes et cet engendrement universel et permanent se fait sur le mode de la violence : *obstabat [...] aliis aliud, quia corpore in uno / frigida pugnabant calidis, umentia siccis, / mollia cum duris, sine pondere habentia pondus*. Cette exacerbation conjointe des principes de transformation et de parenté s'accompagne d'une nature foncièrement monstrueuse que définissent les v. 7-9 (*rudis indigestaque moles / nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum*) et qu'exprime, dans l'ensemble du passage, la multiplication des formulations négatives²²⁴.

Même appliquée à des forces élémentaires dépourvues de sensibilité, on constate que la métamorphose reste une expérience brutale et traumatisante. Dès l'ouverture du poème, le schème de la métamorphose est ainsi présenté comme un élément traumatique, dont les forces naturelles seraient les sujet, comme nous invite à la voir Pierre Péju :

Les «personnages» mythologiques sont aussi des puissances élémentaires, telluriques, monstrueuses qui remuent, se mélangent, s'accouplent. Le mythe, à la différence du conte, ne commence pas par un familialisme apaisé, mais par des liaisons monstrueuses où l'humain et le divin ont du mal à établir leurs territoires respectifs et à se distinguer de forces aveugles.²²⁵

On constate donc que l'univers des *Métamorphoses* est né de la transformation brutale d'un chaos primordial ; de la même façon, le monde dans lequel évolue Ovide est né d'une transformation sociale et politique profonde.

On observe que ce sont de profondes transformations de l'ordre social et politique qui ont donné naissance au monde romain dans lequel vivait Ovide. Les premiers siècles avant et après J.-C. représentent en effet une période de profonds changements. La domination romaine s'étend désormais sur un territoire immense, et des produits, des hommes et des cultures diverses affluent vers la capitale. Ovide, né en – 43 dans le centre de l'Italie et mort en 17 ou 18 après J.-C. (en exil), a été un témoin privilégié de cette période de transformations, tant sociales que politiques. Ainsi, comme le souligne Augustin Sabot, l'an 43 avant notre ère est marqué par les violences et Rome voit

²²³ Ovide, *op. cit.*, v. 1. Trad. M. Cosnay : « Je veux dire les formes changées en nouveaux /corps.»

²²⁴ Vial, Hélène, « Filiation, monstruosité et métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide », in *Le Monstre et sa Lignée. Filiations et générations monstrueuses dans la littérature latine et sa postérité* (dir. J.-P. De Giorgio et F. Galtier), Paris, L'Harmattan, 2012 [en ligne].

²²⁵ Péju, Pierre, « La jeune fille merveilleuse », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* v. 82, n°4, 2010 [en ligne].

une fois de plus déferler « une vague de proscriptions où les vengeances privées, jointes aux convoitises individuelles, entraînent une vaste épuration dont furent victimes trois cents sénateurs et deux mille chevaliers, selon certaines estimations²²⁶». En 31 av. J.-C., Octave remporte la bataille d'Actium, mettant ainsi fin à la guerre civile. Ovide a alors douze ans : on peut facilement imaginer que son imagination aura été durablement frappée par les troubles qui marquent la fin de la République. Le système politique va changer de face, puisqu'avec Auguste, qui règne jusqu'en l'an 14 de notre ère, on passe de la République à l'Empire. Stéphane Benoist parle alors d'un « siècle de mutations²²⁷». En effet, Auguste réorganise les institutions républicaines (réforme de l'assemblée sénatoriale et du *cursus* des magistratures). La classe dirigeante change de face, avec notamment une ouverture du *cursus honorum*. Auguste réorganise également l'administration de la cité et des provinces. Il mène une politique de restauration de la religion traditionnelle, dont certaines coutumes étaient alors tombées en désuétude. Malgré les menaces intérieures et extérieures, Auguste parvient à instaurer une période de paix et de prospérité pour Rome, et sa *Pax Romana* a profondément marqué notre imaginaire collectif. Auguste fonde un ordre nouveau, en introduisant des changements profonds. Ce ne sont pas, comme dans l'ouverture du poème, des forces primordiales qui induisent les transformations, mais bien les hommes. Aussi peut-on constater que dans son œuvre, Ovide fait de la métamorphose le propre de l'humain.

LA MÉTAMORPHOSE COMME PROPRE DE L'HUMAIN

L'univers des *Métamorphoses* est un monde mouvant, né de la transformation d'un chaos primordial. Dans ce monde de métamorphoses vient s'inscrire un nouveau facteur d'instabilité : l'humanité.

Ce qui intéresse Ovide dans les *Métamorphoses* est précisément l'humanité, inscrite dans une temporalité modelée par des passions qui, seules, donnent un sens à ces trois événements : se métamorphoser ou métamorphoser ; naître ou donner naissance; devenir un monstre ou en créer un²²⁸.

La création de l'homme instaure donc une nouvelle forme d'instabilité, motivée par les passions. On sait l'intérêt d'Ovide pour l'étude des passions, plus particulièrement la passion amoureuse (*Les Héroïdes*, *Les Amours*, *L'Art d'aimer*, *Les Remèdes à l'amour...*229) Ainsi, les transformations de

²²⁶ Sabot, Augustin F. *Ovide et la société augustéenne*, in *Mélanges Pierre Lévêque, Tome 3 : Anthropologie et société*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1989, p. 381. Dans son article, A. Sabot insiste tout particulièrement sur la dimension presque fratricide de cette proscription, les *triumvirs* ayant sacrifiés des amis et des proches.

²²⁷ Benoist, Stéphane, *Rome. Des origines au VIe siècle de notre ère*, Paris, PUF, 2016.

²²⁸ Vial, Hélène, *art. cit.*

²²⁹ Ovide, *Œuvres complètes*.

Daphné, Io et Syrinx s'inscrivent dans la lignée de l' *erotikon pathema*. Si ces trois métamorphoses sont liées à la passion d'amour d'un dieu pour une nymphe, comme on en trouve beaucoup chez Ovide, d'autres métamorphoses peuvent être liées à d'autres passions, la haine, l'*hybris*... La métamorphose, ainsi intriquée aux passions, semble alors s'imposer comme le propre de l'humain, de toute catégorie sociale et à toutes les époques. Chez Ovide, le berger comme le roi sont sujets aux passions, et donc aux transformations. Anne Delibes-Videau insiste sur cette dimension universelle de la métamorphose chez l'homme, quelle que soient son origine et sa civilisation :

Les *Métamorphoses* tissent des mythes attachés à quasi tout l'espace connu : mythe d'Io-Isis, depuis l'Argos grecque jusqu'en Égypte, mythe de Phaéthon, depuis son Éthiopie natale jusqu'aux lieux où le Soleil se lève (I-II) ; mythe de Persée pétrifiant Atlas aux Colonnes d'Hercule en la montagne qui porte encore son nom. Triptolème d'Éleusis sème le blé en Scythie à l'extrême-Nord (V) ; et les sœurs minyades, tout en tissant leurs toiles, content les vieilles histoires babyloniennes de notre Irak (IV).

On remarque en effet la diversité des histoires et des lieux présents dans *Les Métamorphoses*, qui nous font parcourir tout le monde connu de l'époque. Diversité des lieux, des acteurs, des métamorphoses... Le talent d'Ovide consiste entre autres à savoir assembler du disparate pour en tisser son *perpetuum carmen*, dont le schème de la métamorphose constitue le fil conducteur. C'est bien ce fil qui permet à Ovide de tisser son chant ininterrompu («*deducite carmen*230») Cet art de l'assemblage est au cœur de l'ouvrage de Gilles Tronchet sur les *Métamorphoses* :

Retenir l'idée de métamorphose comme principe d'un poème devait nécessairement avoir des répercussions décisives sur la manière de composer l'ouvrage. En effet, le changement incessant des êtres et des objets, actualisé par le retour immuable du même type d'évènement, favorisant la multiplication d'intrigues similaires en même temps que la diversification de leur déroulement.²³¹

La métamorphose est le point de mire de cet univers fictif et esthétique. C'est elle qui rythme le monde et le récit poétique. Si certains motifs reviennent de façon récurrente dans les mythes et dans le poème, c'est que la métamorphose nous dit quelque chose de vrai à différentes civilisations et différentes époques. Les histoires de Daphné et Syrinx se ressemblent de façon troublante : deux jeunes filles se transformant en végétal pour échapper à leur poursuivant. On peut également leur rattacher d'autres mythes de transformation en végétal, qui reviennent fréquemment chez Ovide (Les Héliades, Narcisse, Leucothoé, Clytie...) Sylvie Loiseau analyse cette récurrence de la métamorphose végétale :

Le thème de la végétalisation, attesté dans un grand nombre de contes, dépasse le simple motif esthétique... S'y lisent sans doute l'évocation de pratiques ritualisées de sociétés agricoles, mais aussi les diverses illustrations

²³⁰ Ovide, *Mét.* v. 4.

²³¹ Tronchet, Gilles, *op. cit.*, p.467-468.

d'une pensée cosmogonique : anthropomorphisme (je déjoue ma crainte en concevant ce qui est différent de moi, sur le modèle humain), identité (je me perçois comme lié, sans rupture, à ce monde).

Les deux raisonnements participent d'une *communion au monde* – d'une liaison des règnes les uns aux autres qui rassure en ce qu'elle donne prise sur celui-ci –, et dessinent un double mouvement, contradictoire en apparence, de différenciation / appropriation...

Car à une certaine profondeur de l'être, l'image d'un enfant-arbre, d'un homme ou d'une femme végétalisés ne contredit pas la logique... Elle rejoint d'autres images qui tissent la relation des règnes entre eux (métempsycose), elle génère à la conscience d'autres émotions, végétales, celles que fait naître au corps l'odeur de l'herbe mouillée, le trouble qui irradie, au crépuscule, celui qui, de sa fenêtre, contemple la mouvance des cimes...²³²

Raconter l'histoire d'une jeune fille qui devient un arbre, c'est dire le lien intrinsèque entre l'homme et les passions, mais aussi entre l'homme et la nature. On voit que créer un monde de transformation merveilleuses est un moyen pour Ovide de parler de notre propre monde. L'homme est en effet un être de métamorphoses, qui évolue dans univers en perpétuel changement, dans notre réalité comme dans l'univers du poème. Le foisonnement de transformations qui caractérise l'univers du poème est en fait un reflet de notre propre monde. Rien n'est jamais figé, c'est le message que semble vouloir transmettre le poème. La métamorphose est érigée en principe absolu, universel, que seule la poésie peut saisir, comme le souligne Sarah Rey :

À la fin, il ressort que dans cet univers qui ne connaît pas le repos, où tout se transforme à l'infini, seul l'acte littéraire peut retenir le réel dans ses variations perpétuelles. Les mots sont susceptibles de résister aux aléas de la matière. Les corps passent, le *carmen* demeure²³³.

Vivant une époque de profonde mutations sociales et politiques, Ovide a créé dans son poème un univers en constante transformation. Ces métamorphoses ne sont pas seulement l'apanage des forces cosmiques ou divine, mais aussi, et surtout, des hommes. Ceux-ci de leur naissance à leur mort, apparaissent comme motivés par les passions. Qu'elles soient créatrices ou destructrices, elles poussent les hommes à agir, à changer - à se changer soi-même ou tenter de changer les autres ou bien le monde. La poésie est un moyen de nous éclairer, et nous faire voir les métamorphoses incessantes qui agitent notre propre monde, notre propre humanité. Seul le chant poétique peut fixer quelque chose des métamorphoses permanentes du monde qui nous entoure.

²³² Loiseau, Sylvie, *op. cit.*

²³³ Rey, Sarah, «Métamorphose», in *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité* (dir. L. Bodiu et V. Mehl), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 405.

B. L'UNIVERS DE LA MÉTAMORPHOSE CHEZ ANDERSEN

LE MERVEILLEUX DE LA MÉTAMORPHOSE DANS LES CONTES ET HISTOIRES

Tout comme l'était celle d'Ovide, l'époque d'Andersen est également marquée par de profondes transformations. Dans son ouvrage *Andersen et son temps*, Marc Auchet développe particulièrement ce point dans son deuxième chapitre, «Un siècle de mutations»²³⁴. On peut très sommairement résumer ces transformations par les effets de la révolution industrielle, l'introduction des idées révolutionnaires au Danemark et le développement d'un mouvement piétiste. Ces trois grandes tendances marquent profondément le Danemark du XIXe siècle. Quant à Andersen lui-même, Auchet rappelle au chapitre suivant l'importance qu'il accordait aux idées de son contemporain Søren Kierkegaard (pourtant grand détracteur du roman d'Andersen *Rien qu'un violoneux*). Kierkegaard, déclare Auchet, « a exercé une influence décisive sur la pensée moderne²³⁵ », en s'opposant radicalement au système hégélien. On sait en tout cas qu'Andersen s'intéressait de très près aux idées du temps, et plus particulièrement aux découvertes scientifiques²³⁶. De nombreux contes comme *La goutte d'eau* (1848) où *La Muse du nouveau siècle* (1861) attestent de cet intérêt. Très influencé par les innovations de son époque, Andersen par une forme de syncrétisme, rassemble dans ses textes son intérêt pour le conte, la religion et la science pour créer un merveilleux de la métamorphose qui lui est propre.

Si les quinze livres des *Métamorphoses* composent un univers poétique de la transformation, on peut dire la même chose de l'ensemble des plus de cent-cinquante contes d'Andersen, auquel appartient *La Petite Sirène*. Andersen publie en 1835 son premier cahier des *Eventyr, fortalte for Børn* (*Contes, racontés aux enfants*), le premier d'une longue série qui s'achève en 1874. *La Petite Sirène* paraît dans le troisième de ces cahiers, en 1837. Ce récit s'inscrit donc à l'origine dans un ensemble de plus de cent-cinquante contes et histoires. Certains de ces textes sont des contes littéraires, entièrement issus de l'imagination de l'auteur (par exemple *La Petite Poucette*, 1836), d'autres des réécritures de récits issus de la tradition populaire (*La Princesse au petit pois*, 1835). L'ensemble n'a pas de genericité clairement établie : certains textes relèvent bien du conte merveilleux, d'autres de la nouvelle, ou encore de la satire... Les sujets et leur traitement sont multiples et variés. On peut toutefois établir que le merveilleux féerique, plus traditionnel, tient une place prépondérante dans les contes de la première période (ceux écrits avant 1850), alors que selon C.

²³⁴ Auchet, Marc, *Andersen et son temps*, Paris, Le Livre de poche, 2005.

²³⁵ *Ibid.*, p. 93.

²³⁶ Andersen est par ailleurs un proche ami du physicien et chimiste Hans Christian Ørsted (1777-1861), découvreur de l'électromagnétisme. Voir Auchet, Marc, *Op. Cit.*

François, « les textes suivants développent plutôt une forme de merveilleux fondé sur le rêve et l'imagination des personnages²³⁷». On remarque toutefois que la métamorphose est un élément constitutif de l'univers d'Andersen, et ce durant ses différentes périodes d'écriture, de différentes façons.

Sans prétendre établir ici une typologie exhaustive, essayons de dégager les principales formes que peut prendre la métamorphose dans l'œuvre d'Andersen. Premièrement, les métamorphoses physiques qui relèvent du merveilleux, comme celle de la petite sirène. Ces métamorphoses sont constitutives de contes comme *Les cygnes sauvages* (1838) ou encore *La fille du roi de la vase* (1858), tout l'enjeu étant que les personnages retrouvent leur apparence humaine. Dans ces deux contes, l'apparence animale des personnages est présentée comme un maléfice. Ensuite, on trouve les métamorphoses intérieures, qui peuvent relever du merveilleux tout comme du religieux. Par exemple, dans *Le camarade de voyage* (1835), la princesse malfaisante est purifiée par un rituel magique, alors que dans *La petite fille qui marcha sur le pain* (1859), c'est l'amour divin qui permet à Inger de se purifier, et de se transformer ainsi en oiseau. La métamorphose est alors salvatrice. Omniprésentes chez Andersen sont les métamorphoses sociales : le pauvre finit souvent par se faire une place dans la société, et tous les personnages le considèrent alors d'un regard nouveau (*Le fils du concierge*, 1866). Enfin, plus inattendues, les métamorphoses que l'on pourrait qualifier d'écologiques. En effet, la transformation de la matière et des objets semble être un thème de prédilection de l'auteur, comme dans *Le vieux réverbère* (1847), *Le lin* (1849)²³⁸ ou encore *Le goulot de bouteille* (1858). Ce dernier type de métamorphose nous invite à regarder avec un regard nouveau notre environnement quotidien, et ainsi à repoétiser le monde qui nous entoure. L'univers des contes d'Andersen est donc un monde de métamorphoses perpétuelles, qui peuvent être aussi bien naturelles que magiques ou poétiques. Une lecture d'ensemble contribue à créer un univers andersennien caractérisé par la métamorphose et le changement. Si *La Petite Sirène* s'inscrit bel et bien dans cet univers de la métamorphose constitué par l'ensemble des contes, le texte a été conçu, et est le plus souvent lu et étudié comme une œuvre à part entière. On constate rapidement que la présence d'élément du folklore scandinave (les ondins) n'empêche le texte de se rattacher à un merveilleux chrétien. Les différentes métamorphoses de l'héroïne s'inscrivent ainsi dans une trajectoire d'élévation spirituelle, suivant la pensée chrétienne.

²³⁷ François, Cyrille, *Les voix des contes: stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2017, p. 218.

²³⁸ On retrouve dans «Le lin» un des thèmes cher à Andersen, celui de la fabrication et du recyclage du papier (également présent dans «Le Faux Col», «Les Chiffons», «Le Lutin chez le charcutier», «La Muse du nouveau siècle», «Tante Mal-aux-Dents»...)

LA PETITE SIRÈNE : MÉTAMORPHOSE ET PENSÉE CHRÉTIENNE

Les contes d'Andersen sont fortement imprégnés par le christianisme. Au XIX^e siècle, le Danemark a connu une période de renouveau religieux, qualifié de « piétiste ». Dans son article « Romantisme et christianisme au Danemark », Jorgen Jensen explique qu'il y eu tout au long du siècle un échange entre l'Église et les intellectuels, qui se retrouvaient dans la tendance piétiste, prônant un christianisme plus personnel, ancré dans l'expérience individuelle. Ainsi, J. Jensen explique que « les poètes romantiques donnaient aux formulations bibliques un contenu fondé sur de nouvelles expériences ou bien ils utilisaient l'univers de représentations bibliques comme un langage²³⁹ ». On peut observer ce phénomène chez Andersen, et plus particulièrement dans *La Petite Sirène*. Il s'agit d'un conte merveilleux, et la métamorphose merveilleuse y est donc admise. On trouve également un intertexte religieux, récurrent chez Andersen, qui va donner une connotation religieuse aux transformations de l'héroïne. La première métamorphose évoquée est celle de la mort :

Si les hommes ne se noient pas, demanda la petite sirène, peuvent-ils vivre toujours, ne meurent-ils pas, comme nous ici au fond de la mer ?
 - Si, dit la vieille, ils doivent aussi mourir, et leur existence est même plus courte que la nôtre. Nous pouvons atteindre trois cents ans, puis, lorsque nous cessons d'exister ici, nous nous transformons simplement en écume à la surface de l'eau, nous n'avons même pas de tombe ici, en bas, parmi ceux qui nous sont chers. Notre âme n'est pas immortelle, avec la mort tout est fini, nous sommes comme le roseau vert qui, une fois coupé, ne peut pas reverdir ! Les hommes au contraire, ont une âme qui vit éternellement après que leur corps s'est changé en poussière ; elle s'élève dans l'air limpide jusqu'aux étoiles scintillantes ; de même que nous nous élevons du fond de la mer pour voir le pays des hommes, ainsi eux s'élèvent jusqu'à des lieux inconnus, pleins de délices que nous ne pourrions jamais voir²⁴⁰.

Dans ce passage, la grand-mère présente deux types de mort. La mort des hommes est dépeinte selon les croyances chrétiennes. Dotés d'une âme immortelle, la mort est pour eux une continuité de la vie, puisqu'ils peuvent accéder au paradis. La mort des sirènes est quant à elle une métamorphose, mais qui apparaît comme une rupture, une véritable mort. Cette idée de la sirène retournant à l'écume est déjà présente chez Andersen dans un poème de 1830, *Havfruen ved Samsø*, « L'ondine de Samsø ».

²³⁹ Jensen Jorgen, « Romantisme et christianisme au Danemark », in *Romantisme*, n°50, « Religions et religion », 1985, p 114.

²⁴⁰ Andersen, H. C., *op. cit.* p. 29-30. Texte danois : »Naar Menneskene ikke drukne« spurgte den lille Havfrue, »kunne de da altid leve, døe de ikke, som vi hernede paa Havet ?«
 »Jo!« sagde den gamle, »de maae ogsaa døe, og deres Levetid er endogsaa kortere end vor. Vi kunne blive tre hundrede Aar, men naar vi saa høre op at være til her, blive vi kun Skum paa Vandet, have ikke engang en Grav hernede mellem vore Kjære. Vi have ingen udødelig Sjæl, vi faae aldrig Liv mere, vi ere ligesom det grønne Siv, er det engang skaaret over, kan det ikke grønnes igjen ! Menneskene derimod have en Sjæl, som lever altid, lever, efter at Legemet er blevet Jord ; den stiger op igjennem den klæte Luft, op til alle de skinnende Stjerner ! Ligesom vi dykke op af Havet og see Menneskenes Lande, saaledes dykke de op til ubekjendte deilige Steder, dem vi aldrig faae at see.«

La fin du poème narre en effet de façon touchante et poétique la mort d'une ondine ; »*Trehundred' Aar er' svundne, fra først jeg Lyset saae! [...] Til Skum jeg snart forvandles — [...] — Havfruen er forsvunden, forstummet hendes Sang, Men Skum der sees paa Bølgen og paa det brune Tang*²⁴¹«, ce que nous pourrions traduire par «Trois cent ans se sont écoulés depuis que j'ai vu la lumière pour la première fois ![...] Je serai bientôt transformée en écume - [...] La sirène est partie, sa chanson est réduite au silence, Mais on voit de l'écume sur la vague et sur l'algue brune ». Le même terme, *Skum* (l'écume), est utilisé dans *La Petite Sirène*. Ce motif apparaît donc comme une caractéristique de la sirène chez Andersen. Ce retour de l'être à l'élément primordial à la fin de sa vie n'est pas sans rappeler l'intertexte biblique, très présent dans l'œuvre d'Andersen (la Bible est traduite en danois en 1550, et le texte biblique est ancré dans les esprits à partir du XVIe siècle). Cette métamorphose rappelle le texte de l'Ancien Testament (Genèse 3. 19). L'édition de 1931 de la *Dansk Bibel* (une translation de la Bible de Martin Luther) donne : » *ja, Støv er du, og til Støv skal du vende tilbage!*²⁴²« En français, dans la traduction de ce même verset par le protestant Ostervald, qui fait autorité en France jusqu'à la fin du XIXe, on trouve : « car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière 243». La poussière, *Støv*, est remplacée chez Andersen par l'écume, *Skum* – et l'on constate qu'en danois les sonorités des deux termes sont assez proches, par le son [s] qui prédomine et la brièveté des mots. La sirène est écume de mer, et retournera donc à l'écume de mer. Un parcours cyclique, ce qui est souligné par les répétitions et les parallélismes de construction dans le discours de la grand-mère (» *Vi kunne blive [...] blive vi kun* « ; » *dykke op [...] dykke de op* 244«). Une métamorphose qui paraît donc s'inscrire dans l'ordre naturel des choses, d'un point de vue chrétien. La sirène retourne à l'écume de même que l'homme retourne à la poussière. Cependant seul l'homme a la possibilité de faire de cette métamorphose une continuité, car si son corps retourne à la poussière, son âme peut continuer à vivre. Pour les sirènes d'Andersen, cette métamorphose est une véritable mort, puisqu'elles n'ont pas d'âme.

Cette disparition totale de l'être, il est cependant possible pour les sirènes d'y échapper grâce à l'amour d'un homme, qui permet de gagner une âme, comme l'explique la grand-mère :

- « - Il faudra donc que je meure et flotte sur la mer sous forme d'écume ; je n'entendrai plus la musique des vagues, ne verrai plus les fleurs ravissantes ni le soleil rouge ! N'est-il donc aucun moyen pour moi d'acquérir une âme immortelle ?
- Non, dit la vieille, à moins qu'un homme s'éprenne de toi à tel point que tu sois pour lui plus que père et mère, qu'il s'attache à toi de toute sa pensée et de tout son amour, et qu'il fasse mettre par le prêtre sa main droite dans la tienne en

²⁴¹ Andersen, H. C., «*Havfruen ved Samsø*». In *Andersens Samlede Skrifter*, Copenhague, C. A. Reitzels, 1879.

²⁴² Bible Français-Danois (La Sainte 1887 – Dansk 1931) (dir. Halset, Joern Andre, trad. L. Segond) [en ligne].

²⁴³ *La Sainte Bible - par les pasteurs et professeurs de l'Église de Genève, avec les Arguments et Réflexions sur les chapitres de l'Écriture Sainte et des Notes* (trad. J.-F. Ostervald), Neuchâtel, A. Boyve et Cie, 1744 [en ligne].

²⁴⁴ Andersen, H. C., *Udvalgte eventyr og historier : Contes et histoires choisis*. p. 354. Trad M. Achet : «nous pouvons atteindre» ; «nous nous élevons de».

promettant de t'être fidèle ici et pour toute l'éternité, alors son âme passerait dans ton corps et tu aurais aussi part au bonheur des hommes²⁴⁵.»

L'amour d'un homme permettrait donc à la sirène de gagner une âme. On retrouve le même motif dans le conte d'Oscar Wilde, *Le Pêcheur et son âme* (*The Fisherman and His Soul*, 1891²⁴⁶) mais inversé ; pêcheur décide de perdre son âme afin de pouvoir vivre avec la sirène qu'il aime. Chez Wilde, la métamorphose va à première vue à l'encontre de l'élévation spirituelle, alors que chez Andersen, le désir d'élévation est intimement lié au désir d'amour. Aussi dans le texte d'Andersen la description de cette métamorphose ontologique recourt encore à l'intertexte biblique. La référence à l'homme qui quitte son père et sa mère pour s'unir à une femme avec laquelle il ne forme qu'une seule chair est transparente : » *dan Derfor forlader en Mand sin Fader og Moder og holder sig til sin Hustru, og de to bliver eet Kød*²⁴⁷ « (Ostervald : «C'est pourquoi l'homme laissera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils seront une seule chair²⁴⁸»). On peut également relever que la petite sirène applique elle-même ce précepte, en abandonnant sa famille pour devenir une femme et obtenir l'amour du prince, ce qui peut aussi rappeler le psaume (45 : 10) : « Écoute, ma fille, vois, et prête l'oreille ; Oublie ton peuple et la maison de ton père.²⁴⁹» La métamorphose de l'enfant en femme par le mariage est là aussi une métamorphose qui paraît naturelle, en tout cas pour les sociétés du XIXe, où le mariage constituait la norme.

À la toute fin du conte, la petite sirène se métamorphose en fille de l'air. Cette transformation constitue une surprise pour le lecteur, l'existence de telles créatures n'étant pas mentionnée auparavant dans le texte. Cependant ces êtres s'inscrivent dans cet univers de la métamorphose spirituelle. Le but de leur existence est en effet de gagner une âme immortelle, réalisant par là une ultime métamorphose, qui leur permette de gagner le paradis. Dans *La Petite Sirène*, la métamorphose nous apparaît donc toujours comme merveilleuse et mystique. En effet, la transformation s'inscrit dans un processus à la fois biologique (puberté) et spirituel (acquisition de l'âme). Dans cette perspective, il nous semble que l'on peut là encore établir un parallèle : si la métamorphose de la petite sirène s'inscrit dans une vision chrétienne du monde, ne peut-on pas penser que *Les Métamorphoses* s'inscrivent dans une vision philosophique ? En effet, à la lecture des

²⁴⁵ Andersen, H. C., *La petite sirène*, p. 30. » *Jeg skal altsaa døe og flyde som Skum paa Søen, ikke høre Bølgernes Musik, see de deilige Blomster, og den røde Sol ! Kan jeg da slet intet gjøre, for at vinde en evig Sjæl ?* « - » *Nei!* « sagde den Gamle, » *kun naar et Menneskene fik dig saa kjær, at du var ham meer, end Fader og Moder ; naar han med hele sin Tanke og Kjærlighed hang ved dig, og lod Præsten lægge sin høire Haand i din med Løfte om Troskab her og i al Evighed, da flød hans Sjæl over i dit Legeme og du fik ogsaa Deel i Menneskene Lykke. Han gav dig Sjælog beholdt dog sin egen.* «

²⁴⁶ Wilde, Oscar, *op. cit.*

²⁴⁷ Bible Français-Danois.

²⁴⁸ *La Sainte Bible - par les pasteurs et professeurs de l'Église de Genève, avec les Arguments et Réflexions sur les chapitres de l'Écriture Sainte et des Notes* (trad. J.-F. Ostervald).

²⁴⁹ *La Sainte Bible - par les pasteurs et professeurs de l'Église de Genève, avec les Arguments et Réflexions sur les chapitres de l'Écriture Sainte et des Notes* (trad. J.-F. Ostervald) [en ligne].

Métamorphoses, on pourrait tout d'abord penser qu'Ovide adhère à la philosophie pythagoricienne, puisqu'il donne la parole à Pythagore lui-même dans le dernier livre des *Métamorphoses*. La philosophie pythagoricienne, basée sur la métempsychose, permettrait en effet d'expliquer cet univers de métamorphoses :

Le propos du philosophe théorise effectivement la vision baroque d'un univers définitivement instable et imprévisible, conçu par une nature qui sans cesse innove et renouvelle ses formes sous l'irréversible morsure du temps. À travers Pythagore, Ovide voit et décrit l'univers comme un « kaléidoscope » d'apparences, dont les frontières entre les êtres sont en perpétuelle mutation et où les lois de la vie sont la porosité, l'évolution et le métissage plutôt que la pureté, le figement et la discrimination²⁵⁰.

Il semblerait toutefois qu'Ovide emprunte des éléments à différentes philosophies²⁵¹, sans chercher, comme c'est le cas chez un poète comme Lucrèce, à défendre une doctrine en particulier. Il nous semble que la philosophie vient avant tout nourrir le projet poétique, qui est bien de dire la transformation des êtres en des corps nouveaux, et qui pour ce faire mêle différents genres littéraires. Là où Andersen s'attache à suivre la trajectoire d'une héroïne, à dépeindre les effets qu'on sur elles les différentes transformations, Ovide fait de la métamorphose elle-même (et non les personnages qui la subissent) le sujet du poème. Cependant, chez les deux auteurs, ce sont bien les êtres et leur passions qui motivent la métamorphose. De même, chez Ovide comme chez Andersen, même si les corps se transforment, l'essence de l'être, qu'elle soit perçue comme la *psychè* ou comme l'âme, se conserve. En ce sens, Ovide et Andersen s'opposent à Carroll, chez qui les transformations semblent n'obéir à aucune règle et affectent aussi bien la forme physique des êtres que leur essence, entraînant une perte des repères.

²⁵⁰ Deproost, Paul-Augustin, «LA METAMORPHOSE OU LES ONDOYANCES DU MYTHE. Du bon usage d'Ovide», in *Les Etudes classiques*, n°79, 2011, p. 333-334.

²⁵¹ John Scheid par exemple, refuse la thèse de la philosophie pythagoricienne, et fait d'Ovide un adepte de la philosophie de Posidonius d'Apamée. Scheid, John, « Les métamorphoses dans l'Antiquité gréco-romaine. Autour des *Métamorphoses* d'Ovide », *La lettre du Collège de France*, 33, octobre 2012, [en ligne].

C. ALICE AU PAYS DES MERVEILLES : UN MONDE EN PERTE DE REPÈRES

UNE MUTABILITÉ INQUIÉTANTE

Le XIXe siècle est un siècle d'innovations techniques, où tout va plus vite. Comme d'autres pays, l'Angleterre connaît de nombreux changements à cette époque. Les horizons s'ouvrent sur un empire colonial immense, qui amène de nouveaux produits et de nouvelles perspectives. Mais tous ces changements entraînent également une perte de repère, entre modernité et la morale victorienne figée. Roger Price, dans un article sur la religion et la société en Angleterre au XIXe, caractérise le milieu du siècle comme une véritable crise de la foi :

Cette nouvelle crise était difficile à expliquer, et couvait manifestement depuis plusieurs décennies. Les gens les plus éduqués étaient influencés par le débat sur la critique de la Bible, ainsi que par les découvertes scientifiques, qui jetaient le doute sur l'exactitude d'une interprétation littérale de la Bible, et par les objections morales à certaines doctrines chrétiennes, telles la menace du châtement éternel. D'une façon générale, la confiance en la Bible en tant que représentation inspirée de la parole de Dieu se trouvait contestée²⁵².

Les repères traditionnels sont donc troublés. Au pays des merveilles aussi, les repères s'effondrent. Contrairement aux contes de fées traditionnels, qui offrent un cadre rassurant, *Alice au pays des merveilles* entraîne son lecteur un monde où les frontières et les règles sont brouillées, comme le souligne Leighton Carter :

Once Alice falls through the rabbit-hole into Wonderland, the reality that surrounds her undergoes profound change while her strategies for dealing with that reality do not. Wonderland presents her with a myriad of shifting categories; boundaries — such as those between animal and human, decorum and rudeness, order and chaos — are continually violated. Alice in Wonderland is especially demonstrative of the fantasy genre because Alice, a stranger to Wonderland, realizes the fantastical nature of the world that surrounds her and must constantly work to navigate and understand it. Works like fairy tales, on the contrary, present self-contained worlds to which their characters are accustomed²⁵³.

Les événements s'enchaînent sans logique apparente, contrairement à dans *De l'autre côté du miroir*, où le récit suit les mouvements du jeu d'échec. Dans *Alice au pays des merveilles*, on a l'impression de passer de tableaux en tableaux, sans qu'il y ait de réelle progression. L'action est avant tout rythmée par les différentes métamorphoses de l'héroïne :

²⁵² Price, Roger, «Un pays chrétien ? Religion et société dans l'Angleterre du dix-neuvième siècle.», in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, tome 15, 1997/2, p. 157.

²⁵³ Carter, Leighton, «“Which way? Which way?”: The Fantastical Inversions of Alice in Wonderland’, *The Victorian Web*, décembre 1995, [en ligne].

Lorsque *Alice* chute dans le terrier du lapin, Lewis Carroll lui a déjà fait subir une métamorphose. Ensuite, c'est une lente tombée en imagination pendant laquelle le monde et les choses se transforment continuellement. Alice doit elle-même changer de corps plusieurs fois pour pénétrer dans les replis de cet univers qui n'est en fait que le château de cartes de son imagination²⁵⁴.

Dans ce monde on ne peut se fier à rien, car tout se transforme. Alice tout d'abord, comme on l'a vu, ne cesse de grandir ou de rapetisser tout au long du récit. On peut néanmoins relever différents types de métamorphoses. Tout d'abord, une transformation du décor, lorsqu'au chapitre un, « Brusquement, elle se trouva près d'une petite table à trois pieds [...]»²⁵⁵. Ces apparitions subites d'objet sont fréquentes dans le texte ; il s'agit la plupart du temps de gâteaux ou de liquides permettant à Alice de se métamorphoser. Les objets peuvent également apparaître par la métamorphose ; ainsi au chapitre quatre, lorsque les petits cailloux deviennent des petits gâteaux, « Alice remarqua, non sans surprise, que les cailloux éparpillés sur le plancher se transformaient en petits gâteaux [...]»²⁵⁶. Les personnages eux aussi se métamorphosent bien sûr, créant un climat d'étrangeté, car on ne sait plus très bien ce que sont les êtres...

L'exemple le plus magistral est la transformation du bébé de la Duchesse au chapitre six. Contrairement à la plupart des métamorphoses, celle du bébé est progressive : le lecteur reçoit de nombreux indices lui permettant d'en deviner l'issue. Le titre du chapitre tout d'abord, "*Pig and pepper*", "Porc et poivre". En effet, les titres de Carroll sont généralement assez descriptifs, et annoncent le contenu du chapitre. Ensuite, dans le texte lui-même, la métamorphose est amorcée sous nos yeux:

Alice eut du mal à saisir le bébé qui avait une forme bizarre, et qui étendait bras et jambes dans toutes les directions, « exactement comme une étoile de mer », pensa la fillette. Le pauvre petit renâclait aussi bruyamment qu'une machine à vapeur quand elle l'attrapa ; en outre, il n'arrêtait pas de se plier en deux et de se redresser, si bien que, pendant les deux premières minutes, tout ce qu'elle put faire fut de l'empêcher de tomber²⁵⁷.

Dès le début de l'extrait, le bébé est qualifié de "*queer-shaped little creature*". Le terme "*queer*" revient en permanence chez Lewis Carroll, décrivant un état instable et indéfini. L'emploi des termes "*creature*" et "*little thing*" amorce la déshumanisation, de même que les comparaisons avec l'étoile de mer ("*just like a star-fish*") et la machine à vapeur ("*like a steam-engine*"). Le fait que le bébé

²⁵⁴ Morgaine, Manuela, « Dimensions et surfaces du genre humain », in *Revue Europe*, n°736-737, 1990, p. 81.

²⁵⁵ Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles*, I, p. 22. Dans le texte anglais : "Suddenly she came upon a little three-legged table".

²⁵⁶ Carroll, Lewis. *op. cit.*, IV, p. 62. Dans le texte anglais : "Alice noticed with some surprise that the pebbles were all turning into little cakes as they lay on the floor".

²⁵⁷ Carroll, Lewis, *op. cit.*, VI, p. 87. Dans le texte anglais : "Alice caught the baby with some difficulty, as it was a queer-shaped little creature, and held out its arms and legs in all directions, 'just like a star-fish,' thought Alice. The poor little thing was snorting like a steam-engine when she caught it, and kept doubling itself up and straightening itself out again, so that altogether, for the first minute or two, it was as much as she could do to hold it."

étende des membres en tous sens ("*and held out its arms and legs in all directions*") préfigure sa future condition de quadrupède, de même que l'emploi du verbe *to snort*, qui appliqué à un humain, signifie « renifler », mais peut également s'appliquer à un animal, et dans ce cas signifie « s'ébrouer ». Le texte évoque ensuite les mouvements intempestifs du bébé, ce qui appuierait cette traduction. Dans le paragraphe suivant, on nous dit que le bébé grogne "*the little thing grunted in reply*" : là encore, ce verbe évoque une certaine animalité, puisqu'il peut également s'appliquer aux gromellements des animaux. D'ailleurs Alice remarque qu'il ne s'agit pas d'un moyen convenable pour s'exprimer, c'est à dire qu'il ne s'agit pas d'un moyen humain. Ce sont ces grognements répétés qui alertent Alice, et la poussent à réexaminer de plus près l'enfant :

Elle prononça ces derniers mots à haute voix, et le bébé poussa en réponse un petit grognement (il avait cessé d'éternuer à présent).

- Ne grogne pas, dit Alice, ça n'est pas une façon convenable de s'exprimer.

Le bébé poussa un second grognement, et elle le regarda bien en face d'un air inquiet pour voir ce qu'il y avait. Sans aucun doute son nez extrêmement retroussé ressemblait davantage à un museau qu'à un nez véritable ; d'autre part, ses yeux étaient bien petits pour des yeux de bébé ; dans l'ensemble, l'aspect de ce nourrisson déplut beaucoup à Alice. «Mais peut-être qu'il ne faisait que sangloter», pensa-t-elle ; et elle examina ses yeux de très près pour voir s'il y avait des larmes.

Non, il n'y avait pas de larmes.

- Si jamais tu te transformes en cochon, mon chéri, déclara Alice d'un ton sérieux, je ne m'occuperai plus de toi. Fais attention à mes paroles !

Le pauvre petit sanglota de nouveau (ou grogna, puisqu'il était impossible de faire la différence), et tous deux poursuivirent leur route quelque temps en silence.

Alice commençait à se dire : «Que vais-je faire de cette créature quand je l'aurai emmené à la maison?» lorsque le bébé poussa un nouveau grognement, si fort, cette fois, qu'elle regarda son visage non sans inquiétude. Il n'y avait pas moyen de s'y tromper : c'était bel et bien un cochon, et elle sentit qu'il serait parfaitement absurde de le porter plus loin²⁵⁸.

Le visage du bébé se caractérise par ses petits yeux et son nez qui déjà ressemble à un groin. Il est frappant de constater que, tout comme dans la petite sirène, les larmes sont présentées comme la preuve de l'humanité (les sirènes étant privées de larmes dans le conte d'Andersen). Le bébé ne pleure

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 87-88. Dans le texte anglais : "*She said the last words out loud, and the little thing grunted in reply (it had left off sneezing by this time). 'Don't grunt,' said Alice; 'that's not at all a proper way of expressing yourself.'*

The baby grunted again, and Alice looked very anxiously into its face to see what was the matter with it. There could be no doubt that it had a VERY turn-up nose, much more like a snout than a real nose; also its eyes were getting extremely small for a baby: altogether Alice did not like the look of the thing at all. 'But perhaps it was only sobbing,' she thought, and looked into its eyes again, to see if there were any tears.

No, there were no tears. 'If you're going to turn into a pig, my dear,' said Alice, seriously, 'I'll have nothing more to do with you. Mind now!' The poor little thing sobbed again (or grunted, it was impossible to say which), and they went on for some while in silence.

Alice was just beginning to think to herself, 'Now, what am I to do with this creature when I get it home?' when it grunted again, so violently, that she looked down into its face in some alarm. This time there could be NO mistake about it: it was neither more nor less than a pig, and she felt that it would be quite absurd for her to carry it further."

pas, Alice craint donc immédiatement que celui-ci ne soit pas humain. Lorsque la métamorphose du bébé en cochon est achevée, Alice se prend à rêver sur la possibilité de transformer les enfants laids en petits cochons : *"If it had grown up,' she said to herself, 'it would have made a dreadfully ugly child: but it makes rather a handsome pig, I think.' And she began thinking over other children she knew, who might do very well as pigs, and was just saying to herself, 'if one only knew the right way to change them—'*259" Alice ne met en aucun cas en doute la possibilité d'opérer la métamorphose dans son propre monde, mais se questionne simplement sur le moyen : *"if one only knew the right way to change them"*. A partir de caractéristiques attribuées au bébé par l'imaginaire collectif (visage rose, vagissements...), le texte développe une véritable métamorphose. Dès lors, le processus peut aussi bien s'appliquer à de vilaines petites filles, qui feraient de jolis petits porcelets. Les possibilités sont en effet infinies. Cet épisode a certainement trouvé un écho particuliers chez les artistes, car la plupart des illustrateurs d'Alice ont choisi de figurer cette épisode de la métamorphose en cochon : Tenniel, Rackham, Dali... Il n'est pas étonnant que des plasticiens se soient particulièrement intéressés à ce passage qui dit la toute-puissance de l'imagination dans un monde qui ne connaît plus de règles établies. Sous l'effet de l'imagination, le monde qui nous entoure peut se transformer sans limites. La nature des êtres est donc floue sujette au changement.

ALICE ET LA THÉORIE DE L'ÉVOLUTION

Le XIXe siècle est une époque de découvertes scientifiques ; on remet donc en question les savoirs que l'on croyait acquis. Parmi les découvertes les plus marquantes de l'époque, figure la théorie de l'évolution. Cette théorie, développée par l'anglais Charles Darwin (1809-1882), postule que toutes les espèces, qu'elles soient animales ou végétales, sont en perpétuelles transformations. De très nombreux travaux de critiques anglo-saxons proposent d'analyser l'œuvre de Lewis Carroll au regard des théories de Darwin. Dans cette sous-partie, nous nous appuyons donc très largement sur leurs travaux afin mieux comprendre le contexte des milieux scientifiques de l'époque. Dans sa thèse, Michelle W. H. Smit insiste sur l'impact de la publication de *De l'origine des espèces* en 1859 :

On the Origin of Species had an immense consequence for not only science, but also for literature and most importantly for society. It is a great example of an extraordinary work which included much more than the maker knew at the time. In terms of a scientific revolution we can disseminate Charles Darwin's notoriety into these - sometimes conflicting - three areas. Darwin

²⁵⁹*Ibid.* Trad. J. Papy : «S'il avait grandi, se dit-elle, ç'aurait fait un enfant horriblement laid ; mais je trouve que ça fait un assez joli cochon.» Elle se mit à penser aux autres enfants de sa connaissance qui auraient fait de très jolis cochons, et elle était en train de songer : «Si seulement on savait comment s'y prendre pour les transformer...»

(1809 – 1882) used inherited mythologies, discourses and narrative orders (personifications for example) to sell a new story against the grain of the language available to tell it in. As the theory was established, it proved neither single nor simple. Over the course of history, the theory has had a significant influence in many academic fields²⁶⁰.

Les théories de Darwin étaient bien présentes à l'esprit des victoriens de l'époque ("*Darwin's fame expanded from his own circle of scientists and other academics, to the rest of society²⁶¹*"), qu'elles soient reconnues ou non. Lewis Carroll était à la fois un scientifique et un croyant, professeur à Oxford. Les idées de Darwin se heurtaient à celle de l'Église, qui défend le créationnisme, selon une interprétation littérale des textes de la Genèse. Oxford fut justement l'un des centres de cette opposition. Michelle W. H. Smit rappelle ainsi qu'une des confrontations les plus célèbres eut lieu à Oxford en 1960, lors d'une réunion de la *British Association for the Advancement of Science*. Les théories de Darwin ont ainsi profité d'un large battage médiatique, comme le souligne M. Smit :

Although the public did not always agree on natural selection, Darwin and his theory became something to talk about, a hype, the start of a revolution. Despite the lack of initial publicity, the debate has grown to near mythic status as the first face-off between biblical literalism and the growing science of evolution²⁶².

Smit démontre dans sa thèse que Lewis Carroll était familier des théories sur Darwin, au point d'entretenir une correspondance avec lui. Il a su, dépassant le débat scientifique et théologique, en extraire la question essentielle, centrale d'*Alice* : qui suis-je ?

Le pays des merveilles fourmille de toutes sortes d'animaux, de tailles de formes et d'intelligence diverses. Les frontières entre les espèces sont brouillées, comme le souligne Anna Kérchy :

Since ambiguity is the fundamental feature of Wonderland and Looking-Glass land—which are alike in challenging the hierarchy of dream and reality, order and chaos, sense and nonsense—it is no wonder that boundaries between different species become blurred in both fictional realities through a curious cast of characters containing an overwhelming variety of uncategorizable animal hybrids.

Les classifications traditionnelles sont bousculées dès le début du texte, lorsque Alice aperçoit le Lapin Blanc. En effet, Alice ne s'étonne pas de voir des animaux pourvus d'attributs humains (le Lapin est ainsi doté d'un gilet et d'une montre à gousset, fidèlement reproduits sur l'illustration de Tenniel²⁶³) et encore moins de les entendre parler : "*There was nothing so VERY remarkable in that; nor did*

²⁶⁰Smit, Michelle W. H., *What are You? The influence of Charles Darwin's evolutionary theory in Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, thèse de littérature soutenue à Leiden University, 2019, p. 19.

²⁶¹*Ibid.* p. 21.

²⁶²*Ibid.* p. 22-23.

²⁶³ Tenniel, John, illustration pour Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles*.

*Alice think it so VERY much out of the way to hear the Rabbit say to itself, 'Oh dear! Oh dear! I shall be late!'*²⁶⁴. On est bien dans un texte qui se rattache au merveilleux. L'emploi des majuscules pour souligner la répétition du terme "very" dans le texte anglais insiste sur l'adhésion immédiate d'Alice, qui sera remise en cause plus tard ("*when she thought it over afterwards, it occurred to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural*"²⁶⁵). On apprend dans les chapitres suivant que le Lapin Blanc a une maison, des domestiques, et même une charge à la cour. On peut penser que c'est le jeune âge d'Alice qui lui permet d'adhérer immédiatement à l'anthropomorphisme de l'animal, et ainsi abolir les frontières entre les différentes espèces.

Cependant, on remarque qu'une loi fondamentale continue à prévaloir : la prédation. La figure du chat est particulièrement intéressante à étudier sous cet angle. Ainsi, la gentille Dinah, animal familier d'Alice, est perçue par les habitants du pays des merveilles comme un terrible prédateur, dont la seule mention fait fuir en masse les animaux et les oiseaux de la Mare aux larmes. L'animal familier prend donc une connotation inquiétante, et trouve ainsi son double dans la figure du Chat de Cheshire. Ainsi, sur la très belle illustration d'Arthur Rackham, le Chat perché sur la branche d'un arbre fixe Alice, qui en contrebas, apparaît toute petite²⁶⁶. L'animal la domine et semble comme à l'affût de sa proie. Michael Parrish Lee avance que le pays des merveilles est avant tout structuré par la nourriture et les relations de qui mange quoi ("*a world animated by the foods and eating processes that might otherwise function as background, symbols, or structuring devices*"²⁶⁷). Ainsi dans *Alice au pays des merveilles*, le repas et la nourriture sont à la fois un symbole du social (comme par exemple l'heure du thé) et de l'animalité qui est en chacun de nous, rapprochant ainsi l'humain de l'animal.

Le texte présente l'homme comme un prédateur terrifiant, capable de se repaître d'une *Mock-Turtle*, ou encore des joyeux homards du quadrille. Il n'est donc pas étonnant qu'au chapitre cinq, Alice s'étant allongée jusqu'à la cime des arbres, le Pigeon la prenne pour un serpent désirant s'emparer de sa couvée :

- J'ai essayé les racines d'arbres, j'ai essayé les talus, j'ai essayé les haies, continua le Pigeon, sans prêter attention à elle. Mais ces serpents ! Impossible de les satisfaire !
- Alice était de plus en plus intriguée ; cependant elle pensa qu'il était inutile de prononcer un mot de plus avant que le Pigeon eût fini de parler.
- Comme si je n'avais pas assez de mal à couvrir les œufs, poursuivit-il d'un ton lamentable, il faut encore que je reste nuit et jour sur le qui-vive à cause

²⁶⁴Carroll, Lewis, *op. cit.* I. Trad. J. Papy : «Ceci n'avait rien de particulièrement remarquable ; et Alice ne trouva pas non plus tellement bizarre d'entendre le Lapin se dire à mi-voix : «Oh, mon Dieu ! Oh, mon Dieu ! Je vais être en retard !»

²⁶⁵*Ibid.* Trad. J. Papy : «(Lorsqu'elle y réfléchit par la suite, il lui vint à l'esprit qu'elle aurait du s'en étonner, mais, sur le moment, cela lui sembla tout naturel)».

²⁶⁶Rackham, Arthur, illustration pour Carroll, Lewis, *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris, Librairie Hachette, 1908.

²⁶⁷Lee, Michael Parrish, «Eating Things», in *Nineteenth-Century Literature*, vol. 68, n°4, 2014, p. 489.

de ces maudits serpents ! Ma parole, voilà trois semaines que je n'ai pas fermé l'œil !

- Je suis navrée que vous ayez des ennuis, dit Alice qui commençait à comprendre.

- Et juste au moment où j'avais pris l'arbre le plus haut du bois, continua le Pigeon, dont la voix monta jusqu'à devenir un cri aigu, juste au moment où je croyais enfin être débarrassée d'eux, voilà qu'ils descendent du ciel en se tortillant! Pouah ! Sale serpent !

- Mais je vous répète que je ne suis pas un serpent ! Je suis... je suis...

- Eh bien, parlez ! Dites-moi ce que vous êtes, vociféra le Pigeon. Je vois bien que vous essayez d'inventer quelque chose !

- Je... je suis une petite fille, dit Alice d'une voix hésitante, car elle se rappelait tous les changements qu'elle avait subis ce jour-là.

- Comme c'est vraisemblable ! S'exclama le Pigeon d'un ton profondément méprisant. J'ai vu pas mal de petites filles dans ma vie, mais *aucune* n'avait un cou pareil ! Non, non ! Vous êtes un serpent, inutile de le nier. Je suppose que vous allez me raconter aussi que vous n'avez jamais goûté à un œuf !

- J'ai certainement goûté à des œufs, répliqua Alice, qui était une enfant très franche ; mais, voyez-vous, les petites filles mangent autant d'œufs que les serpents.

- Je n'en crois rien. Pourtant, si c'est vrai, alors les petites filles sont une espèce de serpent, un point c'est tout.

Cette idée était tellement nouvelle pour Alice qu'elle resta sans mot dire pendant une ou deux minutes, ce qui donna au Pigeon l'occasion d'ajouter :

- Je sais très bien que vous cherchez des œufs ; dans ces conditions, qu'est-ce que cela peut me faire que vous soyez une petite fille ou un serpent ?

- Cela me fait beaucoup, à moi, dit Alice vivement. Mais il se trouve que justement je ne cherche pas d'œufs ; d'ailleurs si j'en cherchais, je ne voudrais pas de vos œufs à vous : je ne les aime pas lorsqu'ils sont crus²⁶⁸.

²⁶⁸Carroll, Lewis, *Op. Cit.* V, p. 76-77. Dans le texte anglais : *"I've tried the roots of trees, and I've tried banks, and I've tried hedges," the Pigeon went on, without attending to her; "but those serpents! There's no pleasing them!" Alice was more and more puzzled, but she thought there was no use in saying anything more till the Pigeon had finished. 'As if it wasn't trouble enough hatching the eggs,' said the Pigeon; 'but I must be on the look-out for serpents night and day! Why, I haven't had a wink of sleep these three weeks!'*

I'm very sorry you've been annoyed,' said Alice, who was beginning to see its meaning.

'And just as I'd taken the highest tree in the wood,' continued the Pigeon, raising its voice to a shriek, 'and just as I was thinking I should be free of them at last, they must needs come wriggling down from the sky! Ugh, Serpent!'

'But I'm NOT a serpent, I tell you!' said Alice. 'I'm a—I'm a—'

'Well! WHAT are you?' said the Pigeon. 'I can see you're trying to invent something!'

'I—I'm a little girl,' said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through that day.

'A likely story indeed!' said the Pigeon in a tone of the deepest contempt. 'I've seen a good many little girls in my time, but never ONE with such a neck as that! No, no! You're a serpent; and there's no use denying it. I suppose you'll be telling me next that you never tasted an egg!'

'I HAVE tasted eggs, certainly,' said Alice, who was a very truthful child; 'but little girls eat eggs quite as much as serpents do, you know.'

'I don't believe it,' said the Pigeon; 'but if they do, why then they're a kind of serpent, that's all I can say.'

This was such a new idea to Alice, that she was quite silent for a minute or two, which gave the Pigeon the opportunity of adding, 'You're looking for eggs, I know THAT well enough; and what does it matter to me whether you're a little girl or a serpent?'

'It matters a good deal to ME,' said Alice hastily; 'but I'm not looking for eggs, as it happens; and if I was, I shouldn't want YOURS: I don't like them raw.'

Dans un premier temps, on constate que le discours du Pigeon évoque les théories de Darwin. Face à son prédateur, le serpent, le Pigeon élabore une stratégie et modifie son comportement. On trouve ainsi une énumération des différents lieux de nidification ("*I've tried the roots of trees, and I've tried banks, and I've tried hedges*"). Le Pigeon choisit de nicher à chaque fois plus haut pour échapper aux serpents, jusqu'à atteindre la cime des arbres : "*I'd taken the highest tree in the wood*". Cependant Alice vient contrarier son plan. Parce que son cou est allongé, le Pigeon la prend pour un serpent. Alors qu'Alice nie, le Pigeon tente de poser des questions pour savoir à quelle espèce elle appartient. En tant que lecteur, on peut se sentir mal à l'aise face à cet échange. Tout d'abord parce que, comme le souligne M. Smit, le Pigeon pose une question à laquelle nous ne sommes pas habitués, en lui demandant non pas qui elle est, mais ce qu'elle est : "*Because the Pigeon is observing Alice, as we humans normally observe animals, the Pigeon immediately tries to classify Alice by not asking who she is, but what she is*"²⁶⁹. Ensuite, parce que les réponses d'Alice ne sont pas vraiment satisfaisantes ; le Pigeon n'est pas convaincu, et le lecteur reste lui aussi sur un sentiment d'étrangeté face à lui-même :

*The Pigeon specifically wants to know to which branch of species Alice actually belongs. That her name is Alice, that she is a middle class child who likes her cat Dinah, are human answers with which she is not satisfied: "what does it matter to me whether you're a little girl or a serpent?". Humans and serpents both eat eggs, the Pigeon knows, and therefore both of them are a threat to her. In terms of classification Alice is on the same level as a serpent. Alice comes back into her own self by responding that it matters a good deal to her. She is reassuring her identity: she is not an animal because she does not "like [the eggs] raw"*²⁷⁰.

Le fait est qu'Alice mange des œufs – de même qu'*a priori*, le lecteur. Nous sommes donc bien, somme toute, un prédateur pour l'oiseau et ses petits. La frontière entre l'humain et l'animal semble dangereusement floue. Sur la très belle illustration d'Arthur Rackham, on peut même dire que tous les règnes sont confondus²⁷¹. En effet, Alice-serpent semble également se mêler aux arbres, comme une partie du monde végétal, comme si, de fille-serpent, elle devenait fille-arbre : les limites entre les différents règnes semblent être complètement abolies. Au pays des merveilles, Alice doit comme les autres créatures, s'adapter pour survivre : "*The changes in Alice's body and her being able to adapt more to her surroundings strongly evokes the idea of natural selection and thus evolution over time, or in this case over the entire novel.*"²⁷² Dans son article sur le sujet, Hanna Mariam développe l'idée qu'Alice pourrait être une figure du fameux chaînon manquant – entre enfance et maturité, entre animalité et humanité²⁷³. On peut en tout cas affirmer avec elle que le texte de Carroll se joue de

²⁶⁹Smit, Michelle W. H., *op. cit.* p. 50.

²⁷⁰ Smit, Michelle W. H., *op. cit.*, p. 51.

²⁷¹ Rackham, illustrations pour *Alice au pays des merveilles*.

²⁷²Smit, Michelle W. H., *op. cit.* p. 52.

²⁷³"As a child, still growing, still developing, still evolving—so to speak—into a fully-grown human, Alice is herself a 'missing link' of sorts. Nevertheless, Alice remains apart from the other animals especially in the last scene

toutes tentatives de classification : "*Natural science were especially concerned with classification, naming and ordering of species and by exposing the arbitrariness of naming and classifications, Carroll reveals how easily such categories can deteriorate.*"²⁷⁴ L'intertexte darwinien est traité avec l'humour et l'ironie caractéristique de Carroll :

*Humour in Alice's interactions with various creatures is critical both to children's genre but also to parody and satire in general. Yet, even when Carroll's Alice books parodied Darwinism, they did not attack the ideas overtly or offer the reader any counter-arguments*²⁷⁵.

Si la volonté classificatrice des scientifiques est traitée avec humour, l'intertexte darwinien fait également surgir un certain malaise. Des théories de Darwin, Lewis Carroll retient la nécessité de s'adapter à son environnement, et donc de se métamorphoser – ce qu'Alice fait constamment. Les créatures doivent donc se transformer pour échapper à la prédation et survivre, dans le monde réel comme dans celui d'Alice. Cependant, cette mutabilité du vivant brouille les frontières entre les espèces, la définition du sujet. Toute tentative de classification est ainsi vouée à l'échec, puisque les lois naturelles et l'ordre du monde sont brouillés par la métamorphose.

LE DÉRÈGLEMENT DU MONDE

Chez Ovide et Andersen, la mutabilité incessante du monde est source d'émerveillement. Chez Carroll, face au dérèglement du monde auquel l'héroïne se trouve confronté, le merveilleux de la métamorphose devient anxiogène. Au pays des merveilles, il n'y a pas que les êtres qui se transforment. Il en va de même pour les règles scientifiques les plus élémentaires, bousculées par la croissance d'Alice. Dès le premier chapitre, on constate qu'une règle fondamentale de la science, la loi de la gravité, ne s'applique pas au pays des merveilles : Alice semble tomber comme au ralenti dans le terrier du Lapin Blanc. Au pays des merveilles, les métamorphoses les plus curieuses apparaissent comme la norme, défiant toutes les lois de la biologie et de la croissance. Alors que la société victorienne est une société extrêmement codifiée, avec des normes morales très strictes, dans *Alice*, les codes et règles ne sont pas les mêmes. On constate une gradation dans l'anxiété provoquée par cette perte des repères, qui est particulièrement sensible dans des épisodes mettant en scène des situations normalement très codifiées, comme la course au caucus, la partie de croquet et le procès du Valet de Cœur. La course au caucus et le croquet de la reine sont des épisodes centrés sur le jeu,

when she denounces all the animals and chaos of Wonderland and thus succeeds in slipping out of the world. In this final scene Carroll restores the 'real' hierarchy that places the human above the animal and inanimate."
Mariam, Hanna, "'Muddled Mice, Clever Caterpillars, and Frog-Footmen': A Darwinian Lens in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*", in *Prandium - The Journal of Historical Studies*, vol. 7, n° 1, 2018 [en ligne].

²⁷⁴ Mariam, Hanna, *art. cit.*

²⁷⁵ *Ibid.*

avec des règles ; il s'agit là d'une manifestation du social. Dans ces passages, les règles traditionnelles sont reprises mais altérées : ainsi lors de la course au Caucus la forme du parcours n'a pas d'importance ("*the exact shape doesn't matter*²⁷⁶"), de même que la position de départ des coureurs ("*and then all the party were placed along the course, here and there*²⁷⁷"). Il n'y a pas de signal de départ, et les participants ne savent pas vraiment quand ils doivent s'arrêter ("*There was no 'One, two, three, and away,' but they began running when they liked, and left off when they liked, so that it was not easy to know when the race was over.*²⁷⁸") Et surtout, le point le plus exaspérant pour un public enfantin, il n'y a pas de gagnants, puisque tout le monde a gagné "*EVERYBODY has won, and all must have prizes*²⁷⁹." La course, qui devrait être un évènement organisé, avec des règles clairement établies, afin de pouvoir déterminer un vainqueur, fonctionne ici sur le mode de l'aléatoire. Il s'agit cependant d'un épisode plutôt amusant, où la perte de repère contrarie Alice, mais amuse le lecteur : en effet, l'enjeu n'est après tout constitué que de quelques dragées et un dé à coudre. La partie de croquet fonctionne à peu près de la même façon, les règles sont reprises mais altérées. On constate que là encore, la nature des êtres est mise à mal. Les cartes à jouer sont à la fois acteurs du jeu et objets : "*Alice thought she had never seen such a curious croquet-ground in her life; it was all ridges and furrows; the balls were live hedgehogs, the mallets live flamingoes, and the soldiers had to double themselves up and to stand on their hands and feet, to make the arches*²⁸⁰." Les éléments du jeu sont en effet des êtres vivants, et les maillets-flamants roses et les balles – hérissons se rebellent, refusant d'être utilisé suivant les règles. La Reine, figure d'autorité, tente de faire régner un certain ordre (dont la logique échappe à Alice comme au lecteur) par les menaces de mort : "*the Queen was in a furious passion, and went stamping about, and shouting 'Off with his head!' or 'Off with her head!' about once in a minute*²⁸¹". La partie prend ainsi un tour inquiétant. Sans règles, Alice ne prend pas plaisir à jouer, mais surtout, le désordre qui règne menace à la fois le jeu et les joueurs eux-mêmes...

Le procès du Valet de Cœur se déroule à la fin d'*Alice au pays des merveilles*, dans les deux derniers chapitres. Il occupe donc une place importante dans l'espace du livre, comparé aux autres épisodes – un épisode occupe généralement un chapitre. Un procès est toujours un moment très codifié. Les différents acteurs ont des rôles bien précis et des attributs qui permettent de les identifier facilement : "*Alice had never been in a court of justice before, but she had read about them*

²⁷⁶ Trad. J. Papy : « La forme n'a pas d'importance ». Carroll, Lewis, *op. cit.* III, p. 44.

²⁷⁷ Trad. J. Papy : « puis tout les membres du groupe se placèrent sur le terrain au petit bonheur ». *Ibid.*

²⁷⁸ Trad. J. Papy : « Il n'y eut pas de "Un, deux, trois partez !" Chacun se mit à courir quand il lui plut et s'arrêta de même, si bien qu'il fut assez difficile de savoir à quel moment la course était terminée ». *Ibid.*, p. 44.

²⁷⁹ Trad. J. Papy : « Tout le monde sans exception a gagné ; chacun de nous doit recevoir un prix ». *Ibid.* p. 45.

²⁸⁰ Trad. J. Papy : « Alice n'avait jamais vu un terrain de croquet aussi bizarre : il était tout en creux et en bosses ; les boules étaient des hérissons vivants ; et les soldats devaient se courber en deux, pieds et mains placés sur le sol, pour former des arceaux ». Carroll, Lewis, *op. cit.*, VIII, p. 114.

²⁸¹ Trad. J. Papy : « la Reine, entrant dans une furieuse colère, parcourut le terrain en tapant du pied et en criant : « Qu'on lui coupe la tête ! Qu'on lui coupe la tête ! " à peu près une fois par minute ». *Ibid.* p. 115.

in books, and she was quite pleased to find that she knew the name of nearly everything there. 'That's the judge,' she said to herself, 'because of his great wig'²⁸². Les différentes étapes sont également bien établies. On retrouve bien dans les textes les éléments constitutifs d'un procès, mais ceux-ci sont traités sur le mode parodique. Le juge et les jurés sont ainsi moqués avant même le début du procès. Le lecteur a déjà pu se faire une opinion au sujet du Roi de Cœur ; il apparaît une fois de plus comme un personnage peu sûr de lui et sujet au ridicule. Le texte indique qu'il a empilé sur sa tête perruque²⁸³ de juge et couronne de roi, accumulation justement rendue dans le texte anglais par les anaphores en /w/ et /r/ : "*and as he wore his crown over the wig*²⁸⁴". La parodie est encore accentuée par l'illustration de Tenniel : l'ordre et l'autorité inhérent à un tribunal sont restitués à travers l'ordonnement extrêmement symétrique de la scène (haut-bas et gauche – droite)²⁸⁵. Cependant les personnages sont caricaturés à l'extrême, faisant perdre toute crédibilité à ce tribunal. Le lecteur est amusé par cette scène, d'autant plus que le Valet de Cœur est accusé d'un délit qui nous apparaît comme mineur : il a volé des tartes ! Cependant la scène va peu à peu prendre une tournure plus menaçante. Le procès va à l'encontre de la morale la plus évidente : ainsi, le Roi souhaite tout d'abord qu'un verdict soit rendu, avant même que le procès ait eu lieu ("*Consider your verdict,' the King said to the jury. 'Not yet, not yet!' the Rabbit hastily interrupted. 'There's a great deal to come before that!'*²⁸⁶") La scène d'interrogatoire est également marquée par la violence, envers le public présent dans le tribunal (le cochon d'Inde et le Loir) et les témoins interrogés (" *'You MUST remember,' remarked the King, 'or I'll have you executed'*²⁸⁷."). Les questions posées et les remarques qu'elles entraînent semblent absurdes et illogiques. Tout le procès apparaît comme une parodie des institutions, qui utilisent règles et règlements à leur guise (par exemple la règle n°42, la première du code...), mais aussi de l'opinion publique, qui juge avant de savoir et cherche absolument à punir. L'épisode du procès apparaît comme très anxigène, car tout semble fait pour aboutir à la culpabilité de l'accusé malgré le manque flagrant de preuves. Alors que la faute commise est plus que légère – un vol de gâteau, un délit qui aurait très bien pu être commis par le lecteur enfantin - on se doute que la sentence sera très probablement la mort par décapitation. La justice semble complètement dérégulée, dépourvue de tout sens moral. On

²⁸² Trad. J. Papy : «Alice n'avait jamais pénétré dans une salle de tribunal, mais elle en avait lu diverses descriptions dans plusieurs livres et elle fut toute heureuse e constater qu'elle savait le nom de presque tout ce qui s'y trouvait. «Celui-là, c'est le juge, se dit-elle, puisqu'il a une perruque.» *Ibid.* XI. p. 147-148.

²⁸³ Le roi porte évidemment une perruque afin de symboliser son rôle de juge au sein de tribunal ; mais l'objet-perruque occupe une place à part dans l'imaginaire carrollien. On la retrouve dans le chapitre tronqué "La guêpe emperruquée", où la guêpe cherche à attirer Alice afin de s'emparer de ses cheveux, *La chasse au Snark*, où la perruque devient un des attributs de ce mystérieux monstre, ou encore *Une visite au pays des chiens*, où l'on somme Sylvie et Bruno de retirer leur cheveux, pris pour des perruques. La perruque est donc toujours l'embrasseur d'une confusion, d'un trouble entre réel et factice, et Carroll en fait un symbole du non-sens.

²⁸⁴ Trad. J. Papy : «et comme il portait sa couronne par-dessus sa perruque». Carroll, Lewis, *op. cit.* XI, p. 148.

²⁸⁵ Tenniel, John, illustrations pour *Alice au pays des merveilles*.

²⁸⁶ Trad. J. Papy : « - Délibérez pour rendre votre verdict, ordonna le roi aux jurés. - Pas encore, pas encore ! Protesta le Lapin. Il y a beaucoup à faire avant d'en arriver là !» Carroll, Lewis, *op. cit.* XI. p. 150.

²⁸⁷ Trad. J. Papy : « - Il faut absolument vous le rappeler, dit le Roi, sans quoi je vous ferai exécuter.» *Ibid.* p. 154.

observe bien une gradation à la fois dans le dérèglement du monde, et dans l'angoisse provoquée par cette perte de repères. *Alice au pays des merveilles* apparaît comme la satire d'une société pleine des règles absurdes, et pourtant en manque de repères. En effet, l'ordre et l'autorité sont altérés, transformés en une parodie, parfois même complètement abolis. Le non-sens carrollien va justement se nourrir des règles et les détourner pour en exhiber l'arbitraire. Le texte est une invitation à la transgression, au plaisir enfantin de la jubilation liée à cette transgression. Or tout devient flou, la nature des êtres comme les règles les plus élémentaires : une certaine anxiété naît de cette absence de règle. Si bien qu'Alice ne peut même plus se fier à ce qu'elle voit.

On constate que les trois textes du *corpus* ont été écrits durant des périodes de profondes mutations : la fin de la République et l'avènement de l'empire romain, avec toutes les transformations sociales et politiques qu'entraîne ce changement de régime, et le XIXe, époque de l'industrialisation et de l'avènement des sciences, qui vont finalement prendre le pas sur les croyances populaires. Les auteurs ont donc choisi de construire des univers de métamorphoses qui apparaissent complètement détachés du monde réel dans lequel ils vivent, mais qui sont eux aussi marqués par les transformations et les changements. Cependant ces mondes sont bien différents les uns des autres, chacun étant habité par un merveilleux de la métamorphose qui les singularise. Dans les *Métamorphoses*, la métamorphose est essentiellement créatrice et s'inscrit dans un ordre naturel des choses. C'est la métamorphose qui est la ligne conductrice du poème et semble régir le monde. La métamorphose apparaît comme le propre de l'humain, en ce qu'elle est motivée par les passions. Comme Ovide, Andersen crée un univers habité par un merveilleux de la métamorphose ; mais dans *La petite sirène*, la métamorphose a une forte dimension spirituelle. En effet, la métamorphose est le moyen de s'élever à travers les trois espaces, sous-marin, terrestre et céleste. Alors qu'Ovide fait de la métamorphose le sujet des poèmes, chez Andersen c'est la trajectoire de l'héroïne dans son entier qui est constitutive des textes. La métamorphose est plus un moyen qu'une fin en soit, alors que chez Ovide, la transformation est racontée pour elle-même (ainsi l'histoire de Daphné et celle de Syrinx s'achèvent avec le récit de la métamorphose). Dans ces deux textes, ce sont les passions humaines qui à chaque fois motivent la métamorphose. Dans *Alice* au contraire, les transformations ne semblent obéir à aucune règle. Dans ce texte, la mutabilité du monde et des êtres entraîne un dérèglement, une perte des repères. Le merveilleux de la métamorphose se fait ainsi extrêmement inquiétant chez Carroll. Dans ces différents mondes en métamorphoses perpétuelles, il y a donc toujours quelque chose qui bouge, mute, se transforme. Ce mouvement incessant, cette beauté merveilleuse de la métamorphose va entraîner un désir de voir chez les personnages, de voir pour s'émerveiller mais aussi pour se rassurer face à cette instabilité permanente.

2. PULSIONS SCOPIQUES

Les univers merveilleux des textes du *corpus* sont en métamorphose perpétuelle. Ce changement incessant suscite chez les personnages un désir de voir, de voir pour s'émerveiller, mais aussi pour se rassurer face à cette instabilité permanente. Ce désir de voir entraîne naturellement un désir de découvrir le monde, mais aussi de s'approprier l'objet du regard, et notamment le corps de l'autre. Le corps, objectivé par le regard, est ainsi réduit à une image. Freud établit une distinction entre *Schaulust*, plaisir scopique, et *Schautrieb*, pulsion scopique (en allemand le verbe *schauen* peut signifier voir comme regarder). Il insiste également sur le lien qui s'établit entre le voir et l'être vu à l'adolescence²⁸⁸. Dans les textes du *corpus*, on constate que le regard est mis en scène dans toutes ses configurations. Les héroïnes sont ainsi tour à tour sujet ou objet du regard, sujet regardant ou regardé. On peut donc se demander à travers quels regards se construit l'image, image de soi et image de l'autre. Les nymphes des métamorphoses sont soumises au regards masculins. Le corps est construit par les dieux comme un objet de désir, qui les réduit au statut d'objets passifs. La petite sirène est quant à elle une figure de voyeuse au début du textes, devient ensuite elle-même objet du regard. Alice quant à elle est avant tout une figure de voyeuse, dévorant des yeux le spectacle offert par le pays des merveilles.

A. LES NYMPHES DES MÉTAMORPHOSES : DES IMAGES SOUMISES AUX REGARDS DE L'AUTRE

LE REGARD, SOURCE DU DÉSIR

Dans les *Métamorphoses*, les figures de nymphes sont des objets du regard des hommes. Daphné, Io et Syrinx sont des nymphes, des jeunes filles belles et désirables. Systématiquement, celles-ci vont donc attirer à la fois le regard et le désir masculin. Pierre Péju, dans son très riche article « La jeune fille merveilleuse », remarque que cet attrait visuel de la jeune fille est une constante présente dans de nombreux mythes.

Mais la caractéristique principale de la jeune fille, dans tous les récits et à toutes les époques, est ce qui est appelé sa « beauté ». Beauté du féminin jeune,

²⁸⁸ Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (trad. Ph. Koepfel), Paris, Folio, 2014.

fait de fraîcheur et d'éclat ! Cette beauté est le nom donné au rayonnement du désirable. Corps promesse. Puissant potentiel de fécondité. Chair vierge. Au fond, ce sont ces qualités de la jeune fille qui sont, en elles-mêmes, porteuses d'un récit. Elles impliquent une histoire. Tel est le destin du féminin jeune : il est forcément éphémère. Certains récits mythologiques ou bibliques montrent amplement comment le corps de la jeune fille attire le regard de façon dangereuse, fatale. Regard d'un dieu, d'un prince, de prétendants, de vieillards concupiscent. Elle se trempe innocemment dans la rivière, elle court et poursuit les bêtes, mais il y a toujours quelqu'un pour la surprendre, pour la voir, et l'amener bien vite à sortir, de toutes sortes de façons, de son état de jeune fille²⁸⁹.

Cette histoire, est en effet le centre de nombreux récits. Chez Ovide lui-même, Daphné, Io et Syrinx sont loin d'être les seules jeunes filles à attirer le regard masculin, mais c'est le cas pour une multitude de personnages féminins, comme le souligne Jacqueline Fabre :

Parmi les histoires qui dans les *Métamorphoses* reviennent d'un livre à l'autre, parfois dans le même livre, il en est une, étrangement, scrupuleusement récurrente - presque la même à chaque fois, avec d'autres noms seulement, dans d'autres lieux : celle d'une jeune fille qui fut vue, désirée, et à ce désir opposa refus et fuite. L'issue sera presque toujours une violence ou une métamorphose.

Ce schéma pur dans le cas de Daphné, Io, Syrinx, Callisto, Cornix, Méduse, Proserpine, Aréthuse, Hespérié, Scylla, se retrouve ailleurs dans le texte, altéré, mais avec une concordance de détail qui justifie l'allusion dans notre étude à d'autres aventures encore.

Le nombre même de ces récits conduit à s'interroger sur cette insistance : pourquoi Ovide a-t-il tant de fois réécrit la même histoire²⁹⁰?

Dans les textes, on constate que c'est en effet l'acte de voir qui est à l'origine du désir et de la poursuite : « *Viderat a patrio redeuntem Iuppiter illam / flumine* ²⁹¹ ». C'est donc que les nymphes sont immédiatement perçues comme objet de désir par les dieux. Le texte laisse ainsi percevoir un profond décalage entre l'image du corps des nymphes construite par le regard des dieux, qui les voient comme séduisants et désirables, et l'image que les nymphes ont de leur propres corps – comme établi dans la première partie, il y a un refus de leur propre féminité. Houari Maïdi analyse cet écart comme un conflit scopique entre la perception du voyeur et celle que l'objet de regard se fait de son corps :

L'image du corps n'est pas le corps de l'image. Le corps est soumis au regard externe et à l'appréciation d'autrui. Or, l'image spéculaire externe, reflétée par autrui, souvent, ne coïncide pas avec l'image scopique interne ou représentation du moi-corps. Il existe alors un conflit scopique, une situation

²⁸⁹ Péju, Pierre, *art. cit.*

²⁹⁰ Fabre, Jacqueline, *op. cit.* p. 93.

²⁹¹ Ovide, *op. cit.* v. 588-589. Trad. M. Cosnay : «Jupiter l'a vue, revenant de chez son père / le fleuve».

de « mal-vu », au sens d'un « malentendu », lorsque le regard d'autrui, porté sur le corps d'un sujet, est non isomorphe avec l'image que ce même regard porte sur son propre corps, lorsqu'il y a contradiction, inadéquation, antagonisme entre les perceptions internes et externes, lorsque le sujet ne se sent pas en harmonie avec ce qu'il pense être vu dans son corps. Quel est dès lors le corps de son image ? Dans cette occurrence, l'autre, comme un miroir vivant, réfléchit l'image selon sa propre subjectivité et donne un « corps » à l'image qui peut être entièrement dissemblable de l'image du corps. Dans la perspective d'un co-regard ou d'un regard symétrique, il faut une réconciliation entre l'image du corps et le corps de l'image, c'est-à-dire entre ce qui correspond au regard et au jugement d'autrui et de soi-même sur le corps propre. De la sorte, peut-on déduire que le corps de l'un est aliéné par le regard de l'autre ? Plus exactement, l'image du corps est-elle aliénée ? Quel est le corps de l'image ²⁹²?

Ainsi, le corps des nymphes est assujéti au regard d'autrui : elles en sont comme dépossédées. Le regard masculin fabrique de l'image, image sexuée du corps, complètement différente de l'image que les nymphes en ont (soit une image beaucoup moins sexualisée).

Dans le mythe de Daphné, Apollon représente une de ces figures de voyeur, qui va s'approprié le corps de la nymphe par le regard. Cette appropriation scopique correspond à ce que Paul Schilder qualifie de « ramifications optiques de la sexualité » : « Dès qu'il s'agit d'un corps, celui qui nous appartient ou celui d'un autre, nous faisons plus que le voir, nous avons envie de le regarder, et nous avons aussi envie de le toucher. On peut parler ici de curiosité sexuelle, de tendances voyeuristes et de ramifications optiques de la sexualité²⁹³». Dans le texte, on retrouve bien cette relation de causalité qui relie le désir à la vue. Dans le vers 490, le texte établit ainsi une corrélation très nette entre le fait de voir et celui de désirer «*Phoebus amat uisaeque cupit conubia Daphnes*²⁹⁴». On remarque que les deux noms sont séparés par toute la longueur du vers, soulignant à quel point le regard d'Apollon est éloigné de celui de la nymphe. Les vers décrivant Daphné insistent tout particulièrement sur la perception visuelle d'Apollon. C'est à travers ses yeux que la jeune fille est décrite, et que se construit l'image du corps comme objet de désir :

*Spectat inornatos collo pendere capillos
Et 'quid, sī cōmāntūr ?' āit. / vīdēt īgnē mīcāntēs
Sīdērībūs simīlēs / ōcūlōs, / vīdēt ōscūlā, quāe nōn
ēst vīdīssē sātīs; / lāudāt / dīgītōsquē mānūsquē*

²⁹² Maïdi, Houari, « Narcissisme à l'adolescence », in *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 4, no. 1, 2014, [en ligne].

²⁹³ Schilder, Paul, *L'Image du corps : étude des forces constructives de la psyché* (trad. F. Gantheret), Paris, Gallimard, 2009, p. 233.

²⁹⁴ Ovide, *op. cit.* v. 490. Trad. M. Cosnay : «Phœbus aime ; il désire s'unir à Daphné depuis qu'il l'a vue».

*brācchīāqu[e] ēt nūdōs / mēdīā / plūs pārtē lācērtōs;
Sī quā lātēnt, mēlīōrā pūtāt*²⁹⁵[...]

On remarque ainsi l'emploi du verbe « *spectare* » mis en valeur au début du premier vers. On relève ensuite la répétition de « *videt* » aux vers 498 et 499, à chaque fois placé après la coupe hephthémimère. Le verbe *videre* est encore réutilisé au vers suivant avec « *vidisse* ». Ces verbes de perceptions prennent dans le passage une connotation érotique, puisqu'ils ont pour complément d'objet des parties du corps de la nymphe. À ces verbes de perception visuelle vient s'opposer « *latent* », au vers 502. Pourtant, Apollon trouve un moyen de voir, même ce qui est caché, ou du moins de se le figurer. Les yeux s'attardent et détaillent chaque partie du corps : à travers le regard du dieu, l'image du corps est avant tout construite comme un objet de désir, un corps que la nymphe préférerait pourtant cacher

VOIR LE CACHÉ : LE REGARD MASCULIN COMME TRANSGRESSION

Voir nue une divinité est une faute qui dans les mythes, appelle toujours un châtiment. C'est le cas par exemple dans l'histoire d'Actéon ou de Tirésias. Voir une déesse nue constitue en effet l'infraction d'un interdit visuel. Paradoxalement, nombres de divinités sont représentées nues, comme Artémis ou Aphrodite. Il en va de même pour les nymphes. Dans un article sur la nudité des nymphes, André Balland relève ainsi que « l'interdit religieux qui frappe la contemplation de la nudité des Nymphes n'avait nullement empêché qu'elles fussent très tôt représentées nues ou demi-nues et les figurations de ce genre sont, dans tous les domaines des arts plastiques, très fréquentes dès la fin de l'époque classique, en particulier pour des décors de fontaines²⁹⁶ ». Virginie Girod relève le décalage entre ces représentations et les coutumes romaines :

Dans l'art grec et romain, la nudité est en premier lieu l'apanage des dieux et des héros. Les figures féminines de la mythologie apparaissent souvent nues ou dévêtues jusqu'aux hanches. Par ailleurs, la nudité est le vêtement de Vénus. Elle est également le costume privilégié des nymphes et autres ménades. Elle n'était cependant pas naturelle à Rome²⁹⁷.

De fait, les femmes à Rome sont couvertes. En effet, le regard masculin porté sur la femme était considéré comme un outrage, une profanation. Aline Rousselle relève ainsi que :

²⁹⁵ *Ibid.* v. 497-502. Trad. M. Cosnay : « Il regarde les cheveux sauvages descendre dans le cou, / et : « Oh, s'ils étaient coiffés ! » Il voit, palpitant de feu, / comme des étoiles, les yeux, il voit la bouche, la voir / n'est pas assez ; il loue les doigts, les mains, / les avant-bras, les bras nus plus qu'à moitié / et, ce qui est caché, il le croit plus beau. »

²⁹⁶ Balland, André, « Sur la nudité des nymphes », in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Rome, École Française de Rome, 1976, p. 6.

²⁹⁷ Girod Virginie, *op. cit.*

Les femmes honorables se gardaient d'attirer les yeux. Elles sortaient la tête couverte d'un voile ou d'un pan de manteau, à Rome et en Orient grec. D'ailleurs, elles ne sortaient que très peu. On envoyait des femmes âgées ou des petites filles acheter des vêtements, par exemple. Sous la République, les hommes pouvaient divorcer si leur épouses sortaient tête nue²⁹⁸.

On voit que le vêtement constitue une défense contre ce regard profanateur. Une défense physique, puisqu'il empêche de voir, mais également une défense symbolique :

Le voile ou le pan du manteau passé sur la tête constituaient un avertissement : voici une femme honorable, qu'il ne faut pas approcher sous peine de graves sanctions. La femme qui sortait sans son voile, en tenue de servante, n'était plus protégée par la loi romaine contre les agresseurs : ceux-ci bénéficiaient de circonstances atténuantes.

Chez Ovide, les nymphes ne sont pas explicitement représentées comme nues. Au contraire, on trouve bien des références aux vêtements portés par les nymphes. Ainsi, le texte indique que Daphné porte des peaux de bêtes («*captiuarumque ferarum/ exuuiis gaudens*²⁹⁹ »), comme une seconde peau, sauvage, rebutante, pour cacher sa peau féminine et désirable. Il est également précisé que son vêtement cache toute une partie de son corps, jusqu'aux bras : «*et nudos media plus parte lacertos;/ si qua latent, meliora putat*³⁰⁰». Même si ici le regard du dieu ne cherche finalement qu'à voir la nudité du corps, cette précision invalide donc la représentation de la nymphe portant un voile qui ne dissimulant seulement ses parties génitales, qui est pourtant la plus fréquente. On trouve au vers 528 le terme « *vestes* », au pluriel, ce qui laisse à penser que la nymphe est donc un peu plus vêtue que cela. Quant à Syrinx, le texte indique que celle-ci porte une ceinture semblable à celle de Diane : «*ritu quoque cincta Dianae*³⁰¹». On peut donc en déduire que la nymphe n'est pas nue. Le texte instaure un jeu entre le vêtu / dévêtu : le regard du voyeur se pose sur ce qui est laissé montré, mais aussi sur ce qui est caché. Le regard posé sur le corps caché des jeunes filles prend la forme d'un viol à part entière. On peut voir dans ce dévoilement par le regard une défloration symbolique, qui rappelle le rituel de l'*anakalypsis*, lors duquel les jeunes mariées ôtaient leur voile en signe de leur défloration. Le regard masculin trouve ainsi un moyen de forcer le corps des nymphes, opérant un viol symbolique.

²⁹⁸ Rousselle, Aline, *art. cit.* p. 339.

²⁹⁹ Ovide, *op. cit.* v. 475-476. Trad. M. Cosnay : «dans les dépouilles des bêtes / capturées, elle se plaît».

³⁰⁰ *Ibid.* v. 501-502. Trad. M. Cosnay : «les bras nus plus qu'à moitié / et, ce qui est caché, il le croit plus beau».

³⁰¹ *Ibid.* v. 695. Trad. M. Cosnay : «Elle portait une ceinture à la mode de Diane».

D'AUTRES FORMES DE VOYEURISME

En plus des figures masculines qui désirent les nymphes, on trouve d'autres figures de voyeur chez Ovide, notamment Junon et Argus dans le mythe d'Io. La différence majeure est que leur regard ne sexualise pas la nymphe. Pourtant, il s'agit également d'une forme d'oppression. Dès le début du récit, Junon est représentée en voyeuse :

*Intērēā mēdiōs / Jūnō / dēspēxīt īn Ārgōs
Et nōctīs fāciēm // nēbūlās // fēcīssē vōlūcrēs
Sūb nītīdō mīrātā dīē, nōn flūmīnīs illās
Essē, nēc ūmēntī / sēnsīt / tēllūrē rēmīttī;
Atquē sūūs cōnjūnx / ūbī sīt / cīrcūmspīcīt, ūt quāe
Dēprēnsī tōtīēns jān nōssēt fūrtā mārītī.
Quem postquam caelo non repperit, 'aut ego fallor
Aut ego laedor' ait delapsaque ab aethere summo
Constitit in terris nebulasque recedere jussit³⁰².*

Dans ce passage, la déesse Junon est présentée comme le type de la femme jalouse. Ovide développe ici cette caractéristique traditionnellement attribuée à la déesse en la reliant avec le thème du regard : Junon cherche ainsi à savoir où est son époux, et ce qu'il fait. On trouve ainsi le verbe « *despexit* », qui signifie « regarder du haut de », mis en valeur après la coupe hephthémimère. On peut imaginer que la déesse se trouve au sommet de l'Olympe, qui constitue pour elle un parfait poste d'observation. Cependant, le regard de la déesse se heurte aux nuées appelées par Jupiter. Le texte oppose alors le lexique de la lumière « *sub nitido mirata die* » à celui de l'obscurité « *et noctis faciem nebulas fecisse volucres* ». On trouve ensuite le verbe « *circumspicit* », qui, placé comme « *despicit* » après l'hephthémimère lui fait écho. Mais le verbe *circumspicio* implique déjà un examen plus approfondi, avec le préfixe *circum-*. Le verbe *reperio* (trouver, découvrir ce que l'on cherche), au vers 607, accentue encore cette impression d'une recherche fouillée. Junon incarne donc bien une figure de voyeuse, qui semble ne pouvoir s'empêcher de regarder, d'exercer un contrôle visuel.

Après s'être fait remettre la vache Io, Junon missionne un gardien chargé de la surveiller : il s'agit d'Argus, géant auquel les auteurs attribuent traditionnellement l'épithète de Πανόπτης (« panoptès »), celui qui voit tout. Argus, monstre aux multiples yeux, est en effet la figure paroxystique du voyeur :

*Cēntūm lūmīnībūs / cīnctūm / cāpūt Ārgūs hābēbāt
Indē sūīs vīcībūs / cāpīēbānt bīnā quīētēm,*

³⁰²Ovide, *op. cit.* v. 601-609. Trad. M. Cosnay : «Cependant Junon inspecte les campagnes. / Que des nuages volants fassent un visage de nuit / au jour brillant l'étonne : les nuages ne viennent pas du fleuve, / elle le voit, ni ne sont renvoyés par la terre humide. / Son époux, où est-il ? Elle cherche partout, car les / tromperies de son mari, si souvent pris sur le fait, elle les connaît. / Après qu'elle ne l'a pas trouvé au ciel : « Ou je me trompe / ou je suis trompée », dit-elle. Elle glisse du haut de l'Éther, / se pose sur la terre et ordonne aux nuages de reculer.»

*Cētĕrā sĕrvābānt / ātqu[e] īn / stātīōnĕ mănĕbānt.
Cōnstitĕrāt quōcūmqŭĕ mōdō, spĕctābāt ād Īō,
Ant[e] ōcŭlōs Īō, quāmvīs āvērsŭs, hābĕbāt³⁰³.*

Dans ce passage, Argus est caractérisé par la multiplicité de ses yeux. On remarque également que ceux-ci semblent dotés d'une volonté propre : les yeux sont ainsi sujets des verbes « *capiebant* », « *servabant* » et « *manebant* ». Io elle, est au contraire objectivée, puisqu'elle n'est plus que l'objet du regard d'Argus. Quand on se penche sur l'iconographie antique d'Argus, on trouve deux façons de le représenter. Certaines représentations le figurent le corps couvert d'yeux, comme c'est le cas sur le *stamnos* attique à figure rouge figurant qui représente sa mort (Ve siècle av. J.-C.304) Sur d'autres, il est figuré avec une apparence humaine normale. Il est alors généralement doté des attributs caractéristiques du berger, qui permettent de l'identifier, comme sur l'amphore grecque du VIe siècle av. J.-C. retrouvée en Italie, où il tient Io attachée 305. On peut alors penser que ces cents yeux sont une métaphore de la garde constante qu'il exerce sur Io, de cette prison du regard dans laquelle elle est enfermée. Io n'existe dans le texte qu'à travers le regard d'Argus, tout comme elle existait auparavant par le regard désirant de Zeus.

Enfin, nous pensons pouvoir déceler un troisième voyeur : le lecteur lui-même. Le texte met subtilement le lecteur, lui aussi, en position de voyeur. En effet, on ne peut que constater l'importance des descriptions des corps chez Ovide, qui s'inspirent de l'*ekphrasis*. On remarque tout d'abord l'importance des mouvements et des formes, dans les récits qui racontent avant tout une fuite. On relève également l'importance des couleurs dans le texte d'Ovide. Étudier cet aspect des descriptions chez Ovide nous semble à la fois difficile et intéressant, étant donné que le vocabulaire latin de la couleur est complètement différent du nôtre. Ainsi, les héroïnes ovidiennes de notre *corpus* se caractérisent par leur blancheur – alors que paradoxalement, elles vivent au grand air. C'est chez Io que cette blancheur est la plus évidente : la jeune fille est transformée en une génisse blanche, et le texte insiste à diverses reprises sur cette couleur qui la caractérise. Ainsi, lorsque Ovide évoque la métamorphose, les termes « *nitentem* » et « *juvencam* » sont mis en valeur, chacun à la fin d'un vers : « *coniugis aduentum praesenserat inque nitentem / Inachidos uultus mutauerat ille iuencam*³⁰⁶ ». Dans ce contexte, l'adjectif « *nitens* » signifie éclatant, brillant, mais peut également évoquer la blancheur de la neige, un blanc argenté. Cette traduction est d'autant plus sensée qu'à la fin du récit, le texte revient sur la blancheur de la génisse « *de boue nil superest formae nisi candor in illa*.³⁰⁷ » Le

³⁰³ *Ibid.* v. 625-629. Trad. M. Cosnay : « Argus avait une tête ceinte de cent yeux. / Deux par deux, à tour de rôle, les yeux prenaient du repos. / Les autres veillaient et restaient à leur poste. / Où qu'Argus se posât, il regardait Io. / Devant les yeux, même de dos, il avait Io. »

³⁰⁴ *Stamnos* attique à figures rouges, Ve siècle av. J.-C., h. 29,8cm, dm. 24,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

³⁰⁵ Amphore grecque à figures noires, 540-530 av. J.-C., trouvé en Italie, Munich, Staatliche Antikensammlungen.

³⁰⁶ Ovide, *op. cit.* v. 610-611. Trad. M. Cosnay : « Jupiter avait deviné la venue de sa femme et en radieuse génisse avait changé la fille d'Inachus. »

³⁰⁷ Ovide, *op. cit.*, v. 744. Trad. M. Cosnay : « de la vache il ne reste rien, mais la blancheur de sa beauté la voici. »

texte utilise alors le terme « *candor* », la blancheur, la pureté, pour décrire à la fois la génisse et la nymphe qu'elle est redevenue. Dans l'épisode de Daphné, le vers 485 met en valeur les bras blancs de la nymphe, « *blandis* » et « *lacertis* » étant chacun placé à la fin d'un hémistiche (« *īnquē pātrīs blāndīs // hāerēns cērvicē lācērtīs*³⁰⁸»). Cette blancheur qui symbolise leur pureté et leur virginité, mais aussi leur beauté, en évoquant le marbre des statues. À cette blancheur vient s'opposer la couleur rouge, qui va teinter les joues de l'héroïne. On trouve ainsi au vers 484 « *pulchra uerecundo suffuderat ora rubore*³⁰⁹», lorsque Pénélope évoque l'idée d'un mariage pour sa fille. La couleur rouge, ici le signe de la pudeur, peut aussi évoquer le sang des menstruations ou de la défloration ; d'une certaine façon, cette couleur est donc, comme dans *La petite sirène* d'Andersen³¹⁰, le marqueur de la métamorphose de la jeune fille, qui passe de l'enfance à l'adolescence. On peut donc penser avec Simone Viarre qu'« ainsi, la couleur constitue un élément d'importance à la fois psychologique et visuelle ; elle est stable ; ou bien, son changement représente la métamorphose³¹¹ ». À travers tous ces éléments constitutifs de l'*ekphrasis*, les héroïnes sont présentées comme des œuvres d'art, ce qui met subtilement le lecteur en position de voyeur. De plus, nous regardons tour à tour à travers les yeux d'Apollon, de Junon et d'Argus. Au même titre qu'eux, nous forçons l'intimité de la nymphe à travers les descriptions que le texte nous en donne.

Ovide nous livre un texte visuel, très imagé, qui a inspiré de nombreuses réalisations plastiques – le plus souvent en peinture. Les œuvres reprenant les épisodes de Daphné et Syrinx montrent généralement le dieu sur le point de saisir la nymphe, dénudée. Dans ces œuvres, le viol est le plus souvent érotisé (on constate d'ailleurs fréquemment la présence d'une figure de Cupidon). La composition fait que notre œil est irrésistiblement attiré par le corps nu de la nymphe, comme chez Théodore Chassériau (1819-1865), peintre spécialisé dans la représentation des corps féminins³¹². Le corps de Daphné occupe le centre de la toile, et la blancheur de sa peau contraste sur les couleurs sombres du décor boisé. Le spectateur ne peut ainsi s'empêcher d'admirer la grâce et la sensualité du corps féminin qui s'expose au regard. Ce type d'œuvre pose des questions quant au regard du spectateur. Devant de telles toiles, admirant la beauté du corps féminin, le regard du spectateur rejoint finalement celui du dieu. La critique et réalisatrice anglaise Laura Mulvey est à l'origine du concept de *male gaze*. On peut parler de *male gaze* lorsque la femme, réduite au statut d'image sexualisée, devient objet du regard, à la fois des protagonistes masculin et spectateur :

Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the

³⁰⁸ *Ibid.* v. 485. Trad. M. Cosnay : «et de ses bras blancs s'accroche au cou de son père».

³⁰⁹ *Ibid.* v. 484. Trad. M. Cosnay : «baigne son beau visage d'une rougeur de honte».

³¹⁰ Voir *supra* (Partie I).

³¹¹ Viarre, Simone, *L'image et la pensée dans les "Métamorphoses" d'Ovide*, thèse de doctorat soutenue à la faculté de Lettres de Paris, 1965, p. 72.

³¹² Chassériau, Théodore, *Apollon et Daphné*, 1844-1845 env., huile sur toile, 53 x 35,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

*spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen*³¹³.

Lorsqu'elle développe le concept de *male gaze*, Laura Mulvey pense aux productions cinématographiques. Que penser du texte d'Ovide ? Que voit le lecteur ? Un dieu poursuivant une nymphe, le corps de celle-ci en gros plan. Puisqu'il s'agit d'un texte poétique, le lecteur ne peut s'empêcher de voir une certaine beauté dans ces scènes pourtant violentes. À travers l'*ekphrasis* à laquelle se livre l'auteur, celui-ci, comme le souligne Yves Giraud, « désire avant tout communiquer une impression sensorielle et sensuelle, et éveiller une émotion, un trouble, fût-il léger et passager, dans l'âme de son lecteur³¹⁴ ». Le lecteur se représente la beauté et la séduction du corps de la nymphe à travers le regard du dieu, et, comme lui, en fait finalement un objet de son regard. L'image des nymphes est construite dans le texte à travers les regards des dieux. Nos héroïnes apparaissent comme prisonnières de ce regard, qu'elles subissent. Le lecteur, par sa lecture, participe de cette construction de l'image du corps, et se trouve ainsi placé en position de voyeur.

³¹³ Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in *Screen*, vol. 16, n°3, 1975 [en ligne].

³¹⁴ Giraud, Yves, *op. cit.* p. 66.

B. LA PETITE SIRÈNE, TOUR À TOUR SUJET ET OBJET DU REGARD

LA PETITE SIRÈNE, UNE FIGURE DE VOYEUSE ?

Le rôle du regard est prépondérant dans *La petite sirène*. Le regard, le « vu » porté sur le monde des hommes est mis en valeur avant même que l'héroïne ne le voit par elle-même. En effet, chaque sœur fait le récit de ce qu'elle a vu à la surface. Ces récits forment comme de petits tableaux, chacun présentant une facette différente du monde des hommes (les lumières et les bruits des villes humaines ; le coucher du soleil ; les enfants des hommes ; la pleine mer ; les icebergs et la tempête). La petite sirène développe ainsi au contact des témoignages oculaires de ses sœurs un véritable désir de voir : « Souvent, la nuit, elle se tenait auprès de la fenêtre ouverte, cherchant à percer de son regard les épaisseurs de l'eau bleue que les poissons battaient de leur nageoire et de leur queue.³¹⁵ » Le personnage se caractérise ainsi par son désir de voir. En 2016, Yayoi Kusama illustre *La Petite Sirène*³¹⁶. L'artiste est connue pour jouer avec le regard du public, par les couleurs et la répétition de motifs jusqu'à la saturation. L'illustration ci-contre nous rappelle la représentation d'Argus sur le *stamnos* attique. Ce n'est plus le corps d'Argus qui est couvert d'yeux, mais l'espace de la page, qui en est recouvert, symbolisant le désir de voir de la sirène. Seul ressort l'espace du texte, où la grand-mère promet à l'héroïne qu'à ses quinze ans elle aura elle aussi le droit d'aller observer la surface.

L'âge de quinze ans atteint, la petite sirène monte voir le monde des hommes. C'est alors à travers le regard que se développe l'amour de l'héroïne pour le prince. Alors que chez Ovide le regard de la jeune fille est totalement évacué, puisque le texte se construit à travers le regard des dieux, chez Andersen le texte s'attache bien au regard de la petite sirène. La narration s'empare de son regard, et joue avec lui, à travers des descriptions avec focalisations dont on ne sait pas toujours si c'est celle du personnage ou du narrateur, comme le souligne Cyrille François : « Pour l'étude des contes d'Andersen, il faut insister sur l'indécidabilité du DIL [discours indirect libre] : certains énoncés ne peuvent pas être attribués au narrateur ou à un personnage, et il n'est pas souhaitable de chercher à le faire ; c'est l'enchevêtrement des voix qui donne au texte d'Andersen leurs traits caractéristiques.³¹⁷ » Dans le passage de la première montée à la surface, certains énoncés descriptifs semblent ainsi émaner du narrateur, d'autres peuvent être rapportés au point de vue de l'héroïne :

Lorsque sa tête apparut à la surface de la mer, le soleil venait de se coucher ;
mais tous les nuages brillaient encore comme des roses et de l'or et, dans l'air

³¹⁵ Andersen, H. C., *op. cit.* p. 21. Texte danois : « *Mangen Nat stod hun ved det aabne Vindue og saae op igjennem det mørkeblaae Vand, hvor Fiskene sloge med deres Finner og Hale.* »

³¹⁶ Kusama, Yayoi, illustration pour Andersen, H. C., *The Little Mermaid : A Fairy Tale of Love And Infinity Forever*, Londres, Thames and Hudson, 2016.

³¹⁷ François, Cyrille, *op. cit.* p. 423.

rose pâle, et frais, la mer parfaitement calme. Il y avait là un grand navire à trois mâts, avec une seule voile dressée, à cause du calme de la mer. Les matelots étaient assis sur les vergues et sur les cordages. On jouait de la musique et on chantait, et à l'approche de la nuit on alluma cent lanternes de diverses couleurs. Suspendus aux cordages, on aurait cru que les pavillons de toutes les nations flottaient au vent. La petite sirène nagea jusqu'à la fenêtre du salon, et, à chaque fois que l'eau la soulevait, elle apercevait à travers les vitres transparentes une quantité de personnes élégantes, mais le plus beau de tous était le jeune prince aux grands yeux noirs ; il ne devait guère avoir plus de seize ans, on fêtait son anniversaire, et c'était la raison de tout ce faste. Les matelots dansaient sur le pont, et, lorsque le jeune prince s'y montra, cent fusées s'élevèrent dans les airs, répandant une lumière comme celle du jour, si bien que la petite sirène fut toute effrayée et qu'elle plongea dans l'eau ; mais bientôt elle reparut, et alors toutes les étoiles du ciel semblèrent pleuvoir sur elle. Jamais elle n'avait vu un pareil feu d'artifice. De grands soleils tournoyaient, de superbes poissons de feu fendaient l'air, et tout se reflétait dans la mer pure et calme. Sur le navire lui-même il faisait tellement clair qu'on pouvait voir chaque petit cordage, et encore mieux les hommes. Oh ! Que le jeune prince était beau ; il serrait la main à tout le monde, riait et souriait tandis que la musique s'élevait dans la nuit paisible³¹⁸.

Les énoncés descriptifs du début du passage semblent plutôt se rattacher au narrateur. Bien que le texte revienne sans cesse à lui, on n'a pas de description physique du prince. Le narrateur (il paraît ici difficile de rapporter cet énoncé au point de vue de la sirène, du fait de la distance à laquelle elle se trouve) précise seulement qu'il a de « grands yeux noirs³¹⁹». Plus que sur le prince, le narrateur insiste sur le voir : le texte instaure ainsi un jeu entre l'obscur et la lumière. Le passage s'ouvre sur une description du coucher du soleil, et lorsque la nuit tombe, décrit les différents éclairages produits pour la fête, ainsi que les feux d'artifices. L'importance de la lumière dans cette scène souligne celle du regard. À la fin de ce passage, les énoncés descriptifs se rapportent au point de vue de la petite sirène, et l'on observe donc le feu d'artifice à travers ses yeux : « De grands soleils tournoyaient, de superbes poissons de feu fendaient l'air, et tout se reflétait dans la mer pure et calme. » L'ignorance de la petite sirène permet d'introduire des images poétiques pour décrire le feu d'artifice. Celles-ci restent

³¹⁸ Andersen, op. cit. p. 25. Texte danois : »Solen var lige gaaet ned, idet hun løftede sit Hoved op over Havet, men alle Skyerne skinnede endnu som Roser og Guld, og midt i den blegrøde Luft straaede Aftenstjernen saa klart og deiligt, Luften var mild og frisk og Havet blikstille. Der laae et stort Skib med tre Master, et eneste Seil var kun oppe, thi ikke en Vind rørte sig og rundt om i Tougværket og paa Stængerne sad Matroser. Der var Musik og Sang, og alt som Afien blev mørkere, tændtes hundrede brogede Lygter ; de saae ud, som om alle Nationers Flag vaiede i Luften. Den lille Havfrue svømmede lige hen til Kahytvinduet og hver Gang vandet løftede hende i Veiret, kunde hun see ind af de speilklare Ruder, hvor saa mange pyntede Mennesker stode, men den smukkeste var dog den unge Prinds med de store sorte Øine, han var vist ikke meget over 16 Aar, det var hans Fødseldag, or derfor skete al denne Stads. Matroserne dansede paa Dækket, og da den unge Prinds traadte derud, steg over hundrede Raketter op i Lufien, de lyste, som den klare Dag, saa den lille Havfrue blev ganske forskrækket og dukkede ned under Vandet, men hun stak snart Hovedet igjen op, og da var det ligesom om alle Himmelens Stjerner faldt ned til hende. Aldrig havde hun seet saadane Ildkunster. Store Sole snurrede rundt, prægtige Ildfisk svingede sig i den blaa Luft, og alting skinnede tilbage fra den klate, stille Sø. Paa Skiber selv var saa lyst, at man kunde see hvert lille Toug, sagtens Menneskerne. O hvor dog den unge Prinds var smuk, og han trykkede Folkene i Haanden, loe og smilte, mens Musiken klang i den deilige Nat.«

³¹⁹ Andersen, op. cit. p. 25.

associées au lexique de la lumière (« grands soleils », « poissons de feu »), et permettent de traduire l'émerveillement de l'héroïne à la vue de ce spectacle, et renforce encore l'impression produite par la vue du prince (« Oh ! Que le jeune prince était beau »). Cette scène de premier contact avec le monde des hommes correspond à un motif archétypique des contes de fée, celui de la prise de conscience du manque, comme l'explique Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* :

La prise de conscience du manque peut se produire de la façon suivante : l'objet du manque peut se faire connaître malgré lui, en se montrant un instant, en laissant derrière lui une trace éclatante, ou en apparaissant au héros sous l'aspect d'une certaine image (portrait, récit). Le héros (ou le mandateur) perd son équilibre mental, sombre dans la mélancolie et l'ardent désir de revoir la beauté entrevue. Toute l'action se déroule à partir de cette situation³²⁰.

La petite sirène, frappée par l'image du prince, développe en effet suite à cette scène un besoin de remonter sans cesse à la surface pour continuer à observer : « Plus d'une fois, le soir et le matin, elle retourna à l'endroit où elle avait laissé le prince. Elle vit mûrir les fruits du jardin et elle les vit cueillir, elle vit fondre la neige sur les hautes montagnes, mais elle ne vit pas le prince, et elle retournait toujours plus triste au fond de la mer. ³²¹» Le narrateur insiste sur le passage du temps à travers une évocation des différentes saisons de l'année à travers le regard du personnage (répétition du verbe « voir »), soulignant ainsi la persistance de ce regard dans le temps. L'héroïne finit par découvrir où habite le prince, et va ainsi pouvoir l'y observer en cachette :

Elle savait maintenant où il habitait, et elle y revint le soir et la nuit ; elle s'avancait dans l'eau bien plus près de la terre qu'aucune des autres n'avait osé le faire, et elle alla même jusqu'à l'étroit canal qui passait sous le superbe balcon de marbre qui projetait son ombre bien loin sur les eaux. Elle restait là assise à regarder le jeune prince qui croyait être tout seul au clair de lune³²².

L'appétit scopique de l'héroïne se développe jusqu'à atteindre ce que, avec nos regards actuels, nous pourrions qualifier de *stalking* (soit une attention obsessionnelle et non désirée). Comme le remarque Annie Ibrahim, le regard devient une obsession : « Rapportée au voyeurisme, l'essence de la curiosité peut être saisie comme puissance d'infini, inépuisable et infatigable tentative de *voir* l'Autre inaccessible, qui ne la *regarde* pas.³²³» La petite sirène, tout au long du conte cherche donc à voir, de façon continue, obsessionnelle. Une fois dotée d'une apparence humaine, elle devient à son tour objet du regard des hommes et pourtant, le prince, cet «autre inaccessible», ne la verra jamais pour ce qu'elle est.

³²⁰ Propp, Vladimir, *op. cit.*, p. 93.

³²¹ Andersen, *op. cit.* p. 28.

³²² *Ibid.* p. 29.

³²³ Ibrahim, Annie, *Qu'est-ce que la curiosité ?*, Paris, Vrin, 2012, p. 72.

LA PETITE SIRÈNE OBJET DU REGARD

Dans le paragraphe précédent, nous nous sommes attachée à étudier les pulsions voyeuristes qui caractérisent le personnage de la petite sirène. Dans son ouvrage *L'image du corps*, Paul Schilder souligne que « le désir d'être vu, d'être regardé, est aussi primitif que le désir de voir³²⁴ ». Or dans notre texte, on remarque que la petite sirène, qui initialement cherchait à se dissimuler du regard des hommes qu'elle observe, va dans un second temps chercher à être distinguée par le prince, et ainsi devenir un objet de regard. La figure de la sirène est en effet un objet esthétique à part entière, reconnue pour sa beauté et le plaisir plastique qu'elle procure au regardeur, comme le souligne F. Rétif :

Mais surtout la sirène (et ses cousines germanes, les nymphes, lorelei et ondines) est devenue résolument belle. Elle est certes toujours fatale. Mais la beauté fatale est désormais une beauté plastique. Dépossédée de son chant, la sirène est devenue objet de contemplation. Quand, au début du XIXe siècle, la figure de la sirène ressurgit subitement et massivement dans l'espace germanique, le son a depuis longtemps perdu de l'importance par rapport à la vision, l'écriture a écarté la tradition orale, le texte et l'œil l'emportent sur la musique et l'oreille. La sirène est celle qui avant tout autre chose, nous allons le constater, séduit l'œil. Et c'est souvent le regard, plus que le chant, qui est son arme³²⁵.

La petite sirène a perdu sa voix : pour communiquer, pour séduire, ne lui reste que l'image. Le regard devient en effet pour la petite sirène un mode de communication privilégié : « Le prince lui demanda qui elle était et comment elle était arrivée là, et elle le regarda d'un air doux et pourtant si triste avec ses yeux bleu foncé, car, bien sûr, elle ne pouvait pas parler.³²⁶ » L'image qu'elle offre d'elle-même devient en effet le seul moyen pour elle de gagner l'amour du prince. Elle choisit en effet de jouer un personnage d'apparence, tentant de se conformer à ce qu'elle pense être le moule des femmes humaines :

Puis les esclaves exécutèrent des danses gracieuses et légères au son de la musique la plus admirable ; alors, la petite sirène, élevant ses beaux bras blancs, se dressa sur la pointe des pieds et dansa comme personne ne l'avait encore fait, presque sans frôler le plancher ; chaque mouvement qu'elle faisait révélait davantage son charme, et ses yeux parlaient plus éloquemment au cœur que le chant des esclaves.

³²⁴ Scilder, Paul, *op. cit.* p. 233.

³²⁵ Rétif, Françoise, *art. cit.*

³²⁶ Andersen, *op. cit.* p. 35-36. Texte danois : »Prindsen spurgte, hvem hun var, og hvorledes hun var kommet her, og hun saae mildt og do saa bedrøvet paa ham med sine mørkeblaa Øine, tale kunde hun jo ikke.«

Tout le monde en fut émerveillé, surtout le prince qui l'appela sa petite enfant trouvée, et elle continua à danser, bien qu'à chaque fois que son pied touchait le sol, ce fût comme si elle avait marché sur des couteaux aiguisés³²⁷.

La petite sirène se met en scène, et réussit à donner une image conforme à ce que l'on attend d'elle – une belle jeune fille gracieuse, mais à quel prix ? Le lecteur connaît, lui, la souffrance qui échappe au regard des autres personnages. En livrant son corps au regard de l'homme, le personnage subit une forme d'avilissement. Il n'est pas anodin qu'elle danse à la suite des esclaves. La petite sirène accepte donc de devenir esclave de l'image. Comme les nymphes chez Ovide, elle est réduite à une image, celle de son corps. Là encore, cette image du corps est construite à travers le regard des autres personnages, notamment masculin. La différence consiste en ce que la petite sirène cherche à plaire au regard masculin, et donc à se conformer à l'image que les hommes projettent sur elle, celle du corps idéal, de la femme idéale. Elle se rapproche ainsi du mécanisme narcissique qu'analyse ainsi Nathalie Makdessis :

Face à la tentation de jouir sans entrave et narcissiquement dans son image et dans son corps, l'adolescent est ambivalent ; il veut « paraître » unique, ne supportant pas l'indifférenciation, mais il se conforme aussi aux modèles standard érigés par une société qui exalte l'image. Il se trouve captif, à son insu, d'un mirage, celui de faire partie d'un ensemble universel qui le met en valeur par des produits et des objets qui créent du même, alors que son sentiment de solitude, souvent banalisé, est bien présent et insistant³²⁸.

La petite sirène se ressent radicalement différente des hommes de par son handicap (d'abord sa queue de poisson, puis sa mutité). Pourtant, elle veut être humaine, être femme, selon la représentation normée qu'elle s'en fait. Elle subit une sorte de tyrannie du miroir, que définit ainsi Guillaume De Stexhe :

La loi universelle est la loi du même, de l'imitation, de la similitude. Mais cette logique mimétique implique une contradiction tendancielle : à se désirer trop semblables, on risque de s'annuler dans l'autre, ou à son profit. La logique mimétique devient ainsi à la fois confusion, indifférenciation, et rivalité : *un seul* doit rester. En d'autres termes, les autres sont pour chacun des *doubles* à la fois nécessaires et menaçants – comme en témoignent dans les mythes ou la littérature le thème obsédant des jumeaux ennemis [...] dans le rapport mimétique, l'autre est pour chacun un double, un miroir où il

³²⁷ Andersen, H. C., *op. cit.* p. 36. Texte danois : »Nu dandsede Slavinderne i yndige svævende Dandse til den herligste Musik, da hævde den lille Havfrue sine smukke hvide Arme, reiste sig paa Taaspiden og svævede hen over Gulvet, dandsede, som endnu ingen havde danset ; ved hver Bevægelse blev hendes Deilighed endnu mere synlig, og hendes Øine talte dybere til Hjertet, end Slavindernes Sang.

Alle vare henrykte derover, især Prindsen, som kaldte hende sit lille Hittebarn, og hun dandsede meer og meer, skjøndt hver Gang hendes Fod rørte Jorden, var det, som om hun traadte paa skarpe Knive.«

³²⁸ Makdessi, Nathalie, « Regards croisés . Fonction du regard et narcissisme à l'adolescence », in *Enfances & Psy*, vol. 78, no. 2, 2018 [en ligne].

se cherche à s'identifier lui-même, dans l'ambivalence de l'imitation et de la rivalité ; mais le handicap installe ici une dis-semblance obstinée³²⁹.

À la fin du conte, on voit ainsi ressurgir la figure de la jeune fille humaine que l'on avait déjà furtivement aperçue. Celle-ci est présentée comme un double de la petite sirène, explorant ainsi une thématique récurrente au XIXe siècle³³⁰. Ce personnage correspond au septième actant du conte de fée défini par Propp³³¹, le faux-héros, puisque la princesse passe pour la sauveuse. Il s'avère que ce double se conforme bien plus aux attentes du prince que la petite sirène elle-même, par son rang, sa beauté, mais surtout parce qu'elle parle, et cette intrusion génère une confusion des identités. Comme la petite sirène, la jeune fille est une fille de roi, qui a grandi dans un milieu clos, protégé et féminin (le couvent). Physiquement, les similitudes sont également frappantes :

La petite sirène était curieuse de voir sa beauté, et elle dut reconnaître qu'elle n'avait jamais vu une aussi belle silhouette. Sa peau était fine et délicate, et derrière ses longs cils foncés souriaient deux yeux fidèles d'un bleu sombre.

La description s'achève sur la mention des yeux : ces yeux bleus qui étaient le seul avantage de l'héroïne, son seul lien avec le prince. Face à son double humain, la petite sirène est définitivement battue. Cette autre incarne une image de la femme qui se conforme parfaitement aux attentes du prince, telle une projection d'un idéal du moi que la petite sirène chercherait en vain à atteindre... Ce personnage de double ne vit lui aussi qu'à travers le regard (de la petite sirène, du prince), et l'on ignore tout de son intériorité, de ses pensées. Même si contrairement à la petite sirène, elle a la possibilité de parler, on ignore tout de ses paroles. Comme l'héroïne, elle est réduite à une image, représentation idéale qui hante la jeune fille où bien les hommes qui la regardent, comme un élément tiers. C'est elle qui attire désormais les regards du prince. Le meurtre du prince, dans le regard duquel elle est enfermée, devient dès lors la seule option de l'héroïne pour pouvoir continuer à vivre :

La petite sirène écarta le rideau de pourpre de la tente, et elle vit la charmante mariée qui reposait, à tête sur la poitrine du prince, et elle s'inclina vers lui, déposa un baiser sur son beau front, regarda le ciel, où les lueurs de l'aurore se faisaient de plus en plus vives, regarda le couteau tranchant et fixa de nouveau les yeux sur le prince, qui prononçait en rêve le nom de son épouse, et le couteau trembla dans la main de la sirène, mais elle le lança loin dans les vagues, qui se colorèrent de rouge à l'endroit où il tomba, et des gouttes de sang semblèrent perler à la surface de l'eau. Elle jeta un dernier regard à demi

³²⁹ De Stexhe, Guillaume, « IV - L'expérience du handicap comme seuil d'humanité », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. volume 74, no. 1, 2015, [en ligne].

³³⁰ On retrouve le thème du double chez des auteurs aussi divers que Hoffman, Poe, Maupassant, Dostoïevski... et bien sûr Lewis Carroll.

³³¹ Propp, Vladimir, *op. cit.*

éteint sur le prince, se précipita dans la mer et sentit son corps se dissoudre en écume³³².

Dès le début du passage, la petite sirène est à nouveau représentée en voyeuse ; elle fait le geste d'écartier le rideau qui masquait le couple, et pénètre dans leur intimité. Alors que le prince et son épouse dorment sans voir ce qui se passe, la sirène continue de regarder. Le texte décrit le va-et-vient du regard entre trois éléments, le couteau, le prince et le ciel, alors que l'héroïne semble hésiter. Sa décision prise de se sacrifier, la mort du personnage est annoncé par l'évocation du « dernier regard à demi éteint ». La petite sirène est donc une figure de voyeuse, qui regarde le monde des hommes, le prince, et désire se les approprier. Pour cela, elle devient elle-même objet du regard : elle s'applique à offrir l'image de ce qu'elle voudrait être, une femme. Et pourtant, elle ne parvient pas à être réellement vue par l'homme qu'elle aime. Les nymphes des *Métamorphoses* et la petite sirène d'Andersen présentent donc des caractéristiques très différentes du point de vue du regard. En effet, les nymphes sont essentiellement objet du regard. Or ce regard qui leur est imposée par des personnages masculins, elles cherchent à y échapper – par la fuite, puis par la métamorphose. La petite sirène adopte quant à elle une posture de voyeuse, avant de devenir à son tour objet du regard de l'autre. Elle est elle aussi prisonnière du regard, puisqu'elle cherche tout au long du conte à se conformer à une image féminine idéalisée, sans jamais y parvenir.

³³²Andersen, H. C. *op. cit.* p. 42-43. Dans le texte danois : »Den lille Havfrue trak Purpurtæppet bort fra Teltet, og hun saae den deilige Brud sove med sit Hoved ved Prindsens Bryst, og hun bøiede sig ned, kyssede ham paa hans smukke Pande, saae paa Himlen, hvor Morgenrøden lyste meer og meer, saae paa den skarpe Kniv og fæstede igjen Øinene paa Prindsen, der i Drømme nævnede sin Brud ved Navn, hun kun var i hans Tanker, og Kniven zittrede i Havfruens Haand, - men da kastede hun den langt ud i Bølgerne, de skinnede røde, hvor den faldt, det saae ud, som piblede der Blodsdraaber op af Vandet. Endnu engang saae hun med halvbrustne Blik paa Prindsen, styrtede sig fra Skibet ned i Havet, og hun følte, hvor hendes Legeme opløste sig i Skum.«

C. ALICE, UNE HÉROÏNE AVIDE DE VOIR

APPÉTITS SCOPIQUES

Comme la petite sirène, Alice présente une certaine avidité, l'envie de voir le monde merveilleux qu'elle découvre. Ces deux héroïnes pénètrent en effet dans un univers totalement nouveau pour elles, ce qui provoque chez elle une curiosité démesurée. Alice ne peut s'empêcher de vouloir tout examiner dans le monde merveilleux où elle fait irruption. Ainsi, lors de sa chute dans le terrier du lapin, la petite fille passe en revue divers objets, plus incongrus les uns que les autres :

Soit que le puits fût très profond, soit que la fillette tombât très lentement, elle s'aperçut qu'elle avait le temps, tout en descendant, de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se passer. D'abord, elle essaya de regarder en bas pour voir où elle allait arriver, mais il faisait trop noir pour qu'elle pût rien distinguer. Ensuite, elle examina les parois du puits, et remarqua qu'elles étaient garnies de placards et d'étagères ; par endroit, des cartes de géographie et des tableaux se trouvaient accrochés à des pitons³³³.

Alors qu'elle se trouve dans une situation extraordinaire, qui devrait provoquer son inquiétude, Alice est curieuse. Chutant dans le trou du Lapin Blanc, ce qui l'intéresse est de voir comment celui-ci est décoré. Le texte énumère ainsi les différents objets qui se trouvent dans le terrier, s'offrant au regard de la petite fille. En tombant dans ce trou, Alice pénètre dans un univers scopique. L'illustration que Yayoi Kusama donne ce passage montre ainsi un trou noir, rempli d'yeux³³⁴... Au pays des merveilles, Alice se laisse happer par sa curiosité dévorante, et cherche toujours à regarder, à voir. Mais cette curiosité ne se limite pas seulement à la vue, comme le souligne Annie Ibrahim : « La curiosité, elle, réside toute entière dans l'usage de la vue, étendue à tous les sens ; concupiscence des yeux qui cherchent l'agréable et le délicieux, autant par volupté que par curiosité.³³⁵» On remarque ainsi qu'Alice semble ne pas pouvoir s'empêcher de manger ou de boire tout ce qu'elle voit : "*Soon her eye fell on a little glass box that was lying under the table: she opened it, and found in it a very small cake, on which the words 'EAT ME' were beautifully marked in currants. 'Well, I'll eat it,' said Alice [...]*"³³⁶. Dans ce passage, on note tout d'abord l'importance du regard. En utilisant l'expression

³³³ Carroll, Lewis, *op. cit.* I, p. 19. Dans le texte anglais : *Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her and to wonder what was going to happen next. First, she tried to look down and make out what she was coming to, but it was too dark to see anything; then she looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and book-shelves; here and there she saw maps and pictures hung upon pegs.*

³³⁴ Kusama, Yayoi, illustration pour Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles* (trad. J. Papy). Paris, Hélicium éditions, 2015.

³³⁵ Ibrahim, Annie, *op. cit.* p. 85.

³³⁶ Trad. J. Papy : « Bientôt son regard tomba sur une petite boîte de verre placé sur la table ; elle l'ouvrit et y trouva un tout petit gâteau sur lequel les mots : « MANGE-MOI » étaient très joliment tracés avec des raisins de Corinthe. « Ma foi, je vais le manger, dit Alice [...] » Carroll, Lewis, *op. cit.* I, p. 26.

"her eye fell", le regard d'Alice est doté d'une autonomie particulière. Ensuite, on remarque que l'objet de ce regard est une boîte en verre. Une boîte pour contenir, cacher un objet, mais qui serait transparente... Laissant le passage au regard. Le texte souligne les qualités esthétiques du gâteau qu'Alice y trouve, comme un encouragement à le manger. Cette propension d'Alice à manger tout ce qu'elle voit fait étrangement résonner les propos du Chapelier fou au chapitre sept : "*Not the same thing a bit !*" said the Hatter. "*You might just as well say that "I see what I eat" is the same thing as "I eat what i see"*"³³⁷". Dans le cas d'Alice, on pourrait en effet dire qu'elle mange tout ce qu'elle voit, comme si son regard était en lui-même une forme de dévoration. De plus, Alice ne peut s'empêcher de vouloir ouvrir les portes pour regarder derrière, entrer dans les maisons pour voir ce qui s'y trouve. Le personnage semble être avant tout guidé par sa curiosité et son désir de voir, d'observer le pays des merveilles et ses habitants.

ALICE SPECTATRICE

Alors que dans les *Métamorphoses*, les nymphes ne semblent exister qu'à travers le regard des dieux, dans Alice ont a au contraire l'impression que c'est le regard de l'héroïne qui donne aux vie aux habitants du pays des merveilles. Comme le souligne Jean Gattégno, « les êtres et les choses qu'Alice rencontre au Pays des Merveilles, c'est son regard, plus qu'elle-même, qui les trouve sur son chemin ; les personnages n'existent peut-être même pas en dehors de sa présence³³⁸». Chaque chapitre d'*Alice* est ainsi comme un tableau vivant, dans lequel la petite fille ne fait que passer. Le regard d'Alice, dans sa dimension exploratoire, nous fait ainsi passer comme de tableau en tableau, d'une saynète à l'autre. Le pays des merveilles est bien un univers du scopique, un monde de l'apparence où chaque personnage joue un rôle. On peut établir que les personnages du pays des merveilles sont mis en scène, tandis qu'Alice est une figure de spectatrice. De nombreuses scènes du pays des merveilles, comme le thé des fous, la partie de croquet ou le procès apparaissent comme des mises en scènes, des simulacres. Ainsi le Chapelier est-il figé dans le temps, comme un acteur qui répète la même scène en boucle : "*it's always tea-time, and we've no time to wash the things between whiles*"³³⁹". La scène du thé évoque des enfants jouant à la dînette, se proposant mutuellement des denrées imaginaires :

'Have some wine,' the March Hare said in an encouraging tone.

³³⁷ Trad. J. Papy : «- Mais pas du tout ! S'exclama le Chapelier. C'est comme si tu disais que : «Je vois ce que je mange» c'est la même chose que : «Je mange ce que je vois !» *Ibid.* VII, p. 152.

³³⁸ Gattégno, Jean, *op. cit.*, p. 73.

³³⁹ Carroll, Lewis, *op. cit.* VII. Trad. J. Papy : «C'est toujours l'heure du thé, et nous n'avons jamais pris le temps de faire la vaisselle.»

*Alice looked all round the table, but there was nothing on it but tea. 'I don't see any wine,' she remarked.
'There isn't any,' said the March Hare*³⁴⁰.

Les personnages jouent des rôles, et se complaisent à se mettre en scène en racontant des histoires, comme le Loir, qui ne souffre pas qu'Alice l'interrompe, ou encore en dansant et en chantant. On retrouve ainsi des situations privilégiées de monstrations dans *Alice au pays des merveilles*, comme par exemple le cortège de la Reine de Cœur ou la démonstration de danse de la Simili-Tortue. Les habitants du pays des merveilles souhaitent occuper le devant de la scène, écrasant ainsi Alice. On peut noter que le seul personnage qui sait disparaître, le Chat de Cheshire, est également le seul à se montrer un tant soit peu amical avec la petite fille. Comparée aux autres personnages, Alice, qui fait plutôt figure de spectatrice, ne se voit accorder qu'une attention dérisoire. Elle ne devient vraiment actrice que dans le chapitre final, alors qu'elle est appelée à témoigner lors du procès du Valet de Cœur. Tous les regards sont alors braqués sur elle, et Alice peut enfin reprendre sa taille normale "*she had grown to her full size by this time*"³⁴¹. L'héroïne se caractérise donc par son désir de voir. Tout au long du texte, elle se laisse guider par sa curiosité et ses pulsions scopiques. Le lecteur est ainsi entraîné, à la suite du regard d'Alice, à la découverte du pays des merveilles, et passe avec elle de tableau en tableau.

Dans ces trois textes, le regard tient une place importante. Les personnages sont tour à tour sujet et objet du regard, dans un univers de l'image et du spéculaire. Ainsi l'image du corps des jeunes filles est soumise au regard d'autrui. Dans les *Métamorphoses*, le corps des nymphes est avant tout construit comme objet de désir par les regards masculins. La petite sirène, si elle est également une figure de voyeuse qui cherche à s'appropriier le monde des hommes (et surtout le prince) par le regard, devient également un objet soumis aux regards, qui va tenter de se conformer à l'image idéale que le regard des autres projette sur elle. Alice est tout comme elle en proie à une curiosité dévorante pour le monde qu'elle découvre, et son regard devient dévoration : la petite fille ne peut s'empêcher de toucher, goûter tout ce qu'elle voit au pays des merveilles. Elle passe ainsi de tableau en tableau, regardant les différentes scènes qui s'étalent sous ces yeux, telle une spectatrice de théâtre. Cependant, si les corps des protagonistes sont bel et bien mis en scène, objets du regard des personnages et des lecteurs, il existe une tension très forte entre l'être et le paraître. On constate donc un conflit scopique entre les regards des différents personnages. En effet, l'expérience de la métamorphose va

³⁴⁰ *Ibid.* Trad. J. Papy : «- Prends donc un peu de vin, proposa le Lièvre d'un ton encourageant.

Alice promena son regard autour de la table, mais elle n'aperçut que du thé.

- Je ne vois pas de vin, fit-elle observer.

- Il n'y en a pas, dit le lièvre de Mars.»

³⁴¹ Trad. J. Papy : «qui avait maintenant retrouvé sa taille normale». Carroll, Lewis, *op. cit.* XII. p. 168. *Ibid.* XII.

nécessairement modifier l'image du corps, telle qu'elle est perçue par nos héroïnes, mais aussi par les autres personnages.

3. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DES PERSONNAGES

On a vu l'importance du regard et du désir de voir, mais aussi d'être vu, chez les différents personnages du *corpus*. Dans les textes étudiés, la métamorphose n'opère pas que sur le corps des protagonistes : elle vient aussi transformer leur regard. Dans cette sous-partie nous nous interrogerons donc sur la métamorphose du regard des personnages. Chez les héroïnes du *corpus*, la métamorphose corporelle et physique, bien concrète, s'accompagne d'une métamorphose des perceptions. Alors que dans *La petite sirène*, le texte ne nous donne pas d'indication sur un éventuel changement de regard de l'héroïne sur elle-même, cette dimension est explorée chez Ovide et Carroll. On constate ainsi une métamorphose du regard que les personnages d'Io et d'Alice posent sur elles-mêmes. On relève également une transformation du regard de certains personnages secondaires dans les trois œuvres, regard porté sur l'héroïne ou sur le monde. Ainsi, alors que le regard des dieux subjectivait les nymphes en en faisant des objets de désir, on observe une déconstruction de ce regard à travers le discours d'Apollon. Dans *La Petite Sirène*, on remarque une transformation du regard des sœurs de l'héroïne, qui semblent désillusionnées à la fin du conte. Dans *Alice au pays des merveilles*, c'est le regard de la grande sœur qui semble être transformé par le récit merveilleux d'Alice.

A. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DES HÉROÏNES SUR ELLES-MÊMES

LE REFLET D'IO

Comme nous l'avons vu, les nymphes semblent ne pas porter d'attention à leur image sous leur forme humaine. Elles semblent indifférentes à leur propre image, quand elles ne la rejettent pas tout à fait. On a ainsi peu de descriptions physiques des héroïnes dans les *incipits*, peut-être tout simplement parce que les nymphes ne s'intéressent pas à leur beauté physique. Après avoir été transformée, Io éprouve sa différence à travers différents sens : le toucher, le goût. Elle éprouve également le désir de se rendre compte par la vue du changement opéré en elle. L'image qu'elle renvoie et perçoit d'elle-même constitue un choc pour le personnage, et l'un des enjeux majeur du récit :

*Venit et ad ripas, ubi ludere saepe solebat,
Inachidas : rictus novaque ut conspexit in unda
Cornua, pertimuit seque externata refugit*³⁴².

L'expression « *ubi ludere saepe solebat* », avec l'adverbe *saepe*, « souvent » et l'imparfait d'habitude « *solebat* », renvoie à un passé connu et rassurant, lorsque la nymphe était encore humaine. Le lieu lui-même, « *ripas Inachidas* », renvoie directement à la famille d'Io. La nymphe se penche sur les eaux de son père, qu'elle utilise comme un miroir pour observer son propre reflet (« *conspexit in unda* »). Le texte recrée ainsi tout d'abord un cadre familial, ce qui va d'autant plus renforcer le choc provoqué par la nouvelle image d'Io. Cette nouvelle apparence n'est pas évoquée d'emblée dans sa forme générale, mais à travers différents détails. On trouve tout d'abord le « *rictus* », qui pourrait être aussi bien animal qu'humain, puis ses cornes « *nova cornua* », attribut caractéristique du bovidé. Hélène Vial, qui a consacré un article au rire dans les *Métamorphoses*, perçoit le *rictus* comme « une forme caricaturale et douloureuse du rire³⁴³ », « signe de la sauvagerie du nouvel être³⁴⁴ ». Le verbe « *pertimuit* » indique une réaction encore plus forte que la peur (préfixe *-per*), et anticipe ainsi sur la fuite de la nymphe (« *refugit* »). L'expression « *seque externata* » est particulièrement intéressante : elle peut indiquer que le personnage est consterné par ce qu'il voit, mais aussi qu'elle est devenue étrangère à elle-même.

En effet, Io ne se reconnaît pas dans son reflet. Le personnage semble vivre ce que l'on appelle en psychologie un trouble de la dépersonnalisation. Le passage du poème coïncide tout à fait avec la description que Paul Schilder donne de la dépersonnalisation : « Le patient, s'il se regarde dans une glace, voit un visage autre, rigide, déformé. Au son de sa propre voix qui lui est étrangère, inconnue, il sursaute, comme si ce n'était pas lui qui parlait.³⁴⁵ » Lors de la captivité d'Io, le texte précise bien qu'elle est effrayé par les sons nouveaux qu'elle produit : « *Cōnātōquē quērī // mūgītūs ēdīdīt ōrē / Pērtīmūitquē sōnōs // prōp̄riāqu[e] ēxtērrītā vōc[e] ēst.*³⁴⁶ » On remarque que « *mugitus* » et « *propria* » sont ici les deux mots mis en valeur après la coupe penthémimère de chaque vers. L'accent est ainsi mis sur la bestialité et son lien avec le moi du sujet. Le deuxième hémistiche du vers 638 fait ressortir la terreur ressentie par Io, en plaçant « *exterrita* » entre les ablatifs « *propria* » et « *voce* » ; c'est donc bien au cœur de la voix d'Io que se trouve l'horreur, l'indicible, puisqu'elle n'est désormais plus qu'un mugissement. Nicos Nicolaïdis décrit la dépersonnalisation comme « une

³⁴² Ovide, *op. cit.* v. 639-641. Trad. M. Cosnay : « Elle vient aux rives où elle avait habitude de jouer, / les rives d'Inachus, et regarde dans l'eau ses cornes / nouvelles : elle s'effraie, étrangère à elle-même, recule, fuit. »

³⁴³ Vial, Hélène, « Le rire dans le mythe ovidien de la métamorphose », in *Humoresques*, CORHUM Humoresques, 2006 [en ligne].

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Schilder, Paul, *op. cit.* p. 158.

³⁴⁶ Ovide, *op. cit.* v. 637-638. Trad. M. Cosnay : « Elle essaie de se plaindre, sort de sa bouche des mugissements / et s'effraie des sons – sa propre voix la terrorise. »

altération de la *conscience de la personnalité*, caractérisée par un sentiment d'« aliénation », d'étrangeté du moi (*ego*)³⁴⁷». Dans son article, N. Nicolaïdis cite *La Métamorphose* de Kafka comme un exemple littéraire de la dépersonnalisation liée à l'altération de la perception du corps³⁴⁸. On peut penser qu'il en va de même pour Io : la perception qu'elle a de son corps est altérée, elle ne se reconnaît pas dans son reflet. Didier Lauru explique que « le sujet dépersonnalisé cherche dans le miroir à retrouver une image de lui qui lui soit familière et non pas étrangement inquiétante³⁴⁹». Io rejoint les rives de l'Inachus afin de retrouver un cadre rassurant, mais ne voit dans le miroir qu'une image monstrueuse d'elle-même, caractérisée par le « rictus » et les « cornua ». Aussi prend-elle la fuite, incapable de faire face à son reflet, incapable de soutenir l'image qu'il lui renvoie, image d'elle-même, image étrangère pourtant.

LES REFLETS D'ALICE

Dans *Alice au pays des merveilles*, Alice ne croise aucun reflet, contrairement à dans *De l'autre côté du miroir*. La vision de soi est pourtant un des enjeux majeurs du récit. L'un des traits caractéristiques du personnage d'Alice, c'est qu'arrivée au pays des merveilles, elle ne sait plus qui elle est. Les repères y sont différents, aussi ses perceptions sont perturbées, et donc la perception qu'elle a d'elle-même. Le regard d'Alice évolue en même temps qu'elle se métamorphose. À la différence de ce qui se passe pour Io, le regard accompagne la métamorphose dans son déroulement (alors qu'elle est perçue seulement dans son résultat chez Ovide). Manuela Morgaine avance ainsi que la vision du personnage varie selon les différents états physiques qu'elle traverse :

Lorsque *Alice* chute dans le terrier du lapin, Lewis Carroll lui a déjà fait subir une métamorphose. Ensuite, c'est une lente tombée en imagination pendant laquelle le monde et les choses se transforment continuellement. Alice doit elle-même changer de corps plusieurs fois pour pénétrer dans les replis de cet univers qui n'est en fait que le château de cartes de son imagination. Elle est en elle-même comme en ce « télescope » dont elle rêve pour regarder plus loin encore. À l'intérieur de cet objet de verre, tout se voit déformé. Elle-même pour elle-même est un véritable cauchemar. Sa vision varie selon la réplique toute fragile d'elle-même dans laquelle elle se trouve, l'infiniment petite ou l'infiniment grande ; selon aussi qu'elle chute ou qu'elle traverse³⁵⁰.

³⁴⁷ Nicolaïdis, Nicos, « Réflexions à propos de la dépersonnalisation », in *Revue française de psychosomatique*, vol. 27, n° 1, 2005, [en ligne].

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Lauru, Didier, « Dépersonnalisation, le doute d'exister ? », in *Figures de la psychanalyse*, vol. 9, n°1, 2004.

³⁵⁰ Morgaine, Manuela, *art. cit.* p. 81-82.

Comme le souligne M. Morgaine, Alice exprime le souhait de rentrer en elle-même comme un télescope ("Oh, how I wish I could shut up like a telescope !"³⁵¹) et comme souvent dans le récit, ce souhait est suivi d'une métamorphose. Ce souhait de la petite fille qui veut rapetisser pour franchir la porte menant au beau jardin peut être perçu comme une métaphore : c'est-à-dire que si Alice souhaite rentrer en elle-même comme un télescope, elle souhaite se voir, se regarder, explorer son intériorité. En effet, au cours de son voyage, le corps d'Alice se métamorphose et la petite fille se retrouve en proie à un certain trouble identitaire, ne sait plus qui elle est, ni même ce qu'elle est. Cette crise s'engage progressivement et commence par une dissociation d'Alice et de son corps. En effet, dès le chapitre deux, suite à sa première métamorphose, elle commence à considérer les éléments de son corps comme étrangers à elle-même, comme le souligne Ali Benmakhlouf :

Le changement de lieu est un préalable pour de nombreuses métamorphoses : Alice change de taille et ne peut plus expliquer ce qu'elle est, ni reconnaître des parties d'elle-même comme étant d'elle-même : pieds, épaules, etc. Les pieds devenus lointains sont comme des données à part³⁵².

Les pieds d'Alice apparaissent comme des membres autonomes, détachés d'elle-même. C'est ce qu'illustre la photographie d'Anna Gaskell, qui a produit des séries de clichés autour d'Alice³⁵³. Sur cette image, on voit un corps comme suspendu en l'air. Ce corps, on l'associe à celui d'Alice, car il est vêtu selon les représentations stéréotypées de la célèbre héroïne – robe, tablier et souliers vernis. Le cadrage coupe complètement la tête du personnage. Le corps semble ainsi se mouvoir de façon indépendante, dans un bond ou une chute suspendue dans le temps par la photographie. De même le corps de la petite fille semble agir de lui-même chez Lewis Carroll, sans qu'Alice ne puisse exercer aucun contrôle. Comme avec Io, on peut rapprocher ces troubles d'un état de dépersonnalisation. Elle en montre en effet, différents signes extérieurs, comme ceux énumérés par D. Lauru qui affirme que la dépersonnalisation « se caractérise par des impressions de changements, d'étrangeté ou de déformation du corps ou de la pensée. Ces sentiments constituent toute une gamme d'impressions d'irréalité, d'altération, de métamorphose et de sensations d'ineffable³⁵⁴ ». Ce sentiment d'altération de soi est très poétiquement restitué dans le film surréaliste de Jan Švankmajer : *Kristýna Kohoutová*, l'actrice qui interprète Alice, est remplacée au cours du film par une poupée, procédé qui dit bien le vide identitaire ressenti par l'héroïne³⁵⁵. Cette métamorphose génère un malaise chez le spectateur, qui a du mal à s'identifier à cet objet ; c'est aussi un moyen cinématographique de faire partager la dépersonnalisation subie par Alice. Le film de J. Švankmajer reprend ainsi l'un des traits principaux

³⁵¹Trad. J. Papy : «Oh ! Que je voudrais pouvoir rentrer en moi-même comme une longue vue !» Carroll, Lewis, *op. cit.* p. 30.

³⁵²Benmakhlouf Ali, « Alice au pays des merveilles : les métamorphoses », in *Les Lettres de la SPF*, n° 32, 2014 [en ligne].

³⁵³Gaskell, Anna, *Untitled #6* (Wonder), 1996, impression chromogénique, 48.3 x 59 cm, New-York, Musée Guggenheim.

³⁵⁴Lauru, Didier, *art. cit.*

³⁵⁵Švankmajer, Jan, *Něco z Alenky*, Jaromír Kallista, 1988, 84 m.

du texte de Carroll, c'est la réflexion autour de la perte de contrôle sur le corps associée à la perte de l'identité du sujet. En effet, on constate que les différentes métamorphoses qu'elle traverse amènent rapidement Alice à douter de sa propre identité :

*'Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, THAT'S the great puzzle!' And she began thinking over all the children she knew that were of the same age as herself, to see if she could have been changed for any of them*³⁵⁶.

On constate qu'Alice se parle à elle-même sur le mode interrogatif, exprimant ainsi son trouble intérieur. Dans la suite du passage, elle passe en revue diverses fillettes en lesquelles elle aurait pu être transformée, et cherche à récapituler ses connaissances se rassurer. Alice est proche d'un état de dépersonnalisation tel que le décrit D. Lauru : « Il s'agit d'un état où le sujet se dit modifié de telle façon que sa propre personne comme le monde extérieur ne lui paraissent plus familiers. Il ressent un sentiment d'étrangeté, d'irréalité.» Tout change autour d'Alice, aussi il lui semble qu'elle n'est plus la même. On pourrait tout aussi bien dire qu'Alice change, aussi il lui semble que le monde n'est plus le même.

Le questionnement identitaire d'Alice trouve son illustration la plus fameuse au chapitre cinq, dans lequel elle rencontre la Chenille :

*'Who are YOU?' said the Caterpillar.
This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, 'I — I hardly know, sir, just at present—at least I know who I WAS when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.'
'What do you mean by that?' said the Caterpillar sternly. 'Explain yourself!' 'I can't explain MYSELF, I'm afraid, sir' said Alice, 'because I'm not myself, you see.'
'I don't see,' said the Caterpillar.
'I'm afraid I can't put it more clearly,' Alice replied very politely, 'for I can't understand it myself to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing.'
'It isn't,' said the Caterpillar.
'Well, perhaps you haven't found it so yet,' said Alice; 'but when you have to turn into a chrysalis—you will some day, you know—and then after that into a butterfly, I should think you'll feel it a little queer, won't you?'
'Not a bit,' said the Caterpillar.
'Well, perhaps your feelings may be different,' said Alice; 'all I know is, it would feel very queer to ME.'*

³⁵⁶ Trad. J. Papy : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Comme tout est bizarre aujourd'hui ! Pourtant, hier, les choses se passaient normalement. Je me demande si on m'a changée pendant la nuit ? Voyons, réfléchissons : est-ce que j'étais bien la même quand je me suis levée ce matin ? Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente. Mais, si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : qui diable puis-je bien être ? Ah ! Voilà le grand problème ! " Sur quoi, elle se mit à passer en revue dans sa tête toutes les filles de son âge qu'elle connaissait, pour voir si elle avait pu être changée en l'une d'elles. » Carroll, Lewis, *op. cit.* II. p. 32.

*'You!' said the Caterpillar contemptuously. 'Who are YOU?'*³⁵⁷

Dans le dialogue d'Alice avec la chenille, la question cruciale, "Who are you ?", est répétée au début et à la fin de l'extrait créant un effet de boucle. Une seconde demande de la Chenille, "explain yourself", entraîne une légère variation. L'expression peut être comprise de deux façons, expliquer ce que l'on a voulu dire, ou bien, expliquer ce que vous êtes. Alice choisit toujours ce deuxième sens, ce qui laisse percevoir l'importance de la question identitaire pour le personnage. Les métamorphoses incessantes ont brouillé les certitudes d'Alice, qui n'est plus sûre de ce qu'elle est (" *I — I hardly know, sir, just at present—at least I know who I WAS when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.*") Et on comprend la confusion d'Alice. En effet, que répondre à cette grande interrogation, « Qui es-tu ? » Cette question, ce n'est pas seulement le chenille qui la pose, mais bien le voyage au pays des merveilles (*Wonderland*) lui-même et les nombreuses métamorphoses qui le rythment. En même temps qu'elle prend pleinement conscience de son existence à travers l'expérience de la métamorphose, l'héroïne refuse de se laisser réduire à un sens univoque. Ainsi l'identité d'Alice échappe à toute définition. En même temps que la petite fille expérimente la métamorphose, elle se heurte aux tentatives de catégorisations auxquelles la soumettent les habitants du pays des merveilles, qui veulent la faire rentrer dans une unique définition. L'expérience une invitation à s'interroger sur qui elle est, ce qu'elle est ; la question du changement est ici étroitement associée à celle de l'identité.

En effet, à la préadolescence, les jeunes voient leur corps se métamorphoser. Alice est encore enfant, une petite fille, mais aussi une jeune fille, une femme en devenir. Son image change également, celle qu'elle peut percevoir dans le miroir, mais aussi celle qu'elle renvoie aux autres. Bernard Chouvier analyse l'angoisse que peuvent générer ces changements chez l'enfant :

L'une des choses qu'appréhende le plus l'enfant est le changement. Se déplacer et changer ses habitudes représente une incertitude qui est le plus souvent pour lui insupportable. Mais si l'enfant est par nature sédentaire et conservateur, ce n'est que la projection sur l'extérieur de la peur des changements internes liée au profond sentiment d'étrangeté qu'engendre toute modification de l'apparence. Le changement, c'est d'abord et avant tout

³⁵⁷ Trad. J. Papy : « - Qui es-tu ?

Ce n'était pas un début de conversation très encourageant. Alice répondit d'un ton timide :

- Je... Je... ne sais pas très bien, madame, du moins pour l'instant... Je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je crois qu'on a dû me changer plusieurs fois depuis ce moment-là.
- Que veux-tu dire ? Demanda la Chenille d'un ton sévère. Explique-toi !
- Je crains de ne pas pouvoir m'expliquer, madame, parce que je ne suis pas moi, voyez-vous !
- Non, je ne vois pas.
- J'ai bien peur de ne pas pouvoir m'exprimer plus clairement, reprit Alice avec beaucoup de politesse, car, tout d'abord, je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive, et, de plus, ça vous brouille les idées de changer si souvent de taille dans la même journée.
- Pas du tout.
- Vous ne vous en êtes peut-être pas aperçue jusqu'à présent ; mais, quand vous serez obligée de vous transformer en chrysalide (ça vous arrivera un de ces jours, vous savez), puis en papillon, je suppose que ça vous paraîtra un peu bizarre.» Carroll, Lewis, *op. cit.* V. p. 67-68.

le changement de son image dans le miroir et peut-être et surtout dans le regard des autres³⁵⁸.

On sait que la thématique du miroir est chère à Lewis Carroll : dans le deuxième *opus* des aventures d'Alice, celle-ci se confond avec son reflet pour effectuer la traversée du pays du miroir, où tout est inversé. On ne peut donc ignorer que cette question de l'image est récurrente dans l'œuvre de Carroll. La différence tient au fait que, dans ce deuxième livre, c'est la volonté d'Alice de traverser le miroir. Même si elle s'expose à diverses déconvenues tout au long de son cheminement, qui l'amène à passer du statut de pion à celui de reine, c'est son souhait de prendre la place de son reflet, et donc de grandir. Dans *Alice au pays des merveilles*, la petite fille hésite entre désir de grandir et désir de régression. Les métamorphoses qui s'opèrent échappent à son contrôle : l'héroïne est ainsi totalement dépossédée de son corps, et vit bien une expérience de dépersonnalisation. L'expérience de la métamorphose plonge nos figures féminines dans un état de confusion. En perte de repères, elles ne savent plus qui elles sont, ce qu'elles sont. Ainsi Io ne se reconnaît pas dans son miroir aquatique, de même qu'Alice ne pense plus être la même qu'au début de son voyage. Io et Alice voient toute deux leur reflet leur échapper. Toutes deux tentent de se raccrocher à leur oralité, mais la voix d'Io n'est plus humaine et la récitation échappe à Alice. L'expérience de la métamorphose entraîne ainsi une expérience de dépersonnalisations : nos héroïnes ne sont plus tout à fait elles-mêmes, dans des corps qui ne sont plus vraiment le leur. L'expérience de la métamorphose les invite donc à questionner leur identité, au-delà de la simple image qu'elles renvoient d'elles-mêmes, au-delà du reflet et des apparences malmenées par la métamorphose.

³⁵⁸ Chouvier, Bernard, « Chapitre 3. La terreur des métamorphoses », in *La médiation thérapeutique par les contes* (dir. B. Chouvier), Dunod, 2015 [en ligne].

B. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DE L'AUTRE

TRANSFORMATIONS DU REGARD MASCULIN

DANS LES MÉTAMORPHOSES

Les métamorphoses font changer le regard des héroïnes, mais aussi le regard de l'autre. Nous avons établi que dans les *Métamorphoses*, cette altérité était incarnée par les figures masculines des dieux. Le regard masculin, qui construit une image du corps, instaure une forme de domination, d'intrusion imposée au corps de l'héroïne. Après la métamorphose de Daphné et Syrinx, on constate que le regard des dieux a également changé. Cet aspect est plus particulièrement développé à travers le discours d'Apollon:

*Cuī dēūs 'āt, quōñiām / cōnjūnx / mēā nōn pōtēs ēssē,
 Arbōr ērīs cērtē / ' dīxīt / 'mēā ! sēmpēr hābēbūnt
 Tē cōmā, tē cīthārāe, / tē nōstrāe, lāurē, phārēfrāe;
 Tū dūcībūs Lātīis / ādērīs, / cūm lāetā Trīūmphūm
 Vōx cānēt ēt vīsēt / lōngās / Cāpītōliā pōmpās;
 Pōstībūs Āugūstīs / ēādēm / fīdīssīmā cūstōs
 Antē fōrēs stābīs / mēdiāmquē tūēbērē quērcūm,
 Utquē mē[um] īntōnsīs / cāpūt / ēst jūvēnālē cāpīllīs,
 Tū quōquē pērpētūōs / sēmpēr / gērē frōndīs hōnōrēs!³⁵⁹*

Dans ce passage, on voit qu'Apollon, forcé de renoncer à l'objet de son désir, accepte de considérer Daphné autrement que comme un objet sexualisé : «*āt, quōñiām / cōnjūnx / mēā nōn pōtēs ēssē*». C'est bien le terme «*conjux*», placé entre la coupe penthémimère et hephthémimère, qui cristallise ici l'enjeu du discours. Le dieu ne renonce pourtant pas à la possession : le possessif *mea* est ainsi répété au vers suivant, placé à la même position, après l'hephthémimère. On passe ainsi de «*conjux mea*» à «*arbor mea*». On relève toutefois une petite différence : alors que «*conjux mea*» forme un bloc dans le premier vers, les termes «*arbor*» et «*mea*» sont disjoints dans le second, chacun dans un hémistiche - la possession paraît donc moins indubitable. Apollon décrit ensuite la relation privilégiée qu'il escompte entretenir avec son arbre, en énumérant les différents emplois qu'il pense lui donner. Cette relation apparaît toujours comme une volonté de possession, incluant une certaine intimité avec le dieu.

Cependant, Apollon octroie également d'autres prérogatives au laurier : il lui donne ainsi une fonction religieuse et politique forte. Son discours est émaillé de références à l'espace public

³⁵⁹ Ovide, *op. cit.* v. 557-565. Trad. M. Cosnay : « Alors : « Puisque tu ne peux pas être ma femme / tu seras mon arbre, dit-il. Ma chevelure te portera toujours, / laurier, ma cithare te portera, mon carquois te portera. / Tu assisteras les chefs latins quand à leur triomphe une voix / joyeuse chantera, quand le Capitole contempera les longs cortèges. / Aux portes d'Auguste, gardienne très fidèle, / devant le seuil, tu te tiendras et protégeras le chêne du milieu. / Comme ma tête, jamais rasée, reste jeune, / toi aussi tu porteras l'honneur perpétuel de ton feuillage. »

romain : « *Latiis* », « *Capitolia* »... Les fonctions attribuées au laurier sont des fonctions viriles : « *Tū dūcībūs Lātīs ādērīs* », « *fidissima custos* », « *tuebere* ». En devenant un arbre, Daphné entre ainsi dans une sphère normalement réservée aux hommes. Apollon ne la voit plus comme un objet sexualisé, mais comme un objet qui tient désormais à la sphère du sacré. Ce changement de statut, de femme-objet à objet-sacré, est concrétisé par la promesse de permanence qu'Apollon fait à Daphné ; l'adverbe « *semper* » occupe ainsi une place centrale dans le dernier vers du passage, entre la coupe penthémimère et hephthémimère. Il ne s'agit pas d'une passade amoureuse comme on en trouve tant dans les *Métamorphoses*, mais bien d'un lien sacré destiné à durer.

QUELLES MÉTAMORPHOSES DU REGARD DE L'AUTRE
DANS LA PETITE SIRÈNE ?

Si l'altérité est représentée par le masculin dans les *Métamorphoses*, « l'autre » de *La Petite Sirène* est multiple : on peut en distinguer trois figurations. Tout d'abord, les autres sirènes, qui elles sont des femmes séductrices et épanouies, heureuse de leur vie sous la mer. Ensuite, le prince, l'altérité masculine, l'altérité de l'humanité. Enfin, cet autre-double, la princesse qui va finalement prendre sa place. Les autres sirènes sont les personnages dont on peut le mieux étudier un changement du regard. Au début du conte d'Andersen, à travers le récit de leur montée à la surface et celui de leurs activités sous-marines, les sirènes sont présentées comme des créatures insouciantes et hédonistes, qui profitent des beautés du monde sous-marin et à l'occasion de celles de la surface :

Soyons contentes, dit la vieille, sautons et amusons-nous pendant les trois cent années de notre existence, c'est tout de même un laps de temps assez long, nous nous reposerons d'autant mieux après dans la tombe. Ce soir il y a bal à la cour.³⁶⁰

Contrairement à l'héroïne, les autres sirènes ne se préoccupent pas de leur âme, et préfèrent vivre le moment présent. Le texte les présente également comme des créatures casanières, appréciant le confort et la sécurité que leur offre le monde sous-marin :

Chaque fois qu'une des sœurs sortait ainsi de l'eau pour la première fois, elle était toujours ravie de toutes les nouvelles choses qu'elle apercevait ; mais, une fois devenue grande, lorsqu'elle pouvait monter à loisir, le charme disparaissait, et elle disait au bout d'un mois que c'était tout de même en bas, chez elle, que c'était le plus beau, et que rien ne valait son chez soi³⁶¹.

³⁶⁰ Andersen, H. C., *op. cit.* p. 31. Texte danois : « *Lad os være fornøiede, sagde den Gamle, »hoppe og springe ville vi i de trehundrede Aar, vi have at leve i, det er saa mæn en god Tid nok, siden kan man desforføieligere hvile sig ud i sin Grav. Iaften skal vi have Hofbal !* »

³⁶¹ Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 23. Texte danois : « *Den første Gang en af Søstrene kom over Vandet, var enhver altid henrykt over det Nye og Smukke hun saae, men da de nu, som voxne Piger, havde Lov at stige derop naar de vilde, blev det dem ligegyldigt, de længtes igjen efter Hjemmet, og efter en Maanedes Forløb sagde de, at nede hos dem var dog allesmukkeste, og der var man saa rart hjemme.* »

Les sœurs de l'héroïne forment un groupe, une identité collective, qui se rapproche plus de la figure traditionnelle de la sirène, attachées à leur apparence et chantant pour attirer les marins dans la mer. On se les représente donc comme complètement différentes de l'héroïne, tournée vers la transgression et le sacrifice. Aussi le lecteur est-il surpris, et peut-être aussi heureux, s'il a compati à la solitude de la petite sirène, de voir ses sœurs finalement surgir hors de l'eau pour lui apporter leur aide :

Elle vit alors ses sœurs sortir de la mer, elles étaient pâles comme elle ; leur longue et belle chevelure ne flottait plus au vent, on l'avait coupée.
 «Nous l'avons donnée à la sorcière pour qu'elle te vienne en aide et que tu ne meures pas cette nuit ! Elle nous a donné un couteau, le voici ! Vois-tu comme il est tranchant ? Avant le lever du soleil, il faut que tu l'enfonces dans le cœur du prince, et lorsque son sang encore chaud jaillira sur tes pieds, ils se souderont pour former une queue de poisson et tu redeviendras sirène, tu pourras venir nous rejoindre dans l'eau et vivre trois cent ans avant de te transformer en écume morte et salée. Dépêche-toi ! L'un d'entre vous doit mourir avant le lever du soleil ! Notre vieille grand-mère a un tel chagrin que ses cheveux blancs sont tombés, comme les nôtres, sous les ciseaux de la sorcière. Tue le prince et reviens ! Dépêche-toi ! Vois-tu cette bande rouge dans le ciel ? Dans quelques minutes, le soleil va se lever et il te faudra mourir !» et elles poussèrent un soupir profond et étrange, puis elles disparurent dans les flots³⁶².

Comme leur sœur, les sirènes ont accompli un sacrifice par amour. Elles ont offert leur cheveux, c'est-à-dire leur féminité, leur pouvoir de séduction. Leur discours, qui faisait l'éloge du monde des hommes au début du conte, est devenu brutal et violent, invitant l'héroïne au meurtre pour retrouver sa vie d'avant. Pour elles, le meurtre du prince, pourtant innocent, est un sacrifice nécessaire afin de préserver leur sœur. Dans ce passage, les sirènes apparaissent complètement désillusionnées, leur chant a disparu, remplacé par « un soupir profond ». Le plaisir que le lecteur pouvait attendre de cette scène de retrouvailles est tempéré par la sauvagerie des sirènes, que la perte de leur sœur a rendu féroces, presque cruelles. Et le prince ? Le film de Disney nous offre une scène de reconnaissance finale, qui ouvre les yeux du prince sur la véritable identité de la sirène et leur amour réciproque. Dans le texte, on a tout au plus droit à une phrase : « Sur le navire, il y avait encore du bruit et de l'animation, elle vit le prince et sa belle épouse la chercher, ils fixaient tristement l'écume

³⁶² Ibid., p. 42. Texte danois : *»Da saae hun sine Søstre stige op af Havet, de vare blege, som hun ; deres lang smukke Haar flagrede ikke længer i Blæsten, det var afskaaret.
 »Vi have givet det til Hexen, for at hun skulde bringe Hjælp, at du ikke denne Nat skal døe! Hun har givet os en Kniv, her er den! Seer du hvor skarp? Før SolSyaaer op, maa du stikke den i Prindsens Hjerter, og naar da hans varme Blod stænker paa dine Fødder; da voxer de sammen til en Fiskehale og du bliver en Havfrue igjen, kan stige ned i Vandet til os og leve dine tre Hundrede Aar, før du bliver det døde, salte Søskum. Skynde dig! Han eller du maa døe, før Sol staaer op! Vår gamle Bedstemoder sørger, saa handes hvide Haar er faldet af, som vort faldt for Hexens Sax. Dræb Prindsen og kom tilbage! Skynde dig, seerdu den røde Stribe paa Himlen? Om nogle Minuter stiger Solen, og da maa du døe!« og de udstødte et forunderligt dybt Suk og sank i Bølgerne.«*

bouillonnante, comme s'ils savaient qu'elle s'était précipitée dans les flots.³⁶³» Andersen nous laisse libre d'y voir où non, une métamorphose du regard que le prince a pu porter sur la sirène : a-t-il finalement compris ?

UN REGARD ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ

Il est certain que les métamorphoses d'Alice ne font pas changer le regard les habitants du pays des merveilles. Cependant, lorsqu'elle fait le récit de ses aventures à sa sœur, on peut penser que le regard de cette dernière est métamorphosé. La sœur d'Alice est très succinctement évoquée dans les premières lignes du texte : "*once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, 'and what is the use of a book,' thought Alice 'without pictures or conversation?'³⁶⁴*". De cette brève évocation, on peut déduire que la sœur d'Alice est plus âgée qu'elle, et probablement aussi plus assagie. Alice Liddell, qui servit de modèle à Lewis Carroll, avait une petite et une grande sœur, Lorina, de trois ans son aînée. Toujours est-il que l'on retrouve la sœur d'Alice dans les dernières pages du récit :

- Oh, quel rêve bizarre je viens de faire ! S'exclama Alice.

Et elle se mit à raconter, autant qu'elle pouvait se les rappeler, toutes les étranges Aventures que vous venez de lire.

- Lorsqu'elle eut fini, sa sœur l'embrassa et dit :

- C'était un rêve vraiment très bizarre, ma chérie ; mais, à présent, rentre vite à la maison pour prendre ton thé ; il commence à se faire tard.

Alice se leva et s'en alla en courant, tout en réfléchissant de son mieux au rêve merveilleux qu'elle venait de faire.

Mais sa sœur resta assise sans bouger à l'endroit où sa cadette l'avait laissée, la tête appuyée sur une main, regardant le soleil se coucher, songeant à Alice et à ses merveilleuses Aventures, jusqu'à ce qu'elle se mît à rêver toute éveillée. Et voici quel fut son rêve.

D'abord elle rêva de la petite Alice. De nouveau les petites mains furent croisées sur ses genoux, les yeux avides et brillants furent fixés sur les siens ; elle crut entendre le timbre même de sa voix, elle crut voir le petit mouvement de sa tête rejetée en arrière pour écarter les cheveux qui avaient la fâcheuse habitude de lui tomber sur les yeux ; et, tandis qu'elle écoutait, ou croyait écouter, il lui sembla voir s'agiter autour d'elle les créatures bizarres du rêve de sa petite sœur.

Les longues herbes se mirent à bruire à ses pieds tandis que le Lapin Blanc passait en hâte... la Souris effrayée traversa la mare voisine avec un léger clapotis... Elle entendit le bruit des tasses à thé du lièvre de Mars et de ses amis, éternellement attablés devant leur éternel goûter, et la voix aiguë de la

³⁶³ Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 44. Texte danois : « - Paa Skibet var igjen Støi og Liv, hun saae Prindsen med sin smukke Brud søge efter hende, veeodig stirrede de paa det boblende Skum, som om de vidste, hun havde styrtet sig i Bølgerne. »

³⁶⁴ Trad. J. Papy : «une fois ou deux, elle avait jeté un coup d'oeuil sur le livre que sa soeur lisait, mais il ne contenait ni images, ni conversations, «et, se disait Alice, à quoi peut bien servir un livre où il n'y a nni images ni conversations ?» Carroll, Lewis, *op. cit.* I. p. 17.

Reine ordonnant l'exécution de ses malheureux invités... une fois encore le bébé-cochon éternua sur les genoux de la Duchesse, tandis que plats et assiettes s'écrasaient autour de lui... une fois encore le cri du Griffon, le grincement du crayon sur l'ardoise du Léopard, les faibles soupirs des cochons d'Inde étouffés, remplirent l'espace, mêlés aux sanglots lointains de l'infortunée Simili-Tortue³⁶⁵.

La grande sœur est représentée selon l'idéal victorien de la jeune fille bien élevée. Elle invite ainsi Alice à aller prendre son thé, pratique tournée en dérision au chapitre sept, et s'inquiète de l'horaire ("*but now run in to your tea; it's getting late*"). Cependant la sœur va elle aussi se laisser entraîner dans la rêverie, une attitude qui dénote de son comportement habituel, comme l'indique la conjonction "*but*". Son rêve consiste d'abord en une évocation d'une Alice racontant ses aventures, et on retrouve le champ lexical de l'écoute et de la voix : "*she could hear the very tones of her voice*", "*and still as she listened, or seemed to listen*". Ce récit rêvé invite la sœur à revivre pour elle-même les aventures d'Alice. À partir de ce moment, le rêve de la sœur d'Alice s'inscrit, comme le démontre Véronique Hague, dans un processus de répétition et de reprise du propre rêve d'Alice³⁶⁶. La sœur passe ainsi en revue les principaux tableaux qui composent les récits des *Aventures*, pas tout à fait dans l'ordre d'ailleurs. Il ne s'agit donc pas d'une simple récitation, mais bien d'une recréation du rêve, qui passe là encore par des éléments sonores : "*The long grass rustled at her feet*", "*the frightened Mouse splashed his way*", "*she could hear the rattle of the teacups*", "*the shrill voice of the Queen*", "*once more the pig-baby was sneezing*"... Comme Alice avant elle, la sœur se laisse envahir par ses perceptions sensorielles (ici essentiellement auditives, car on a bien conscience qu'il s'agit d'un rêve).

³⁶⁵ Carroll, Lewis, *op. cit.* XII, p. 168-169. Dans le texte anglais : "*Oh, I've had such a curious dream!*" said Alice, and she told her sister, as well as she could remember them, all these strange Adventures of hers that you have just been reading about; and when she had finished, her sister kissed her, and said, 'It WAS a curious dream, dear, certainly: but now run in to your tea; it's getting late.' So Alice got up and ran off, thinking while she ran, as well she might, what a wonderful dream it had been.

But her sister sat still just as she left her, leaning her head on her hand, watching the setting sun, and thinking of little Alice and all her wonderful Adventures, till she too began dreaming after a fashion, and this was her dream:—

First, she dreamed of little Alice herself, and once again the tiny hands were clasped upon her knee, and the bright eager eyes were looking up into hers—she could hear the very tones of her voice, and see that queer little toss of her head to keep back the wandering hair that WOULD always get into her eyes—and still as she listened, or seemed to listen, the whole place around her became alive with the strange creatures of her little sister's dream.

The long grass rustled at her feet as the White Rabbit hurried by—the frightened Mouse splashed his way through the neighbouring pool—she could hear the rattle of the teacups as the March Hare and his friends shared their never-ending meal, and the shrill voice of the Queen ordering off her unfortunate guests to execution—once more the pig-baby was sneezing on the Duchess's knee, while plates and dishes crashed around it—once more the shriek of the Gryphon, the squeaking of the Lizard's slate-pencil, and the choking of the suppressed guinea-pigs, filled the air, mixed up with the distant sobs of the miserable Mock Turtle.

³⁶⁶ «L'emploi de « *of Alice herself* » permet au rêve de la sœur d'être strictement délimité par les caractéristiques propres à Alice. Il s'inscrit donc dans un schéma de répétition et de reprise pour lesquelles nous devons nous interroger sur la notion de totalité. Or, il semble que la reprise ne soit pas intégrale, puisque nous lisons : « *she too began dreaming after a fashion, and this was her dream* » (je souligne). Il y a bien ajout avec « *too* » mais pas superposition exacte grâce à « *after a fashion* » et « *this* ». Le rêve de la sœur intervient dans une relation rhématique marquée par l'article indéfini et le démonstratif, de telle sorte qu'il apparaît comme un univers différent. Hague, Véronique, « Re-création vs recréation » ou le mythe comme processus de reprise», in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (dir. P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet et S. Marret), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 [en ligne].

Grâce au récit des aventures d'Alice, elle peut à son tour pénétrer dans le monde du rêve – de la rêverie du moins. La métamorphose n'est en effet pas radicale, comme l'indique la suite du texte :

Elle resta ainsi, les yeux fermés, croyant presque être au Pays des Merveilles, tout en sachant fort bien qu'il lui suffirait de les rouvrir pour retrouver la réalité. L'herbe ne bruirait plus qu'au souffle du vent, et, seul, le balancement des tiges des roseaux ferait naître des rides à la surface de la mare... le tintement des tasses à thé deviendrait le tintement des clochettes des moutons, les cris aigus de la Reine ne seraient plus que la voix du petit berger... les éternuements du bébé, les cris du Griffon et tous les autres bruits étranges, se transformeraient (elle ne le savait que trop) en la rumeur confuse qui montait de la basse-cour, tandis que les meuglements lointains du bétail remplaceraient les lourds sanglots de la Simili-Tortue³⁶⁷.

La grande sœur a pleinement conscience qu'il s'agit d'un rêve, d'une rêverie même : "*half believed herself in Wonderland, though she knew she had but to open them again, and all would change to dull reality*". Dans la longue énumération qui suit, chacun des éléments sonores qui caractérisait les différents tableaux est repris et se voit attribuer une explication rationnelle. Les premières explications conservent un semblant de poésie – ce n'est pas le Lapin Blanc, mais le vent, qui fait bruissier l'herbe ; ce n'est pas la Souris, mais des roseaux, qui agitent l'eau de la mare. On observe ensuite une gradation dans le prosaïsme : le tintement des tasses à thé et les cris de la Reine sont attribués aux clochettes des moutons et à leur berger, avant de carrément se retrouver dans la basse-cour pour expliquer les plaintes du bébé et du Griffon. Cette tombée dans le prosaïsme peut se révéler un véritable crève-cœur pour le lecteur qui lui, s'était laissé complètement transporté au pays des merveilles. Le regard de la sœur a donc bien changé, mais pas suffisamment pour réussir à complètement réenchâter la réalité qui l'entoure. Que penser alors du dernier paragraphe, qui clôt les *Aventures d'Alice au pays des merveilles* ?

Lastly, she pictured to herself how this same little sister of hers would, in the after-time, be herself a grown woman; and how she would keep, through all her riper years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather about her other little children, and make THEIR eyes bright and eager with many a strange tale, perhaps even with the dream of Wonderland of long ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days³⁶⁸.

³⁶⁷ Carroll, Lewis, *op. cit.* XII, p. 169. Dans le texte anglais : "*So she sat on, with closed eyes, and half believed herself in Wonderland, though she knew she had but to open them again, and all would change to dull reality—the grass would be only rustling in the wind, and the pool rippling to the waving of the reeds—the rattling teacups would change to tinkling sheep-bells, and the Queen's shrill cries to the voice of the shepherd boy—and the sneeze of the baby, the shriek of the Gryphon, and all the other queer noises, would change (she knew) to the confused clamour of the busy farm-yard—while the lowing of the cattle in the distance would take the place of the Mock Turtle's heavy sobs.*

³⁶⁸ Trad. J. Papy : «Finalement, elle se représenta cette même petite sœur devenue femme. Elle était certaine que, dans les années à venir, Alice garderait son cœur d'enfant, si aimant et si simple ; elle rassemblerait autour d'elle d'autres petits enfants, ses enfants à elle, et ce serait leurs yeux à eux qui deviendraient brillants et avides en écoutant mainte histoire extraordinaire, peut-être même cet ancien rêve du Pays des Merveilles. Elle partagerait tous leurs simples chagrins et

Dans ce passage, Alice est dépeinte comme une mère de famille de la bourgeoisie anglaise. Elle a des enfants et leur raconte à leur tour l'histoire de son voyage au pays des merveilles. Comme elle avec sa sœur, elle est capable de leur transmettre quelque chose de cette expérience merveilleuse à travers son récit. L'emploi des capitales le souligne, ce sont bien que les yeux des enfants "*THEIR eyes*" brillent, et donc qu'ils sont à leur tour émerveillés. On est bien sorti du pays des merveilles pour retourner à la réalité quotidienne, mais l'héroïne a ramené quelque chose de cet émerveillement avec elle, qu'elle est capable de raconter et de transmettre. Le moyen de retrouver le merveilleux est la récréation par le récit, récit fait à la sœur mais surtout récit fait aux enfants. Le récit merveilleux permet ainsi une poétisation et un réenchantement du regard des personnages.

Suite à la métamorphose, il n'y pas que les corps qui changent : on observe également une transformation du regard des personnages. Cette métamorphose du regard prend, comme on l'a vu, des formes très variées. On constate que le regard que les héroïnes portent sur elle-même est transformé par leur expérience de la dépossession : ainsi, Io et Alice ne se reconnaissent plus, ne savent plus qui elles sont. Le regard des héroïnes sur elle-même est déstabilisé par la perte des repères et va dans le sens d'une confusion. Io et Alice doivent réussir à aller au-delà de l'image pour parvenir à se voir vraiment. La métamorphose du regard des héroïnes est donc un moyen d'explorer l'expérience de dépersonnalisation et la crise identitaire. Le regard que le sujet porte sur lui-même s'en trouve transformé. Le regard de l'autre est également métamorphosé, à différents degrés et de différentes façons, qu'il soit porté sur l'héroïne (regard d'Apollon) ou sur le monde qui les entoure (regard des sœurs de la petite sirène et d'Alice). Le regard d'Apollon, qui construisait une image sexualisée du corps de Daphné, construit finalement une image sacrée, celle du laurier associé au dieu. Les sœurs de la petite sirène changent leur regard sur le monde : il y a une perte de l'insouciance et de l'innocence, leur regard semble désillusionné à la fin du conte. À travers le récit qu'elle fait de ses aventures, Alice parvient à transmettre quelque chose de son émerveillement, à sa sœur et à ses (hypothétiques) enfants. Suite à la métamorphose, le regard du sujet et le regard de l'autre sont ainsi transformés. Il nous paraît donc légitime de nous demander si la métamorphose a également changé le regard du lecteur, et si oui, dans quel sens.

prendrait plaisir à toutes leur simples joies, en se rappelant sa propre enfance et les heureuses journées d'été.» Carroll, Lewis, *op. cit.*, XII, p. 170.

4. MÉTAMORPHOSES DU REGARD DU LECTEUR

L'expérience de la métamorphose a changé le regard que les héroïnes portaient sur elles-mêmes, ainsi que le regard des autres personnages. On peut donc se demander si le regard du lecteur est lui aussi transformé. Pour ce faire, peut-être faudrait-il d'abord identifier un lecteur, tâche compliquée pour ce *corpus* : un lecteur enfant ou adulte, antique ou moderne... On peut en effet se demander qui lisait les *Métamorphoses*, *La Petite Sirène* et *Alice au pays des merveilles* à leur parution, mais surtout qui les lit aujourd'hui. Les représentations collectives séparent les *Métamorphoses*, considéré comme réservé à un public adulte et cultivé, des deux autres textes du *corpus*, généralement perçus comme relevant de la littérature pour enfant. Pourtant, aujourd'hui peu d'enfants lisent encore le texte original de *La Petite Sirène* ou *Alice au pays des merveilles*. Dans cette partie, nous nous intéresserons donc, de façon très modeste, à certains aspects de la réception des textes. Quels publics, quels regards ? *Les Métamorphoses*, comme la plupart des textes antiques, sont désormais lues par un public très restreint ; pourtant, le texte poétique peut encore nous parler aujourd'hui. Les contes d'Andersen ont toujours visé un public double, à la fois adulte et enfantin, et cette ambivalence se ressent dans le texte de *La Petite Sirène*. *Alice au pays des merveilles* a clairement été écrit pour un lectorat d'enfants ; aujourd'hui majoritairement lu par des adultes, ce texte leur permet de replonger dans le monde de l'enfance.

A. LIRE LES MÉTAMORPHOSES, RENOUER AVEC LA POÉSIE DU PASSÉ ?

LES MÉTAMORPHOSES, UNE POÉSIE DIFFICILE D'ACCÈS ?

La Petite Sirène et *Alice au pays des merveilles* sont des textes généralement considérés comme destinés aux enfants, alors que *Les Métamorphoses* ont eu et ont toujours un public adulte. Contrairement aux deux autres œuvres du *corpus*, qui se voient souvent reléguées dans la catégorie jeunesse, *Les Métamorphoses* font parties des textes entourés d'une certaine considération, que l'on se doit d'avoir lu, tout au moins de connaître. Difficile de dire si le lectorat antique d'Ovide croyait aux mythes rapportés : probablement pas, en tout cas pas à tous. Aujourd'hui, le contenu des récits des *Métamorphoses* nous paraît tout aussi merveilleux que celui d'Andersen ou de Lewis Carroll. Le

texte trouve pourtant toujours des lecteurs, et il a bien plus intéressé la critique française que *La petite sirène* ou *Alice. Les Métamorphoses* forment une compilation savante de mythes gréco-romains. Idéalement, le lecteur devrait avoir une certaine connaissance préalable des mythes pour pouvoir se repérer dans le poème, et tirer un plaisir de la reconnaissance des mythes³⁶⁹. Une lecture donc plutôt réservée aux lettrés et aux érudits. On peut donc se questionner, comme le fait Michel Zink sur la poésie du passé, sur les raisons qui ont fait des *Métamorphoses* un chef-d'œuvre intemporel :

Pourquoi lisons-nous la poésie du passé ? Comment un poème peut-il survivre, quand ont disparu à la fois les mots et le monde que désignaient ces mots ? Et quelle présence la poésie peut-elle revendiquer, quand la langue est morte et quand la civilisation a disparu³⁷⁰ ?

On dit fréquemment du latin que c'est une langue morte. En effet, même pour ceux qui peuvent lire la poésie d'Ovide dans la langue originale, le lecteur moderne ne peut y retrouver le rythme de l'hexamètre et l'accentuation qui caractérisent la poésie latine. C'est donc que la poésie antique continue de nous parler avec un autre langage que celui de sa musicalité, qu'elle propose une autre forme de présence et même d'actualité. On peut penser que la poésie des *Métamorphoses* continue de nous parler car elle utilise un langage symbolique, le langage du mythe, qui a toujours trouvé un écho au fil des siècles. Jung développe cette idée dans son ouvrage *Métamorphose de l'âme et ses symboles* :

De même que nos corps conservent dans de nombreux organes les restes d'anciennes fonctions et d'anciens états, de même notre esprit, qui pourtant paraît avoir dépassé ces tendances instinctives archaïques, porte toujours en lui les marques de l'évolution parcourue, et répète le passé lointain au moins dans ses rêves et dans ses fantaisies³⁷¹.

Le mythe antique a donc bien quelque chose à dire au lecteur contemporain, chez qui il continue de résonner. Le poème d'Ovide réinvesti nombres de récit originellement issus de la tradition orale et populaire. Ces mythes qui visent à construire du sens ont une dimension anthropologique, et répondent à des questions qui se posent depuis le début de l'humanité.

³⁶⁹Jouteur, Isabelle, *Jeux de genre: dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain, Peeters (Bibliothèque d'études classiques), 2001, p. 369. Isabelle Jouteur expose l'idée selon laquelle Ovide pousse ainsi le lecteur à adopter un regard «anamorphosant» : «Il nous semble que, par endroit, Ovide pousse son lecteur à se doter d'un regard «anamorphosant», par lequel il puisse mesurer la distance qui sépare sa source de sa réécriture, et reconstituer, à travers le jeu des distorsions formelles (dans lesquelles les modulations génériques ont leur place), les textes célèbres auxquels il fait référence.» (*Op. cit.*, p. 369.) Si cela nous paraît vrai pour le lecteur antique, il nous semble cependant que le lecteur moderne dispose des références suffisantes pour pouvoir mesurer cet écart.

³⁷⁰Zink, Michel, « Pourquoi lire la poésie du passé ? », in *Le Genre humain*, vol. 47, no. 1, 2008, [en ligne].

³⁷¹Jung, Carl G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'université, 1953, p. 80.

REPOÉTISER LE MONDE
GRÂCE AU MERVEILLEUX DES MÉTAMORPHOSES

Dans les *Métamorphoses*, Ovide recourt fréquemment à la métamorphose étiologique pour expliquer l'origine des êtres et des choses. Le sens construit par les mythes nous apparaît aujourd'hui étranger, lointain. Cependant, par de nombreux aspects, les mythes des *Métamorphoses* nous invitent à adopter le regard de l'enfant ; on peut trouver en cela un invariant, une vérité de l'enfance toujours valable aujourd'hui. La démarche étiologique nous semble en effet rappeler le regard de l'enfant. D'où vient le laurier, pourquoi en fait-on des couronnes ? Aux multiples questions sur l'origine des choses, les mythes apportent des explications merveilleuses, qui ont probablement paru vraisemblable à certaines époques anciennes. Les nombreuses étiologies présentes dans la mythologie gréco-romaine témoignent d'une forte curiosité des peuples indo-européens pour les phénomènes naturels et la nature des êtres. Les étiologies correspondent également à un besoin d'ordonnement du monde : tel animal est dangereux, car issu de la métamorphose d'un criminel (Lycaon), tel autre, bénéfique. Le texte recrée ainsi poétiquement les éléments du monde qui nous entoure, comme l'explique Hélène Vial : « En recréant poétiquement les éléments tout simples de la géographie du monde, Ovide nous apprend aussi à les regarder et à les écouter autrement et à reconnaître dans la pierre la plus anodine ou le plus frêle oiseau nos propres désirs, et nos souffrances.³⁷²» Le temps du poème, le lecteur des métamorphoses est invité à adhérer à cette logique symbolique. Or il nous semble que l'homme d'aujourd'hui a désespérément besoin de réenchanter le monde.

Dans un monde de rationalité de plus en plus technique, on se trouve face à une angoisse par rapport à notre place dans l'univers et dans la culture. On éprouve donc le besoin d'un retour à l'étonnement, à l'émotion et à l'affectivité, le besoin de refonder notre relation aux êtres et aux choses. Au cours du XIXe siècle, on voit ainsi se développer les philosophies vitalistes, qui souhaitent rompre avec l'obsession de la vérité et de la connaissance pour faire prévaloir l'énergie vitale. La fin du XIXe siècle marque également l'essor des sciences botaniques et zoologiques, ce qui montre bien l'intérêt du temps pour les *realia* et les merveilles de la nature. Il nous semble que la poésie d'Ovide conjugue cet attrait pour la force vitale, qui permet la survie à travers la métamorphose, et l'intérêt pour les choses du monde qui nous entoure, tout en les entourant de poésie. À travers le *perpetuum carmen*, Ovide crée une forme de *continuum* temporel depuis les origines du monde, comme l'explique Paul-Augustin Deproost :

³⁷² Vial, Hélène, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, p. 448-449.

Le «chant perpétuel» ou *carmen perpetuum* annoncé par Ovide dès le premier vers n'est, en effet, pas un chant qui s'inscrit dans la logique d'une temporalité humaine, mais dans des nouages mythiques où la singularité de chaque légende prend son sens comme un élément d'une «pensée mythologique» qui, sans renoncer à la continuité chronologique du récit, impulse toute l'évolution du monde , dans laquelle la mort n'est rien d'autre qu'une vie métamorphosée³⁷³.

Après les grandes crises de l'époque contemporaine, les *Métamorphoses* apparaissent comme une poésie de la survivance, qui chante les capacités de résilience de l'humanité. Le lecteur est invité à s'inscrire dans cette lignée du merveilleux et du poétique. La lecture des *Métamorphoses* invite ainsi à poétiser, à rêver le monde qui l'entoure, à le réenchanter.

³⁷³ Deproost, Augustin, *art. cit*, p. 334.

B. LA PETITE SIRÈNE : UN REGARD EN DÉCALAGE ?

RETROUVER LE REGARD DE L'ENFANT

GRÂCE AU MERVEILLEUX DU CONTE

Hans Christian Andersen est auteur connu dans le monde entier, non pour ses pièces de théâtre, ses romans ou ses poèmes, mais pour ses contes. Dans l'imaginaire collectif, on se le représente comme un auteur pour enfants. Cependant de nombreux critiques³⁷⁴, parmi lesquels Peer E. Sørensen, s'accordent à dire qu'il y a une certaine ambiguïté à propos de l'énonciation des *Contes et histoires*, dont le sous-titre »*fortalte for Børn*« (raconté aux enfants), a été supprimé par Andersen ; « pour qui sont-ils écrits ? Sont-ils destinés aux enfants ? Aux adultes ? Ou au deux à la fois ? Ou bien la situation est-elle plus compliquée encore ?³⁷⁵» Dans l'imaginaire collectif, *La petite sirène* est considéré comme un récit plutôt destiné aux enfants. Le texte s'inscrit dans un recueil, les *Contes et histoire*, qui se réclament du merveilleux. Le lecteur n'est donc pas étonné d'y être plongé dès les premières lignes :

Bien loin dans la mer, l'eau est bleue comme les pétales du plus beau bleuet, pure comme le verre le plus transparent, mais elle est très profonde, si profonde qu'il serait inutile d'y jeter l'ancre, et qu'il faudrait empiler une grande quantité de clocher pour monter du fond à la surface. C'est là que demeure le peuple de la mer.

Mais n'allez pas croire que le fond se compose seulement de sable blanc ; non, il y pousse les plantes et les arbres les plus bizarres qui sont si souples que le moindre mouvement de l'eau les fait s'agiter comme s'ils étaient vivants. Tous les poissons, petits et grands, vont et viennent entre les branches comme les oiseaux ici dans l'air. À l'endroit le plus profond se trouve le château du roi de la mer, dont les murs sont de corail, les hautes fenêtres en ogive de bel ambre transparent, et le toit de coquillages qui s'ouvrent et se ferment au gré du courant. C'est joli à voir, car chacun des coquillages renferme des perles brillantes dont la moindre ferait honneur à la couronne d'une reine³⁷⁶.

³⁷⁴ La plupart des critiques que nous avons pu lire et citer au cours de ce travail s'accordent pour dire que l'œuvre d'Andersen n'est pas destinée aux enfants, pas uniquement en tout cas. C'est notamment un point important des diverses préfaces de Marc Auchet sur Andersen.

³⁷⁵ Sørensen, Peer E., «La peine de cœur du langage, L'univers et le langage des adultes et des enfants dans les *Contes d'Andersen*», in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007, p. 36.

³⁷⁶ Andersen, H. C., *op. cit.* p. 18. Texte danois : »*Langt ude i Havet er Vandet saa blaåt, som Bladene paa den dejligste Kornblomst, og saa klart, som det reneste Glas, men det er meget dybt, dybere end noget Ankertoug naaer; mange Kirketaarne maatte stilles ovenpaa hinanden, for at række fra Bunden op over Vandet. Dernede boe Havfolkene. Nu maa man slet ikke troe, at der kun er den nøgne hvide Sandbund; nei, der voxer de forunderligste Træer og Planter; som ere saa smidige i Stilk og Blade, at de ved den mindste Bevægelse af Vandet røre sig, ligesom om de vare levende. Alle Fiskene, smaae og store, smutte imellem Grenene, ligesom heroppe Fuglene i Luften. Paa det allerdybeste Sted ligger Havkongens Slot, Murene ere af Coraller og de lange spids Vinduer af det allerklarreste Rav, men Taget er Muslingskaller, der aabne og lukke sig, eftersom Vandet gaerer; det seer deiligt ud; thi i hver ligge straalende Perler, een eneste vilde være stor Stads i en Dronnings Krone.*«

Cet *incipit* nous longe d'emblée dans le monde merveilleux du conte. Le texte instaure une mise à distance »*Langt ude i Havet*« en commençant par situer l'histoire dans un espace maritime lointain et indéterminé. Les comparaisons utilisées, avec le plus bleu des bleuets et le verre le plus transparent, contribuent à irrisualiser cet espace (»*er Vandet saa blaaf, som Bladene paa den dejligste Kornstblom, og saa klart, som det reneste Glas*«). Le texte insiste sur la profondeur de la mer où se cache ce royaume sous-marin, monde inaccessible pour le lecteur. L'existence du peuple de la mer, tiré du folklore scandinave, est présentée comme une évidence : »*Dernede boe Havfolkene*«. On est donc bien dans un conte merveilleux. Pour gagner l'adhésion du lecteur, à travers des descriptions très travaillées, Andersen met en place ce que Juliette Frølich appelle un merveilleux réaliste :

La prodigieuse force de présence de ce décor est évidemment due en premier lieu à une stratégie narrative qui habilement met en jeu différents procédés particulièrement familiers à l'écriture réaliste, comme par exemple le recours à une rhétorique de témoignage, l'accumulation de détails, le savant emploi d'un présent de cautionnement . . .

D'autres stratagèmes sont sensibles au niveau sémantique: la matière de construction du château fabuleux, par exemple, n'est pas l'or de la fable. Ce n'est pas non plus le cristal d'une rêverie sur l'eau. Au contraire, le château est construit avec les produits durs naturels que la mer fournit réellement, comme l'ambre, le corail, les coquillages, y compris leurs perles. On note aussi, dans cette description, un sensible effort pour relier cet espace imaginé à un champ de référence proche, concret vérifiable. L'espace du merveilleux est défini et par là «naturalisé» selon des points de repère récupérés dans l'«ici», le «chez nous» : Et ce n'est pas seulement à titre comparatif; de concrètes interdépendances sont établies entre l'imaginé et le réel. Le texte insiste sur le fait que le monde sous-marin se situe dans un espace précis, dans cet «en-bas» qui se détermine par rapport à ce «là-haut» qui est notre monde, «Le monde des hommes» (*Contes*, 91). Autrement dit, le monde imaginé se concrétise très solidement là, en bas, parce que notre monde à nous est ici, juste au-dessus, et que, d'en bas, «par calme plat, on pouvait apercevoir le soleil qui semblait une fleur pourpre» (*Contes*, I, 90)³⁷⁷.

Grâce à ces mécanismes exposés par J. Frølich, on observe qu'Andersen met en place une logique merveilleuse, si le monde d'en-haut existe, alors celui d'en bas aussi. Les deux univers partagent en effet des éléments communs, comme le soleil, que l'on regarde des deux côtés de la surface. La plasticienne Sarah Moon travaille autour du merveilleux et de l'imaginaire enfantin, en le détournant dans ses adaptations photographiques de contes de fées, dont *La Petite Sirène* avec *La sirène d'Auderville*. Sur l'une des photographies, on ne sait plus trop où on est : à la surface ou au fond de la mer³⁷⁸? Comme indiqué dans le texte d'Andersen, on voit un soleil briller dans le ciel. Selon le regard du spectateur, on peut choisir de voir un chemin de pierre parcourant un terrain arboré, ou alors des

³⁷⁷ Frølich, Juliette, *art. cit.* p. 107-108.

³⁷⁸ Moon, Sarah, photographie pour *La sirène d'Auderville* (installation), 2007.

rochers et des algues au fond de la mer. Eleonora Hotineanu rapproche ce jeu de ressemblances d'un jeu du miroir :

Le jeu de la différence agit comme le jeu du miroir : il change l'optique du regardant. Tout dépend de quel côté du miroir on se place. Ainsi, la surface de l'eau, voire le miroir, frontière entre les deux mondes, transfigure les choses lors du passage d'un monde à l'autre. C'est pourquoi, malgré toutes les dissemblances qui séparent les deux univers, aquatique et terrestre, parfois ce ne sont que les reflets des uns des autres, comme les « poissons » qui deviennent des « oiseaux » sur les branches des arbres [...]

Tout naturellement, le lecteur du conte est ainsi amené à adopter le point de vue des sirènes. Celui-ci est retrouvé ainsi un regard enfantin et émerveillé, et le texte retourne ainsi la situation : c'est désormais le monde d'en-haut qui apparaît comme merveilleux. Notre monde devient un sujet de conte, d'émerveillement :

Son plus grand plaisir consistait à écouter des récits sur le monde d'en haut où vivent les hommes. Toujours elle priait sa vieille grand-mère de lui parler des vaisseaux, des villes, des hommes et des animaux. Elle s'émerveillait surtout que, sur la terre, les fleurs exhalaient un parfum qu'elles n'ont pas sous les eaux de la mer, et que les forêts y soient vertes. Elle ne pouvait pas imaginer comment les poissons chantaient et sautillaient sur les branches des arbres³⁷⁹.

Le texte énumère les sujets des récits merveilleux. Ceux-ci reprennent des éléments qui nous apparaissent ordinairement comme banals, mais qui pour la sirène, prennent un caractère extraordinaire. À travers ces quelques lignes, le texte met en lumière la poésie de notre monde, et nous invite, comme la petite sirène, à nous émerveiller du parfum des fleurs où de l'existence des oiseaux. C'est ce qui fait dire à C. François qu'Andersen «développe le merveilleux comme un regard littéraire, une manière poétique de voir le monde. C'est un mode de l'émerveillement qui s'adresse aux enfants, mais qui feint également de s'adresser à eux pour atteindre l'adulte qui lit par-dessus leur épaule. Andersen écrit en fait pour tous ceux qui veulent voir le monde et redécouvrir la littérature autrement [...]»³⁸⁰ Le conte, à travers la poétique de l'émerveillement qu'il met en place, invite ainsi le lecteur à retrouver le regard d'un enfant sur le monde.

³⁷⁹ Andersen, H. C., *op. cit.* p. 20-21.

³⁸⁰ François, Cyrille, *Les voix des contes: stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2017, p. 222-223.

RETROUVER L'ENFANCE, PERDRE L'INNOCENCE

Les contes d'Andersen réinvestissent l'imaginaire de l'enfance pour y plonger leur lecteur. Ainsi, ils mettent souvent en scène des objets, des jouets, les dotant d'une dimension anthropomorphique comme peuvent le faire les enfants. Dans *La Petite Sirène*, Andersen prend soin de nous entraîner dans le merveilleux dès le début du récit, à la fois dans le monde sous-marin, mais aussi en poétisant notre monde à travers le regard enfantin de la sirène. Nous rejoignons cependant Isabelle Jan sur la nécessité de questionner ce retour à l'enfance :

Enfance égale innocence, soit, et retrouver une conscience régénérée et libérée c'est retourner à l'enfance, sans doute, mais ce retour à l'enfance ne doit pas être synonyme d'infantilisation. Qu'est-ce que l'enfance, et surtout qu'est-ce qu'une enfance reconquise ? Ce n'est certes pas pure et simple redécouverte de la mythologie de l'enfance : soldats de bois, poupées, maisonnettes et jardinets, personnages de l'imagerie populaire, princes, princesses et oiseaux donneurs de bons conseils jouent un rôle de séduction. Il est tentant de se complaire à la naïveté, à la gentillesse, à la grâce des jeux les plus simples et des récits les plus innocents et de décréter que, en y étant encore sensible, voilà l'adulte riche de la candeur et de la sagesse des petits enfants, à l'abri de toute perversion. Ou, s'il a déjà été touché par le mal, guéri et immunisé dès qu'il y revient. Car les contes populaires et merveilleux, les capacités d'animisme, la rêverie féconde et le babil émerveillés sur les objets familiers ne sont qu'une des expressions de l'enfance et il y aurait danger à s'en contenter. [...]

Aller plus loin, dépasser ce simulacre signifierait alors l'éclosion d'autres images, plus fondamentales, visions totalement refoulées, et que le repli sur soi ferait surgir brusquement du coin de n'importe quelle histoire. De telles images existent bien chez Andersen³⁸¹.

En effet, en parallèle de l'imaginaire de l'enfance, on trouve en arrière-fond de nombreux contes, la violence et la détresse, comme le souligne Régis Boyer :

On peut tout aussi bien avancer qu'il y a quelque chose de macabre au fond de l'inspiration conteuse d'Andersen. [...] Entendons-nous bien : les rires d'enfants, les sourires de jeunes filles en fleurs, les chants d'amour et les cris de joie existent à profusion dans ces œuvres. Dirais-je, pourtant, ou bien qu'ils ne sont pas la norme, ou bien que, là où ils se manifestent, ils sont très vite menacés et remplacés par le désespoir³⁸²?

Ces réflexions sont valables pour de nombreux contes. En effet, le monde de l'enfance côtoie régulièrement la violence et la désespérance dans les contes d'Andersen, et on ne peut pas douter que le lectorat enfantin devait être profondément choqués certains textes. On peut par exemple citer *Les*

³⁸¹ Jan, Isabelle, *op. cit.* p. 78-79.

³⁸² Boyer, Régis, «Notice», in Andersen, H. C., *Œuvres* (éd. R. Boyer), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992, p. 1297.

souliers rouges (1845), où la jeune Karen, punie pour avoir trop contemplés ses souliers, finit par demander au bourreau de lui couper les pieds et se retrouve ainsi amputée, ou encore *La Reine des neiges* (1844), l'un des plus longs contes d'Andersen, qui contient son lot de terreurs glaçantes³⁸³... *La Petite Sirène* compte également au nombre des contes qui allient merveilleux de l'enfance et images violentes. Les scènes de mutilation et de suicide sont particulièrement problématiques : ce sont elles qui structurent le récit et pourtant elles sont généralement réécrites, voir complètement effacées dans les différentes adaptations. Or le public enfantin connaît surtout le conte à travers l'adaptation de Disney. Les studios d'animation ont fait des transformations importantes, comme réduire la solitude de l'héroïne en la dotant de compagnons animaux, un *topos* des films Disney, en représentant la scène de mutilation de façon métaphorique, et surtout en réécrivant complètement la fin de l'histoire. On peut y voir une véritable forme de censure, qui considère que la mutilation et le suicide sont des thèmes trop durs pour un public jeune, malgré la poésie avec laquelle ils sont traités dans le conte d'Andersen. C'est en effet du décalage entre l'innocence du personnage et la violence que naît la beauté du conte.

UNE FIN HEUREUSE ?

De notre point de vue, *La Petite Sirène* est le texte du *corpus* qui peut susciter le plus d'émotion chez le lecteur. Au fil du texte, la mort s'affirme comme inévitable, et en cela la petite sirène se différencie des autres héroïnes du *corpus*. Alors que les nymphes atteignent une forme d'immortalité, et qu'Alice semble pouvoir rester une éternelle petite fille, la petite sirène doit mourir. En cela elle est particulièrement humaine. Cette condition de mortelle la rapproche du lecteur et peut ainsi susciter chez lui une émotion d'ordre anthropologique (liée à la mutilation, au handicap), sociale (un personnage marginalisé) mais aussi des émotions individuelles, liées à notre histoire personnelle. Par sa cruauté et sa violence, ce conte force le regard du lecteur à se défaire de toute naïveté. *La Petite Sirène* se distingue ainsi du conte de fées traditionnel où le héros «est promis à une vie éternellement heureuse sur la terre, parmi nous³⁸⁴». La petite sirène est une héroïne douce et généreuse et pourtant elle n'a pas droit à sa fin heureuse. Elle n'a pas droit à l'amour, pas dans le monde des hommes en tout cas. Au contraire, le personnage perd son innocence, par les sacrifices accomplis mais surtout parce qu'elle hésite, le couteau à la main, avant de finalement se sacrifier à nouveau. Si la fin chrétienne du conte peut éventuellement apparaître comme une consolation pour l'enfant lecteur, elle ne peut pas le satisfaire entièrement. Et le lecteur adulte ? On peut tout à fait penser que cette fin constituait un

³⁸³ Andersen, H. C., *Œuvres*.

³⁸⁴ Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* (trad. T. Cartier), Paris, Éditions Robert Lafont (coll. «Réponses»), 1979 [en ligne].

dénouement satisfaisant pour le lecteur du XIXe, avec la promesse d'une vie meilleure, comme c'est censé être le cas dans *La petite fille aux allumettes* (1845)³⁸⁵. C'est d'ailleurs *La Petite Sirène* qui a assuré le succès des contes d'Andersen, comme l'indique l'auteur lui-même dans son autobiographie, intitulée *Le Conte de ma vie*: « Je continuais à écrire mes contes, puisant dans de très timides et très rares encouragements le prétexte à publier l'année suivante un nouveau recueil, puis c'en fut un troisième où se trouvait, parmi d'autres, *La petite sirène*. Ce conte attira l'attention, qui alla toujours grandissant avec les publications³⁸⁶. » On peut déduire de ce passage que *La Petite Sirène* a rencontré un certain succès auprès de son lectorat. Pour le lecteur actuel, généralement moins croyant qu'il ne l'était au XIXe, cette fin laisse toutefois un goût doux-amer. Quel regard le lecteur pose-t-il sur la fin du conte ? La question est si personnelle qu'il nous semble impossible d'y répondre. Difficile de supputer quelles émotions, quels regards nouveaux la lecture de cette fin peut provoquer chez chacun. L'analyse – que nous serions tenté d'appeler plutôt témoignage, tant le ressenti d'une lecture est personnel – de Peer. E. Sørensen nous paraît en tout cas résonner avec justesse :

Le monde est devenu contingent et il a perdu sa transparence. C'est de cette connaissance que tous les textes d'Andersen les plus forts portent témoignage. C'est pourquoi ses contes ne relèvent ni du monde des enfants ni de celui des adultes. Ils vivent du conflit qui naît de leur rencontre. Ce conflit est, en soi, une métaphore de la contingence et de la relativité. Il n'est pas douteux que nombres de contes sont pleins de débris romantiques et que certains d'entre eux débordent de sentimentalité et de naïveté, mais, dans l'ensemble, l'univers des contes et un mobile changeant : multicolore, compliqué, constamment en mouvement et présentant, sans cesse, des configurations nouvelles³⁸⁷.

Il nous semble en effet que la beauté de ce conte vient essentiellement de ce choc brutal entre l'innocence de l'enfance et la violence du monde des adultes. La douleur, la solitude, l'indifférence des hommes, laissent à la fin du récit une petite sirène complètement dévastée, pour qui la mort est la seule solution afin d'éviter de sombrer elle aussi dans cette violence. Si le lecteur entre dans le merveilleux du texte, il ressortira du conte, tout comme l'héroïne, métamorphosé. On peut cependant se demander si son regard en sera ré- ou désenchanté. *Les Métamorphoses* et *La Petite Sirène* nous offrent ainsi un regard très différent sur le monde. Les deux textes cherchent à créer un émerveillement chez le lecteur, mais celui-ci est très vite contrebalancé dans *La Petite Sirène*. En effet, l'émerveillement du personnage dont le regard enfantin découvre notre monde crée un décalage avec la violence auquel il se heurte. Le lecteur est amené à se questionner sur cette violence qui semble, dans le conte, caractériser le monde des hommes, le monde des adultes. Cette question, on la retrouve également dans *Alice au pays des merveilles*.

³⁸⁵ Andersen, H. C., *Œuvres*.

³⁸⁶ Andersen, H. C., *Le Conte de ma vie* (trad. C. Lund), Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 170.

³⁸⁷ Sørensen, Peer, E. *art. cit.* p. 59.

C. ALICE AU PAYS DES MERVEILLES :
UN RETOUR AU MONDE DE L'ENFANCE ?

UN CONTE POUR ENFANT ?

Comme *La Petite Sirène*, *Alice* est aujourd'hui principalement connu à travers son adaptation par les studios Disney, le dessin animé de 1951³⁸⁸, et plus récemment le film réalisé par Tim Burton (2010)³⁸⁹. Les deux productions mélangent allègrement les deux *opus* d'*Alice*, même si la première est de loin la plus fidèle à l'œuvre de Carroll. Disney, en s'inspirant des dessins de Tenniel, a ainsi recréé une Alice iconique, fillette blonde en robe bleue. Si *Alice* est connu des enfants à travers les films, c'est que le texte est désormais majoritairement lu par des adultes, voir des adolescents. Aujourd'hui, peu de gens ont vraiment lu *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (et encore moins *De l'autre côté du miroir*, qui connut pourtant un succès au moins égal au premier livre lors de la parution). Le texte peut en effet sembler obscur au lecteur qui cherche à trouver du sens. Le *nonsense* est en effet la marque distinctive de Carroll, qui l'a rendu particulièrement prisé des universitaires anglais, et qui lui a permis de se faire connaître en France à travers sa récupération par les surréalistes³⁹⁰. Pourtant, Lewis Carroll a avant tout créé *Alice au pays des merveilles* pour des enfants, comme l'indique très clairement le poème liminaire. Dans ce texte, on trouve à quatre reprises le mot "*tale*" pour décrire le récit fait au trois petites filles³⁹¹, en l'occurrence le récit oral qui précède le texte d'*Alice au pays des merveilles*. Ce récit primitif est présenté comme un conte par Lewis Carroll lui-même, qui prend de plus le soin d'indiquer qu'il a été inventé pour répondre aux attentes d'un public infantin. En 1890, paraît une adaptation du texte pour les plus jeunes enfants, *The Nursery Alice*³⁹². Carroll ouvre le texte par la formule consacrée "*Once upon a time, there was a little girl called Alice*". Pourtant, *Alice au pays des merveilles* n'est généralement pas considéré comme un conte, mais plutôt rattaché au genre de la *fantasy*.

On retrouve en tout cas dans le texte une forme de merveilleux. Alice ne doute pas que les animaux puissent parler, ni ne s'étonne de leur anthropomorphisme. Les objets, comme les cartes à jouer, sont également humanisées. Cet ancrage merveilleux du texte a largement contribué à ce qu'il

³⁸⁸ Geronimi, Clyde, Jackson, Wilfred et Luske, Hamilton, *Alice au pays des merveilles*, Walt Disney Pictures, 1951, 75m.

³⁸⁹ Burton, Tim, *Alice au pays des merveilles*, Walt Disney Pictures, 2010, 109m.

³⁹⁰ On peut notamment citer Breton et Aragon.

³⁹¹ Carroll, Lewis, *op. cit.* Dans le poème liminaire, on trouve ainsi "*To beg a tale*" v. 9, et "*While Tertia interrupts the tale*" v. 17., "*the tale of Wonderland*:" v. 31, "*And now the tale is done*," v. 34.

³⁹² Carroll, Lewis, *The Nursery "Alice"* (ill. J. Tenniel), Londres, Macmillan, 1890.

soit considéré comme un livre de littérature jeunesse. On y trouve en effet de nombreux éléments de l'univers enfantin, comme les animaux ou bien les jeux. Mais comme le souligne Michel Piquemal, c'est avant tout dans la façon de raconter que le texte vient établir une complicité son public enfantin :

Les enfants ne butent pas sur les difficultés du texte parce qu'ils sont pris par le récit et vont sans cesse de l'avant. Alice n'est pas pour eux un livre où il faut comprendre mais avant tout un livre où il faut sentir, s'émerveiller, lire avec l'héroïne. Il n'est pas lu de l'extérieur mais vécu de l'intérieur. Dès les premières pages, ils adhèrent avec complicité à une psychologie qu'ils reconnaissent comme la leur. Il y a dans Alice une *jubilation de l'action* typiquement enfantine ; comme est enfantine cette jubilation de l'énorme, de l'incroyable, du délirant que l'on retrouve sans cesse (mare de larmes, croissance à la dimension d'une maison...³⁹³)

Cette jubilation passe par un plaisir du transgressif, de l'impossible. Au pays des merveilles, rien n'est impossible, et l'imaginaire est complètement débridé, délivré de tous les bornes auxquelles on le soumet ordinairement. En outre, la jubilation offerte par le texte trouve un point d'ancrage dans sa dimension parodique. En effet, si on considère *Alice* comme un livre pour enfant parlant d'une petite fille, c'est aussi une terrible parodie du monde des adultes.

VOIR LE MONDE DES ADULTES

À TRAVERS LE REGARD PARODIQUE D'ALICE

Dans son œuvre, Lewis Carroll fait la part belle à la dimension parodique. En effet, le texte invite le lecteur à regarder le monde des adultes à travers les yeux d'Alice, et ce pour notre plus grand plaisir. Michel Piquemal dégage trois grands axes de la parodie : la parodie du monde scolaire, la parodie du rapport parent-enfant et enfin celle de la relation des adultes entre eux³⁹⁴. La parodie plus évidente dans *Alice au pays des merveilles* est la parodie du monde scolaire, qui ramène le lecteur adulte à ses propres souvenirs d'enfance, comme lors de la leçon d'histoire donnée par la Souris. Tout le passage s'articule autour du jeu de mot sur "*dry*", qui peut signifier «sec» (il s'agit en effet de sécher les animaux sortis de la mare aux larmes) mais aussi «ennuyeux». Le système scolaire est au reste parodié tout au long du texte à travers les multiples exercices de répétitions auxquels se livre Alice. Terrible est effrayante est la parodie du rapport parent-enfants... Le texte ne fait aucune mention des parents d'Alice. Ceux-ci sont complètement absent, et lorsque la petite fille a besoin d'aide ou de réconfort, ce n'est pas vers eux qu'elle se tourne instinctivement mais vers sa chatte Dinah. La figure parentale est donc avant tout représentée à travers le personnage de la Duchesse, archétype de la

³⁹³Piquemal, Michel, «Alice et le pédagogue», in *Revue Europe*, n°736-737, 1990.

³⁹⁴*Ibid.* Michel Piquemal traite également de la parodie du langage, que nous avons déjà traité précédemment.

mauvaise mère qui bat son enfant (« elle n'arrêta pas de secouer violemment le bébé de haut en bas, et le pauvre petit n'arrêta pas de hurler³⁹⁵ »). Ainsi au chapitre six, Carroll parodie la pratique de la berceuse censée être un élément rassurant pour l'enfant, qui évoque dans notre imaginaire collectif la douceur et la tendresse maternelle. Ici Carroll se joue de ce stéréotype, les paroles évoquant ici des comportements brutaux envers l'enfant (« Parlez rudement à votre bébé ; / Battez-le quand il éternue³⁹⁶»). La Duchesse, plus intéressée par ses occupations mondaines que par son bébé, abandonne finalement celui-ci à Alice («Tiens, tu peux le bercer un peu, si tu veux ! Dit la Duchesse à Alice en lui jetant l'enfant comme un paquet. Il faut que j'aie m'apprêter pour la partie de croquet³⁹⁷»). L'épisode se termine comme on le sait avec la métamorphose du bébé en cochon, malgré les tentatives de la petite fille qui cherche à prendre soin de lui. Les figures d'autorité parentales, qu'il s'agisse de la Duchesse, de la Reine de Cœur, de la Reine Rouge ou même de la Reine Blanche dans *De l'autre côté du miroir*, sont soumises à la parodie. En plus d'être ridicules, elles deviennent également angoissantes, leur présence étouffante mettant en péril la liberté d'Alice. Cette parodie des figures d'autorités (scolaires ou parentales) apparaît tout d'abord comme comique, et fait rire, mais invite également le lecteur à réfléchir. En effet, ces passages à dimension parodique sont un moyen d'opérer un basculement, de renverser le regard. Alice, petite fille projetée dans un monde qui rejoue les comportements des grands, regarde ces derniers avec un œil étonné, parfois révolté même. En effet pour l'enfant, les comportements sociaux des adultes apparaissent généralement comme ridicules, illogiques voir même injustes. J. Gattégno analyse ainsi cette façon de mettre le regard de l'enfant au centre du texte³⁹⁸ :

Le conte, qu'il fasse ou non apparaître des fées, est essentiellement pédagogique et, quand il s'adresse aux enfants, vise à leur permettre de trouver leur place dans une société d'adultes dont ils devront un jour être membres à part entière. Carroll, dans ses contes, ne rompt pas clairement avec la tradition qui fait des valeurs adultes l'étalon et la clef à la fois des difficultés d'intégration de l'enfant ou de l'adolescent. Il en instaure pourtant une autre, où les valeurs de l'enfance deviennent le nouvel étalon. Le regard d'Alice, pour le dire brièvement, est la mesure du monde des adultes qu'il lui est donné de découvrir.

Le texte de Lewis Carroll est doté d'une importante dimension parodique. Celle-ci incite le lecteur à regarder le monde, notre société, à travers le regard de l'enfant. Le lecteur adulte est ainsi invité à se voir à travers le prisme du regard enfantin – pas toujours à son avantage... Le texte révèle ainsi aux

³⁹⁵ Trad. J. Papy : "*she kept tossing the baby violently up and down, and the poor little thing howled*". Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles*, VI, p. 85.

³⁹⁶ Trad. J. Papy : "*Speak roughly to your little boy, / And beat him when he sneezes:*" Ibid.

³⁹⁷ Trad. J. Papy : "*Here! you may nurse it a bit, if you like!*" the Duchess said to Alice, *flinging the baby at her as she spoke. 'I must go and get ready to play croquet with the Queen,' and she hurried out of the room*". Carroll, Lewis, *op. cit.*, VI, p. 86.

³⁹⁸Gattégno, Jean, *op. cit.* p. 26.

adultes ce qu'ils ont oublié d'eux-mêmes. *La Petite Sirène* et *Alice au pays des merveilles* sont des textes très différents, mais tous deux invitent à un renversement du regard du lecteur. Celui-ci est en effet amené à adhérer au regard enfantin de la petite sirène ou d'Alice, et à s'émerveiller avec elles du monde qu'elles découvrent. Or ce monde, le monde des hommes, le monde des adultes, n'est pas exempt de violence. Le texte crée ainsi un décalage qui peut faire réfléchir son lecteur, l'amener à changer son regard.

On peut dégager deux grandes tendances dans les textes étudiés. Premièrement, faire retrouver au lecteur, désormais très majoritairement adulte, le regard de l'enfant. En effet, l'enfant a une capacité d'émerveillement qui lui permet d'adhérer à la représentation d'un monde en perpétuelle métamorphose : comme pour la petite sirène qui découvre émerveillée le monde des hommes, ou Alice qui explore le pays des merveilles, pour l'enfant tout est tout est nouveau, tout est à découvrir. Le regard de l'enfant est également le vecteur d'une certaine fraîcheur, d'une jubilation que le lecteur peut retrouver à travers le conte. Dans *La Petite Sirène* et *Alice au pays des merveilles*, le regard enfantin est également porteur d'un certain décalage. En effet, si le lecteur est amené à s'émerveiller avec nos héroïnes, il est aussi confronté à la violence des univers qu'elles découvrent. Le lecteur est ainsi amené à s'interroger sur son propre monde, et peut-être aussi à changer son regard.

Les textes du *corpus* construisent des univers en perpétuel changement, en écho avec les mutations profondes qui ont marqué le Ier et le XIXe siècle. Faisant de cette mutabilité permanente un véritable enjeu, les auteurs créent ainsi un merveilleux de la métamorphose. Chez Ovide, la métamorphose est matricielle : elle est le fil conducteur du poème. Les métamorphoses de Daphné, Io et Syrinx s'inscrivent ainsi dans un réseau bien plus vaste, les différentes métamorphoses pouvant faire écho les unes aux autres. Ces métamorphoses ne sont pas seulement l'apanage des forces cosmiques ou divine, mais aussi, et surtout, des hommes. Ceux-ci de leur naissance à leur mort, apparaissent comme motivés par les passions. Qu'elles soient créatrices ou destructrices, elles poussent les hommes à agir, à changer - à se changer soi-même ou tenter de changer les autres ou bien le monde. La métamorphose permet aux héroïnes de trouver dans ces univers une place plus stable, qui se caractérise par sa permanence (végétaux symboliques pour Daphné et Syrinx, divinité chez Io). La poésie est ainsi un moyen de nous éclairer, et nous faire voir les métamorphoses incessantes qui agitent notre propre monde, notre propre humanité. *La Petite Sirène* s'inscrit également dans un vaste réseau de textes, celui des *Contes et histoires*, dont la lecture d'ensemble crée un univers de métamorphoses qui peuvent aussi bien être naturelles que magiques ou encore poétiques. Parmi les différents types de métamorphoses mises en scène par Andersen, *La Petite Sirène* appartient au merveilleux chrétien. Les différentes transformations de l'héroïne forment ainsi une trajectoire spirituelle, qui lui permet d'évoluer à travers les différents espaces qui séparent le monde, sous-marin, terrestre et céleste. Les métamorphoses de la petite sirène sont ainsi véritablement exploratoires, lui permettant de rechercher sa place dans les différents espaces qui composent le monde du conte. Si la métamorphose est le sujet d'Ovide et le fil conducteur de son œuvre, dans *La Petite sirène* c'est bien le sujet qui est au centre du texte. Chez tous deux, la métamorphose est générée par les passions. Elle agit ainsi comme un véritable révélateur des êtres, mettant en lumière leur vraie nature et leur humanité. Dans *Alice au Pays des merveilles*, Lewis Carroll met en scène deux univers bien distinct, notre monde (fait de métamorphoses ordinaires, comme celle de l'enfant en femme) et le pays des merveilles, où les métamorphoses fourmillent et semblent échapper à tout ordre et à tout système. La métamorphose n'est plus directement liée à l'humain, mais semble contaminer tout ce sur quoi Alice pose son regard.

Ces mondes où tout change, tout se transforme, invitent naturellement à regarder, regarder pour s'émerveiller mais aussi pour se rassurer face à cette instabilité permanente qui peut devenir anxiogène (c'est notamment le cas pour *Alice*). Dans ces monde merveilleux, le regard est roi. Les personnages existent dans le texte à travers le regard de l'autre. Les nymphes des *Métamorphoses* sont des images construites par le regard désirant des dieux, la petite sirène construit du prince une image idéalisée avant de devenir elle-même un objet du regard, tentant de répondre aux attentes de

celui-ci. Chez Ovide et Andersen, les héroïnes sont ainsi prise au piège de cette image d'elle-même que leur renvoie constamment le regard de l'autre. Chez Carroll, c'est le regard d'Alice qui explore le pays des merveilles, et semble donner vie aux scènes et aux personnages. Cependant, si les corps des protagonistes sont bel et bien mis en scène, objets du regard des personnages et des lecteurs, il existe une tension très forte entre l'être et le paraître. On constate donc un conflit scopique entre les regards des différents personnages.

L'expérience de la métamorphose va néanmoins transformer le regard des protagonistes. Ainsi Io et Alice ne se reconnaissent plus, ne savent plus qui elles sont et ce qu'elles sont. Elles semblent comme projeter leur peur et leurs angoisses sur leur propre image du corps. En proie à une expérience de dépersonnalisation, le texte donne à voir le déchirement identitaire des héroïnes. Si c'est bien l'expérience de la métamorphose qui génère cette confusion, elle est également l'occasion d'un questionnement et d'une exploration identitaire. Le regard des personnages secondaires est également transformé, c'est à dire qu'il est déconstruit (regard masculin qui construisait une image sexualisée des nymphes, regard innocent et émerveillé des sirènes) pour laisser place à un regard nouveau, renouvelé. Le regard d'Apollon dans le discours final construit une nouvelle image de la nymphe, comme objet sacré. Le regard des sœurs de la petite sirène est désillusionné à la fin du conte, elles ne voient plus le monde des hommes comme un monde enchanté, mais comme un monde cruel et barbare. Chez Carroll, c'est le regard de la grande sœur qui change, hésitant entre rêve et réalité, métamorphosé par le récit merveilleux d'Alice.

Le regard du lecteur est également métamorphosé par sa lecture. Les textes, en l'immergeant dans ces univers merveilleux de la métamorphose, appellent un renouvellement du regard. Le lecteur est invité à regarder le monde qui l'entoure à travers les yeux de l'enfant. Il peut ainsi repoétiser et réenchanter le monde. Cependant cette adhésion du lecteur au regard de l'enfance peut également créer un décalage subversif. En effet, dans *La petite sirène* et *Alice*, l'innocence de l'enfance est confrontée à la violence du monde des adultes, ce qui peut questionner le lecteur, et éventuellement l'amener à changer son regard.

Entre les mondes merveilleux des textes du *corpus* et le lecteur, ce sont les personnages et leur regards qui font le lien. Le lecteur peut ainsi être amené à adhérer au regard des personnages et à le suivre dans sa métamorphose. Cependant c'est bien ce regard des personnages qui permet de construire des images et de donner corps à ces mondes merveilleux de la métamorphose. Ainsi, les textes peuvent établir un véritable échange avec le lecteur, et lui tenter de lui communiquer autrement l'indicible de l'expérience.

PARTIE III :
DIRE LA MÉTAMORPHOSE

Nous avons constaté que l'incommunicabilité initiale créait une place privilégiée pour le langage du corps, et donc au champ visuel, scopique, qui tient une grande place dans les trois textes du *corpus*. Le rôle du regard compense la perte de la voix et permet de faire le lien avec le lecteur. On a cependant affaire à des textes, des écrits : le regard ne peut donc pas prendre entièrement en charge l'expression, puisqu'il ne peut capter que ce qui est de l'ordre du visible. Or l'expérience de la métamorphose est quelque chose de difficilement représentable : en effet, elle a lieu sur le plan physique mais également psychique, intérieur. Le traumatisme lui aussi, agit sur ces deux plans. Le texte doit donc trouver un moyen pour dire ce qui se voit mais aussi ce qui ne se voit pas et touche le sujet dans son intériorité. Dans cette partie, nous nous demanderons comment il est possible de trouver une nouvelle manière de dire la métamorphose mais aussi affirmer l'identité du sujet. Nous verrons que les textes mettent en place différentes stratégies permettant de transmettre cet indicible de l'expérience et de l'identité.

La métamorphose et l'expérience de dépossession qu'elle entraîne constituent un évènement traumatique, et donc essentiellement indicible. En effet, à l'impossibilité physique (métamorphose en être muet, mutilation, perte de contrôle du langage) vient s'ajouter une impossibilité psychique de dire le traumatisme. Pourtant, le dire est la fonction première du texte. Dans cette partie, nous nous demanderons quels mécanismes sont mis en place pour essayer de dire l'indicible du traumatisme. Si les personnages ne peuvent l'exprimer eux-mêmes, comment le traduire, comment le montrer et le faire comprendre au lecteur ? Cette traduction de l'indicible passe, dans les trois textes, par l'investissement d'un langage symbolique.

Les auteurs de notre *corpus* vont devoir inventer une écriture nouvelle, singulière, pour pouvoir exprimer ce langage symbolique et dire la métamorphose. Comment réinventent-ils l'écriture ? Cette réinvention passe par différentes pratiques de réécritures, elles aussi métamorphoses, et s'inscrit dans la forme des textes, mais aussi dans le récit lui-même, notamment à travers les personnages. Dans nos trois œuvres, la métamorphose se fait aussi réécriture et invention au cœur même du langage et des mots.

Dépossédées de leur voix par le traumatisme métamorphose, nos héroïnes sont face à une double impossibilité. Impossibilité de répondre à ce traumatisme, puisque privée de voix ; impossibilité de ne pas répondre, si elles veulent continuer à exister. En effet, privées de leur voix, les personnages sont dépossédés de leur identité même. Nous verrons comment les héroïnes du *corpus* regagnent une voix pour continuer à exister. Cette reconquête s'opère en effet différemment selon les œuvres, mais reste toujours liée au langage et aux mots qui le constituent.

Dans cette troisième et dernière partie, nous tenterons donc d'apporter des réponses – souvent partielles et incomplètes, mais qui continuent toujours d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion ! - aux principales questions soulevées par les textes de notre *corpus*. Nous essaierons de voir comment les auteurs parviennent à exprimer l'indicible du traumatisme, à travers des écritures singulières qui sont elles-mêmes métamorphoses. Ce traumatisme de la métamorphose repose, nous l'avons dit, avant tout sur une expérience de la dépossession : dépossession du corps, de la voix, et donc de l'identité... Or ce sont la voix et l'écriture qui peuvent apporter une réponse à cette dépossession. Regagnée à travers un nouveau corps, la voix permet aux héroïnes de s'affirmer comme sujets à part entière.

1. COMMENT DIRE L'INDICIBLE ?

Nous avons précédemment exposé en quoi la métamorphose et l'expérience de dépossession qu'elle entraîne constituaient un événement traumatique. Dans cette partie, nous nous demanderons quels mécanismes sont mis en place pour essayer de dire l'indicible de ce traumatisme. Par indicible, nous entendons l'échec de la mise en parole, l'impossibilité pour les personnages de mettre l'évènement en récit. En effet, à l'impossibilité physique (métamorphose en être muet, mutilation, perte de contrôle du langage) vient s'ajouter une impossibilité psychique de dire le traumatisme. Pourtant, le dire est la fonction première du texte. Si les personnages ne peuvent exprimer eux-mêmes ce traumatisme, comment le traduire, comment le montrer et le faire comprendre au lecteur ? Le merveilleux est un moyen privilégié de montrer l'irreprésentable. Pour tenter de dire une expérience trop violente pour être supportée dans le réel, les textes font donc appel au merveilleux. C'est à dire que les éléments surnaturels, magiques (par exemple les dieux, la sorcière, les animaux parlants) ne sont pas remis en cause par les personnages. Le merveilleux nous fait ainsi entrer dans un monde différent du nôtre, qui diffère du réel. Nos trois œuvres vont utiliser le merveilleux pour dire l'indicible, tout en développant des stratégies qui leur sont propres.

A. LES MÉTAMORPHOSES : DIRE LA DÉSHUMANISATION

MYTHE ET POÉSIE : DES MOYENS PRIVILÉGIÉS POUR DIRE LA VIOLENCE DE L'EXPÉRIENCE

Dans les *Métamorphoses*, Ovide fixe en un poème une multitude de mythes originaires du bassin méditerranéen. Or, on sait que le mythe est un lieu privilégié pour dire la violence et le traumatisme. Jung, dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*³⁹⁹, développe l'idée que le mythe à quelque chose à dire à chacun d'entre nous, sur chacun d'entre nous. En effet, si les mythes antiques ont survécu jusqu'à notre époque, c'est probablement parce que c'est parce qu'ils utilisent un langage qui dépasse le simple champ de la littérature. En effet, le mythe utilise un langage symbolique issu

³⁹⁹ Jung, Carl. G., *op. cit.*

de la pensée archaïque qui parle à notre inconscient, comme le rappelle Claire Dorly dans un article sur le mythe de Daphné :

La mythologie opère comme une forme de mémoire de l'espèce humaine. Ses innombrables figures mettent en scène les drames et les bonheurs des expériences humaines. Les mythes sont la manifestation d'une aptitude innée du psychisme à sécréter dans le présent des images qui concernent le sujet, mais à son insu⁴⁰⁰.

Dans les *Métamorphoses*, on voit se multiplier les mythes de mutilations, d'incestes et de viols, recréés par la littérature. Le traumatisme et la violence semblent être au cœur de ces récits de métamorphoses. Pourtant, le traitement qui en est fait tend à amenuiser cette violence. Virginie Girod explique que dans la Rome antique, « de manière générale, l'art et la littérature niaient la violence qui accompagne en réalité les viols en en faisant des scènes à connotation érotique⁴⁰¹ ». Dans les *Métamorphoses*, la violence du viol est recouverte par le merveilleux et l'écriture poétique : le lecteur ne lit pas une scène de viol, mais une métamorphose merveilleuse, racontée avec beaucoup de talent et de poésie. Ce qui met le lecteur devant une question dérangeante : comment peut-on trouver « poétique » un récit d'agression sexuelle... Contrairement aux idées préconçues, la poésie se prête particulièrement bien au traitement de la violence. Puisque le traumatisme est indicible, la forme poétique lui répond parfaitement en permettant de ne pas dire, mais de suggérer. C'est cette capacité de la poésie à solliciter notre imaginaire que souligne Peter Schnyder :

Or, elle [la poésie] recourt à la figure, donc à une création d'images par les mots qui ne passe pas par la vue, ni par les perceptions, mais qui sollicite l'imagination. La vision intérieure y est associée largement, et elle recourt aux expériences personnelles : les fantasmes, les obsessions, le désir tout comme l'inconscient aident à constituer la densité, l'épaisseur de l'image poétique. Celle-ci ne dépend donc pas de la vue ni de l'immédiateté de son message. Il est secondarisé et obéit à une temporalité propre à chaque auditeur ou lecteur. En poésie, le champ scopique cède le pas au champ imaginaire. Le texte poétique se situe à mi-chemin entre celui-ci et celui-là, car les mots, aidés du langage figuré, laissent éclore en nous les images que complètent l'imagination de chacun, ce qui fait que nous lisons un texte poétique très différemment selon notre âge⁴⁰².

⁴⁰⁰ Dorly, Claire, « Daphné : Un mythe de métamorphose, métamorphoses d'un mythe », in *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 150, no. 2, 2019 [en ligne].

⁴⁰¹ Girod Virginie, *op. cit.*

⁴⁰² Schnyder, Peter, « Ce que la poésie donne à voir », in *Voir & être vu: réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Éditions L'Improviste, 2011, p. 263.

La poésie permettrait donc d'exprimer l'indicible en le suggérant à l'imaginaire du lecteur, notamment à travers la création d'images poétiques. Par l'utilisation de figures de style, la poésie va au-delà de l'écriture, et crée un langage de l'imaginaire qui parle autrement au lecteur :

La poésie instaure une vision à partir de l'imagination. De par son recours à la métaphore et à la métonymie, elle est capable de donner à voir autrement, et autre chose : elle est, pensons-nous, une école de la vue, du regard. À l'instar de la peinture – mais à sa façon –, elle nous apprend à voir différemment le monde qui nous entoure. Vision qui nous met en relation avec l'invisible, qui nous assigne à saisir la profondeur de l'être que le paraître risque de cacher⁴⁰³.

L'usage de la poésie pour dire les mythes des Métamorphoses permet ainsi de rendre la profondeur des choses, au-delà des apparences, si souvent trompeuses et instables dans le récit ovidien. Les *Métamorphoses* d'Ovide présentent ainsi l'avantage de combiner deux formes particulièrement propres à l'expression du traumatisme, le mythe et la poésie, qui parlent autrement au lecteur, à travers son imaginaire.

DES IMAGES POÉTIQUES POUR DIRE LA DÉSHUMANISATION

Quelles images poétiques le texte des *Métamorphoses* met-il en place pour dire l'agression sexuelle ? Dans les mythes de Daphné et de Syrinx, pas de récit de viol puisque la métamorphose préserve les nymphes. En revanche, le texte décrit des courses-poursuites qui restituent toute la violence des scènes. Apollon, le dieu archer, est représenté en chasseur (le récit précédent évoquait sa victoire sur le monstre Python). Dans son discours, le dieu établit ainsi des analogies avec la prédation :

*Nymphā, mǎnē! sīc āgnā lŭpŭm, / sīc cērvā lēōnēm,
Sīc āquīlām pēnnā / fŭgīunt / trēpīdāntē cōlūmbāe,*

Hōstēs quāequē sŭōs: / āmōr ēst / mīhī cāusā sēquēndī⁴⁰⁴!

Dans le très riche commentaire stylistique qu'elle donne de cet épisode, Anne Videau note qu'« il est remarquable que, par son discours civilisé, le dieu tâche d'arracher Daphné à cette identification animale de proie qu'elle adopte par méconnaissance de la nature de l'amour⁴⁰⁵ ». Il nous semble qu'en effet, il y a bien identification animale, cependant on peut nuancer ce propos. En effet, n'est-ce pas Apollon lui-même qui déshumanise Daphné, en en faisant objet de son regard ? Et qui loin de vouloir

⁴⁰³ *Ibid.* p. 264.

⁴⁰⁴ Ovide, *op. cit.* v. 505-507. Trad. M. Cosnay : «nymphé, arrête ! L'agnelle fuit le loup, la biche le lion, / et la colombe, d'une aile frissonnante, l'aigle ! / Chacune son ennemi ; moi c'est par amour que je te suis !»

⁴⁰⁵ Videau, Anne, *op. cit.* p. 417.

l'en arracher, la réduit à l'état de proie en la poursuivant ? Même s'il les a établies pour tenter de faire sentir à Daphné la différence, ces analogies donnent à son discours un aspect menaçant. Les vers rapprochent d'une façon menaçante la proie et le prédateur, le verbe « *fugiunt* » étant de plus mis en valeur au centre du vers 506, entre la coupe penthémimère et l'hephthémimère. Bien qu'il prétende agir par amour, Apollon pousse bien Daphné à la fuite, la plaçant ainsi dans la position d'une proie animalisée. Cette animalisation est bien sûr à relier avec la déshumanisation exercée sur les victimes d'agressions sexuelles. Cette analogie n'est pas présente seulement dans le discours du dieu. Elle en effet reprise dans la narration quelques vers plus loin :

*ūt cānis in vācūō / lēpōrēm / cūm Gāllīcūs ārvō
Vīdīt, ēt hīc prāedām / pēdībūs pētīt, illē sālūtēm;
āltēr īnhāesūrō / sīmīlīs / jām jāmqūē tēnērē (tēnērē)
Spērāt ēt ēxtētō / strīngīt / vēstīgīā rōstrō,
Alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis
Morsibus eripitur tangantiaque ora relinquit :
Sic deus et virgo est hic spe celer, illa timore⁴⁰⁶.*

Dans ce passage, un « *ut* » à valeur de comparatif introduit la comparaison animalière. Apollon est ainsi rapproché d'un chien Gaulois, et Daphné d'un lièvre (animal par ailleurs associé au culte d'Artémis dans son sanctuaire de Brauron). Une relation prédateur – proie est clairement établie. Daphné semble déjà prise au piège, l'accusatif « *leporem* » étant placé au centre du vers, entre la coupe penthémimère et l'hephthémimère, entourée par les nominatifs « *canis* » et « *Gallicus* », qui sont disjoints. Au vers suivant, Daphné est désignée par l'accusatif « *praedam* », la proie. La description du chien saisissant le lièvre ne fait que renforcer cette impression de force menaçante, on retrouve tout un lexique du corps animalisé, ainsi que des jeux d'allitération et d'assonance (« *Mōrsībūs ērīpītūr* ») qui montrent bien toute la dureté et la violence de cette scène de prédation. La comparaison animale permet de suggérer à l'imagination du lecteur la violence de l'agression sexuelle, la victime étant réduite à l'état de proie. Dans ces trois récits qui sont des histoires de tentatives de viol, les jeunes filles sont dépossédées de leur corps et de leur voix, à la fois privée de leur humanité et de leur capacité à dire l'expérience traumatique :

Subir la violence, marquée à la fois par l'excès et par l'irruption d'une étrangeté radicale, ne peut pas précisément devenir une expérience. En effet, le sujet est desubjectivé, dans l'instant, car il est comme éjecté de la continuité de son sentiment d'existence, d'un savoir sur son existence propre. Aussi, au-delà du corps de chair effracté qui va porter les stigmates de la violence, c'est

⁴⁰⁶ Ovide, *op. cit.* v. 533-539. Trad. M. Cosnay : « Comme le chien de Gaule sur une plaine libre voit / un lièvre, à toutes jambes l'un cherche la proie et l'autre le salut ; / l'un semblable à qui croque déjà, déjà espère / tenir et serre les traces en tendant le museau, / l'autre ne sait pas s'il est pris, aux morsures / s'arrache et laisse la gueule qui l'accrochait. / Ainsi le dieu et la fille : lui mû par l'espoir, elle par la peur. »

le processus qui permet d'être dans son logis le plus intime et donc le plus abrité qui est atteint⁴⁰⁷.

Ovide utilise la métamorphose comme une métaphore pour dire la déshumanisation du sujet réduit à l'état d'objet par le désir de l'autre. On a vu que le viol d'Io n'était évoqué que par une simple expression chez Ovide, « *rapuitque pudorem*⁴⁰⁸ ». En revanche, contrairement aux histoires de Daphné et Syrinx qui s'arrêtent à leur métamorphose en plante, le texte continue de suivre Io sous sa forme animale.

IO : LA MÉTAPHORE DE LA VACHE

Io elle, a effectivement été violée, contrairement à Daphné et Syrinx pour qui les métamorphoses en végétaux sont salvatrices. Le symbole de la métamorphose en vache après le viol est hautement signifiant. En effet, le viol est une forme de négation du sujet, et donc négation de son humanité, comme l'explique Véronique Cormon :

Le viol se décline ici comme une « chose » à part entière qui n'évoque rien d'humain. Rien d'étonnant puisque le criminel, le violeur dans son acte, sort de sa condition d'être humain, en niant à l'autre son humanité. En reléguant ainsi le viol au rang de l'impersonnel, on envoie d'un seul mot la victime et son bourreau dans la même sphère, celle du non-humain⁴⁰⁹.

L'expérience du viol se situe donc à la fois dans le champ du hors-langage et du hors-humain. En effet, comment exprimer le traumatisme de celle qui, violée, s'est vue dépossédée de son être ? Le récit mythique le montre à travers la métamorphose du personnage en animal. Mais pourquoi plus spécifiquement la métamorphose en vache ? Plus loin dans les *Métamorphoses*, Philomèle, elle aussi victime de viol, brutalisée et animalisée au plus haut point, est changée en oiseau, et donc d'une certaine façon, détachée de ce corps terrestre par où elle a souffert. Io elle, métamorphosée en vache, continue de s'incarner dans une corporalité bien terrestre, qui continue de la faire souffrir (épisodes d'Argus et du taon). C'est qu'Io transformée en vache ne reste qu'un corps possédée par des figures masculines, Jupiter ou Argus : tous deux exercent une domination et une violence imposée au corps. La jalousie de Junon, à l'origine de plusieurs de ces violences, impose une sexualisation constante au corps d'Io, qui même métamorphosée en vache, est toujours considérée comme une rivale. Raymonde

⁴⁰⁷ Grihom, Marie-José, « Pourquoi le silence des femmes ? Violence sexuelle et lien de couple », in *Dialogue*, vol. 208, no. 2, 2015 [en ligne].

⁴⁰⁸ Ovide, *op. cit.* v. 600. Trad. M. Cosnay : «et lui ôte [sa] pudeur».

⁴⁰⁹ Cormon Véronique, « Viol et métamorphoses. Le passage de la reviviscence à la remémoration », in *Victime-Agresseur. Tome 4. Récidive, réitération, répétition. Lien d'emprise et loi des séries* (éd. Ph. Bessoles), Nîmes, Champ social (« Victimologie & criminologie »), 2004, [en ligne].

Coudert voit dans ce choix de la métamorphose en vache une métaphore encore plus complète de la condition du personnage :

Le mythe qui affronte les questions du traumatisme, de la maternité, de la folie, donne à lire parfois dans la cure sa persistance et ses échos, par exemple dans les catastrophes du corps et de la langue. Dans l'épisode d'Io, le désastre est rudement énoncé comme une animalisation : la nymphe victime de la jouissance de l'Autre - le dieu qui veut et peut tout -, perd sa forme et la parole, réduite à l'état d'objet. La métaphore ne la sauve ni ne la tue. Ne la sauve pas en la tuant. On peut néanmoins voir en Io une magistrale condensation de la condition sexuelle : humaine, enceinte, folle ; animale, gravide, exclue ; entre deux règnes, étrangère aux deux espèces dont elle est pourtant une figure paradigmatique : la mère et la vache⁴¹⁰.

Dans le texte, rien n'indique qu'Io est enceinte du dieu, jusqu'à la naissance de leur fils Epaphus. La grossesse est ainsi totalement passée sous silence : à la première lecture, le lecteur ne suppose pas que le personnage attend un enfant. Cela n'est indiquée que par la métamorphose en vache, que Françoise Frontisi-Ducroux présente comme une métaphore ovidienne de la grossesse⁴¹¹. La transformation d'Io a donc une double signification : la grossesse et la perte de l'humanité. La perte de la voix symbolise tout aussi bien à la fois la métamorphose animale, mais aussi l'incapacité du sujet à communiquer l'expérience du viol. Expérience de la dépossession de soi, elle se situe dans un champs hors du langage qui relève de l'incommunicable, parce qu'il n'existe pas de mots pour dire, mais peut-être aussi parce que le sujet ne veut pas l'actualiser par la parole. Dans son article, Véronique Cormon évoque le cas de victimes de viol, qui ne peuvent pas mais surtout ne veulent pas en parler. Elle explique ce rejet de la parole par un phénomène qu'elle appelle la reviviscence : « le langage est dans un premier temps privé de sa fonction symbolique et parler est l'équivalent de « revivre ce qui s'est passé⁴¹² ». On peut donc voir dans la métamorphose d'Io à la fois une métaphore de la déshumanisation dont elle est victime, de sa grossesse involontaire, et peut-être aussi de son incapacité à parler du traumatisme qu'elle a subi.

⁴¹⁰ Coudert, Raymonde, « Brève note sur la métamorphose et la métaphore », in *Che vuoi ?* vol. 34, n°2, 2010 [en ligne].

⁴¹¹ Frontisi-Ducroux, Françoise, « L'invention de la métamorphose », in *Rue Descartes*, vol. 64, no. 2, 2009 [en ligne].

⁴¹² Cormon, Véronique, *art. cit.*

B. LA PETITE SIRÈNE : LE DIRE SANS EN PARLER

LE CONTE, UN ESPACE TRANSITIONNEL PRIVILÉGIÉ

POUR DIRE LE TRAUMATISME.

Si le mythe et la poésie sont des formes privilégiées pour suggérer la violence du traumatisme, le conte se prête également à dire la violence. En effet, le conte est un espace privilégié pour dire le traumatisme. Dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim insiste sur le fait que le conte, contrairement à la littérature jeunesse plus récente, expose et met en scène des angoisses profondes :

Les conflits intérieurs profonds, qui ont leur origine dans nos pulsions primitives et dans nos émotions violentes, sont ignorés dans la plupart des livres modernes pour enfants qui n'aident donc en rien ceux-ci à les affronter. Mais l'enfant est sujet à des accès désespérés de solitude et d'abandon, et il est souvent en proie à des angoisses mortelles. Très souvent, il est incapable d'exprimer ces sentiments par des mots, ou ne le fait que par des moyens détournés : il a peur de l'obscurité ou d'un animal quelconque, ou il est angoissé par son corps. Comme les parents se sentent mal à l'aise quand ils observent ces émotions chez leur enfant, ils ont tendance à les négliger, ou ils les amoindrissent à partir de leurs propres angoisses, croyant ainsi calmer les peurs de l'enfant.

Le conte de fées, au contraire, prend très au sérieux ces angoisses et ces dilemmes existentiels et les aborde directement : le besoin d'être aimé et la peur d'être considéré comme un bon à rien ; l'amour de la vie et la peur de la mort⁴¹³.

Dans son ouvrage, B. Bettelheim dit s'intéresser aux contes de fées issus du folklore populaire, et non aux contes littéraires⁴¹⁴ – il fait pourtant référence à Andersen à plusieurs reprises. On remarque que les angoisses latentes qu'il cite sont bien présentes dans *La Petite Sirène*. Le conte d'Andersen nous parle en effet « de solitude et d'abandon », du « besoin d'être aimé », de « l'amour de la vie et la peur de la mort », qui sont des thèmes centraux du texte. Bien qu'il s'agisse d'un conte d'auteur, *La Petite*

⁴¹³ Bettelheim, Bruno, *op. cit.*

⁴¹⁴ Elena Balzamo établit comme suit la distinction entre conte populaire et conte littéraire : « Par conte littéraire on entend généralement un récit à caractère non réaliste, possédant certaines caractéristiques formelles qui le rapprochent du conte traditionnel (au niveau soit de l'intrigue, soit des personnages, soit du style) et qui a un auteur attesté (là est la différence principale avec le conte issu du folklore qui est, par définition, anonyme). » Balzamo, Elena, *Neuf études sur le conte*, Paris, Flies France, 2016, p. 149.

Sirène aborde bel et bien ces « conflits intérieurs profonds » dont parle B. Bettelheim. Il faut souligner que le conte est le lieu privilégié pour aborder ces indicibles de l'enfance : « les processus internes de l'individu sont extériorisés et deviennent compréhensibles parce qu'ils sont représentés par les personnages et les événements de l'histoire⁴¹⁵ ». On observe ainsi que la situation initiale de *La Petite Sirène* peut tout à fait correspondre avec l'état d'esprit de l'enfant (ou de l'adulte) : le personnage se sent comme en marge par rapport au groupe. Cependant le conte opère également une mise à distance (l'héroïne est ainsi une sirène qui vit bien loin dans la mer) et ne rejoint pas la réalité physique de l'enfant. Ainsi le conte de fées constitue un espace transitionnel privilégié : l'enfant peut se reconnaître dans le protagoniste et les situations qu'il traverse, et ainsi construire un sens à ce qu'il vit, tout en offrant une mise à distance des affects par la transposition dans un monde merveilleux. Bernard Chouvier parle ainsi de « retranscription » de l'expérience traumatique :

Le conte opère certes la retranscription d'expériences traumatiques, mais il le fait de façon indirecte et transposée, son langage est celui de l'imaginaire. Il reconstruit dans un espace de nature onirique, des situations qui s'apparentent aux réalités vécues mais en sont détachées et décantées grâce à l'action symbolisante des mots qui sont sa matière première. Histoire imaginée et décalée, le conte est en mesure de contenir les émotions, même les plus intenses, car il leur donne une figuration possible⁴¹⁶.

Dans ce passage, B. Chouvier éclaire le langage utilisé par le conte pour dire l'indicible, « langage de l'imaginaire ». Le conte utilise donc un langage symbolique pour traduire du matériel inconscient, et donne ainsi une « figuration possible » à des expériences potentiellement traumatiques ou violentes pour l'enfant. *La Petite Sirène* est un conte qui allie merveilleux et violence. Comme on l'a vu, dès les premières lignes du texte, celui-ci s'inscrit dans l'architextualité du conte merveilleux. En même temps, c'est un conte très violent, au point que plusieurs passages sont régulièrement passés sous silence dans les diverses adaptations. C'est également vrai pour de nombreux contes dans lesquels la violence est omniprésente, par exemple *Le Conte du genévrier*, *Les Sept corbeaux* (Grimm) ou encore *Les Cygnes sauvages* (Grimm ; Andersen)⁴¹⁷. Dans ces trois contes, la métamorphose est utilisée pour médiatiser la violence, parler à l'inconscient du lecteur. Sylvie Loiseau insiste bien sur le fait que cette violence du conte n'est pas traumatisante, au contraire :

La violence de certains récits, étrangement des récits que les enfants apprécient le plus, qui se trouvent, tout aussi étrangement, être ceux dont les adultes se souviennent le mieux, est patente... mais non « traumatisante ». C'est dans cette monstration, au sens de théâtralisation de conflits, que réside

⁴¹⁵ Bettelheim, Bruno, *op. cit.*

⁴¹⁶ Chouvier Bernard, « Chapitre 1. Contenir les terreurs sans nom », in *La médiation thérapeutique par les contes* (dir. B. Chouvier), Paris, Dunod, « Psychothérapies », 2015 [en ligne].

⁴¹⁷ Grimm, Jacob et Wilhelm, *Contes* (éd. M. Robert), Paris, Gallimard, 1976 ; Andersen, *Œuvres*.

un des grands intérêts du conte, c'est également ce qui peut en partie expliquer sa pérennité.⁴¹⁸

En effet, le conte est un lieu privilégié pour apprivoiser la brutalité du monde, en la représentant tout en la mettant à distance par l'utilisation du merveilleux. Le texte devient alors un espace d'expression à travers le langage symbolique qu'il construit, et qui parle à son lecteur.

*LA PETITE SIRÈNE, UNE AUTRE MANIÈRE DE DIRE :
DIRE DANS LA CHAIR?*

À travers le merveilleux, le conte va trouver une façon de représenter l'indicible. S'il est clair que *La Petite Sirène* aborde le traumatisme et ne se prive pas pour laisser transparaître une certaine violence, comment ce conte recourt-il à notre imagination pour exprimer le déchirement de l'héroïne ? Dans son ouvrage, Bruno Bettelheim affirme que « dans les contes de fées, les processus intérieurs sont traduits par des images visuelles⁴¹⁹ ». En effet, dans le conte d'Andersen, le texte ne décrit pas l'intériorité de la petite sirène : c'est le lecteur qui la reconstitue, à partir des différents tableaux construits par le texte, mais surtout à partir de son propre ressenti. Dans le conte, le lecteur se reconnaît et peut construire un sens à ce qu'il lit, et ainsi à ce qu'il vit. Il peut ainsi reconnaître dans le comportement de la petite sirène des indices qui vont le renseigner sur ce qu'elle ressent. La douleur éprouvée par l'héroïne est ainsi traduite par la métaphore des couteaux aiguisés, récurrente dans le récit, que nous avons déjà analysée en première partie. Il nous semble que ces indices relèvent du psychosomatique, défini comme suit par Françoise Dolto :

On donne le nom de troubles *psychosomatiques* à des atteintes fonctionnelles dans le corps qui ne sont pas dues à des causes organiques : il n'y a pas d'infection, il n'y a pas même, du moins au début, de troubles lésionnels ; il n'y a pas de troubles neurologiques ; et pourtant l'individu est dérégulé dans sa santé, il souffre. [...] le ou la malade souffre réellement est et gêné dans son activité psycho-sociale⁴²⁰.

⁴¹⁸ Loiseau Sylvie, *op. cit.*

⁴¹⁹ Bettelheim, Bruno, *op. cit.*

⁴²⁰ Dolto, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 352.

Cette définition correspond bien aux troubles ressentis par la petite sirène. Il nous semble que cette douleur est double, à la fois physique et psychique. Car le trouble psychosomatique vient bien de l'intériorité du sujet (*psychè*), comme le souligne F. Dolto :

Le trouble psychosomatique provient plutôt d'une douleur à l'occasion de souffrances intimes : souffrances dues à une relation déçue avec un être élu, qui se traduisent par une blessure imaginaire, avec retour à une image du corps archaïque [...] Le trouble psychosomatique actuel est la répétition, amplifiée parfois, d'un dysfonctionnement passé, réel ou imaginé, du corps propre du patient⁴²¹.

On voit à quel point ces mots s'appliquent bien au conte d'Andersen. La petite sirène souffre bien d'une « relation déçue » avec l'être élu, le prince. La douleur ressentie dans les jambes lui rappelle inlassablement le sacrifice accompli pour lui, celui de sa queue de sirène, qui l'empêchait d'être une femme humaine. C'est à travers la souffrance du corps que s'exprime la souffrance intérieure, et l'on peut donc affirmer avec Dolto que le corps est langage : « l'angoisse a besoin de s'exprimer. Si elle ne peut s'exprimer en paroles, c'est par le comportement ou le fonctionnement corporel, par le comportement du corps en société ou le comportement caractériel, ou par un dysfonctionnement du corps végétatif ou moteur que l'angoisse s'exprime. Tout est langage chez l'être humain. Le corps lui-même, par la santé, ou par la maladie, est langage⁴²² ». Le corps devient alors le lieu de l'expression d'une intériorité qui ne peut se dire par des mots.

Il nous semble évident que cette valeur du corps comme moyen d'expression prend encore plus d'importance pour le sujet lorsque, comme la petite sirène, il est privé de sa voix. Le corps devient alors le seul langage possible. Guillaume de Stexhe, dans ses travaux sur l'expérience du handicap, développe l'idée d'une communication par la chair :

Le second trait particulier du mode de relation qui peut se développer dans l'expérience du handicap peut se placer sous l'idée de proximité charnelle. Je me réfère ici à la notion de la chair qui a été développée par la philosophie contemporaine d'inspiration phénoménologique. La chair est ici le lieu d'une immersion – et non d'un face-à-face – dans le monde, dans le jeu des échanges humains, dans la circulation des significations. L'expérience « charnelle » consiste, au fond, à résonner au monde, à la vie, aux autres, à les éprouver passant par soi, plutôt qu'à les affronter du regard et de la volonté ; l'affectivité y est centrale. On voit bien alors, que la chair n'est pas une part infra- humaine, « animale », de nos vies : dans la mesure où elle est plongée dans un monde humain, la chair, même sourde ou muette, est parcourue de significations, même informulées, et elle est foncièrement

⁴²¹ Dolto, Françoise, *op. cit.*, p. 359-360.

⁴²² *Ibid.* p. 367.

communicationnelle. Elle n'existe pas à la façon d'une chose qui subit les interactions avec son milieu ou d'un animal qui y réagit : elle vibre en quelque sorte à une humanité dont elle n'est pas le centre ou le « sujet », au sens de l'être individué qui est principe de sa propre expérience : la chair est résonance fondamentale au vécu partagé. C'est une telle proximité charnelle qui peut se développer dans l'expérience du handicap, même lorsque la parole ou la conscience de l'identité propre sont blessées. Il y a un abandon aux résonances charnelles, affectives, même muettes, qui ouvre à une forme spécifique de proximité, et qui peut être heureuse⁴²³.

Privée de voix, il ne reste donc à l'héroïne que la chair pour « résonner au monde ». Puisque les mots ne peuvent pas sortir, la douleur vient s'écrire dans la chair elle-même. La chair devient alors, comme le dit G. De Stexhe, « foncièrement communicationnelle ». La douleur se concentre ainsi dans la partie inférieure du corps de la petite sirène, parties qu'elle a obtenue contre sa voix, et qui symbolise à la fois le prix de sa mutité et sa volonté de devenir femme. Toute la tristesse du récit tient à ce que, même traduite dans son corps façon concrète, personne ne comprend sa douleur. Les personnages admirent la beauté et la grâce de la petite sirène, la regardent sans cesse, mais sans jamais la voir vraiment... Ils restent sourds à sa douleur, et seul le lecteur est à même de se la représenter.

⁴²³ De Stexhe, Guillaume, « IV - L'expérience du handicap comme seuil d'humanité », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 74, no. 1, 2015 [en ligne].

C. LE RÊVE D'ALICE

RÉINVESTISSEMENT CARROLLIEN DU THÈME DU RÊVE

À l'écriture de cette partie, s'est posé une question fondamentale : où réside l'indicible dans *Alice au pays des merveilles* ? Si la réponse est évidente pour les *Métamorphoses*, où les protagonistes sont victimes d'agression sexuelle, et *La Petite Sirène*, où l'héroïne, mutilée, vit l'expérience du handicap et l'esseulement qui en résulte, elle l'est moins pour *Alice*. Les métamorphoses de l'héroïne sont violentes et brutales ; elles sont également métaphore de la croissance chaotique de la jeune fille. Mais on connaît si peu la vie du personnage : que lui est-il arrivé pour qu'elle répugne autant à aborder le monde des adultes ? Justement, le texte ne le dit pas. Dans *Alice au pays des merveilles*, c'est bien évidemment le rêve qui s'impose comme un moyen de traduire l'indicible. Car le voyage d'Alice est contenu tout entier à l'intérieur d'un rêve. Jean Gattégno insiste ainsi sur le passage progressif du monde réel au monde réel :

Les deux Alice se donnent d'emblée pour des contes très classique, où le passage du monde réel dans le monde du merveilleux s'opère progressivement, et sans qu'un seul instant on puisse, à ce stade, supposer que l'héroïne commence à rêver. Je dis bien : à ce stade, car à la fin d'Alice, lorsque Carroll nous explique qu'il s'agissait, en fin de compte, d'un rêve, nous nous rappelons tous les détails qui justifient *a posteriori* cette structure du récit⁴²⁴.

On retrouve le thème du rêve dans de nombreux textes littéraires, ce depuis l'antiquité, et au XIXe siècle les romantiques développent toute une esthétique du rêve⁴²⁵. Le thème est en tout cas cher à Carroll. En plus de l'utiliser pour structurer premier livre d'*Alice*, il approfondit la réflexion dans *De l'autre côté du miroir*, avec le célèbre passage du rêve du Roi Rouge. La thématique du rêve y permet une forme de mise en abîme : le texte littéraire, le récit qu'il nous fait vivre n'est-il pas toujours une forme de rêve ? La vie elle-même n'est-elle pas qu'un rêve ? Mais alors, qui rêve ? Que deviendrons-nous lors du réveil du rêveur ?

Sans vouloir pousser plus loin les réflexions philosophiques développées dans le passage du rêve du Roi Rouge, on peut dire que Carroll utilise le rêve dans *Les Aventures d'Alice* pour dire un indicible qu'il ne peut exprimer qu'à travers le langage symbolique. Dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Jung distingue deux types de pensées, la pensée dirigée et le rêve ou le fantasme : « La première travaille en vue de la communication au moyen des éléments du langage ; elle est pénible

⁴²⁴Gattégno, Jean, *op. cit.*, p. 92.

⁴²⁵ Andersen réinvestit également à plusieurs reprises la thématique du rêve, et ce dès ses premiers contes, avec *Les Fleurs de la petite Ida* (1835). Le rêve est un élément essentiel de contes comme *Ole-Ferme-l'Œuil* (1842), ou encore *La petite fille aux allumettes* (1845).

et épuisante. L'autre au contraire, travaille sans efforts, spontanément pourrait-on dire, au moyen d'une matière qu'elle trouve toute prête, guidée par des motifs inconscients⁴²⁶». On voit bien qu'au pays des merveilles, toute volonté d'énoncer une pensée dirigée est vouée à l'échec, contaminée par le non-sens. Au contraire, dans ce pays merveilleux et onirique, rêve et fantasme peuvent s'épanouir. Carroll fait ainsi le choix du rêve parce qu'il permet de lancer son héroïne à la découverte de son propre inconscient, de son refoulé : « Le rêve est une pensée étrangère à elle-même ; il se produit dans un état de passivité du sujet, hors de sa volonté consciente, il escamote la morale, déjoue la censure, réactive un contenu refoulé et le met en scène en le défigurant, le fragmentant, le déguisant⁴²⁷». Le rêve agit ainsi comme un révélateur, permettant d'exprimer un indicible jusque-là refoulé. Ce sont à notre avis les magnifiques illustrations de Salvador Dalí qui illustrent le mieux ce langage symbolique du rêve exploré dans *Alice au pays des merveilles*⁴²⁸. On sait l'intérêt particulier que S. Dalí portait à la thématique du rêve. Parmi les douze illustrations qu'il a produit pour illustrer *Alice* (une par chapitre), nous avons choisi de figurer ci-contre celle du chapitre « Un thé chez les fous ». Il y aurait beaucoup à dire sur cette illustration. On constate en tout cas que comme dans un rêve, S. Dalí réinvestit un langage pictural symbolique, qui peut se prêter à de multiples interprétations. On constate que ce n'est pas tant la scène du thé qui a intéressé S. Dalí, mais la thématique du temps qui y est explorée (on retrouve ainsi une « montre molle » au centre de l'illustration). En représentant un monde séparé en deux espaces, au-dessus et au-dessous ainsi qu'une clef, S. Dalí fait bien sûr référence aux *Aventures d'Alice sous terre*⁴²⁹ et à la salle des portes, mais très probablement aussi à l'exploration intérieure menée par l'héroïne, le voyage dans son inconscient.

LE RÊVE POUR DIRE UN INDICIBLE LATENT

Dans *Sur le rêve*⁴³⁰, Freud affirme que le rôle du rêve est de transformer un contenu latent en un contenu manifeste, en d'autres termes, trouver une façon de dire l'indicible. Pour ce faire, les rêves accomplissent un travail de condensation et de dramatisation. Freud distingue trois catégories de rêves. Les premiers sont compréhensibles et font sens, et nous n'avons donc pas de difficulté à les intégrer à notre vie psychique. La deuxième regroupe les rêves compréhensibles mais cependant

⁴²⁶ Jung, Carl G., *op. cit.* p. 67.

⁴²⁷ Isotti Rosowsky, Giuditta, « Petites divagations autour du rêve en littérature », in *Sociétés & Représentations*, vol. 2 3, no. 1, 2007 [en ligne].

⁴²⁸ Dalí, Salvador, illustration (héliogravure) pour Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*. New-York, Maecenas Press-Random House, 1969.

⁴²⁹ Carroll, Lewis, *Alice's Adventures under Ground: Facsimile of the Author's Manuscript Book with Additional Material from the Facsimile Edition of 1886*. New York, Constable ; London, Dover Publications, 1996.

⁴³⁰ Freud, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Flammarion, 2010 [en ligne].

déconcertants. Enfin, Freud affirme que le troisième regroupe « les rêves qui manquent à la fois de sens et de compréhensibilité, qui nous paraissent incohérents, confus et privés de sens⁴³¹». Le rêve d'Alice appartient sans conteste à cette troisième catégorie. Freud insiste également sur le caractère particulier des rêves d'enfants : ceux-ci entretiennent un rapport fort avec la vie diurne. C'est l'éclairage choisi par Young dans son adaptation d'Alice au cinéma⁴³². Le début du film montre le quotidien d'Alice, finalement très proche du rêve qu'elle va faire. Par exemple, la scène où Alice, dans une cuisine, regarde avec envie les tartelettes préparées par la cuisinière (le film laisse planer le doute sur la culpabilité d'Alice quand à un vol de gâteaux...) fait écho au procès du Valet de Cœur, accusé d'avoir volé les tartes préparées par la Reine. Le rêve d'Alice rendrait donc manifeste un indicible qui réside dans sa vie réelle, dans la vie quotidienne. L'indicible dans Alice se niche donc bien dans l'expérience de la réalité, et l'on peut ainsi affirmer avec J. Gattégno que « c'est *le refus du monde réel* qui forme l'ossature du projet carrollien⁴³³».

Si dans le texte, la petite fille ramène régulièrement la conversation sur sa chatte Dinah, elle ne nous donne jamais aucun élément sur sa vie dans le monde réel. Comme chez les nymphes des *Métamorphoses* ou la petite sirène d'Andersen, la figure parentale est la grande absente du récit. Ainsi, lorsqu'elle tombe dans le trou du lapin, Alice pense que Dinah s'inquiétera de sa disparition "*Dinah'll miss me very much to-night, I should think !*" (*Dinah was the cat.*)⁴³⁴" Cette réflexion d'Alice a de quoi étonner : sa famille ne s'inquiéterait-elle pas plus que son chat ? Pourtant, pas un mot à ce sujet. Alice, si prompte à poser des questions et à étaler son savoir, semble s'offusquer dès que l'on aborde des questions trop personnelles qui la concernent directement : "*You should learn not to make personal remarks*", *Alice said with some severity : "it's very rude.*"⁴³⁵ Le plus grand indicible du texte, c'est ainsi l'identité même ; Alice ne parvient pas à dire qui elle est, ce qu'elle est. Quand, au dernier chapitre, elle est enfin appelée par son nom, elle parvient alors à s'échapper de l'univers nonsensique.

Dans nos trois œuvres, l'expérience traumatique relève de l'indicible, de parce qu'elle se situe dans le champ du hors-langage, et qu'elle est donc impossible à mettre en mots. Cependant différentes stratégies sont mises en place dans chacun des textes pour trouver une façon d'exprimer cet indicible. Les trois œuvres opèrent ainsi une projection de l'expérience traumatique sur le discours

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Young, W. W, *Alice au pays des merveilles*, Eskay Harris Feature Film and Co., 1915, 52 m.

⁴³³ Gattégno, Jean. *op. cit.* p. 14.

⁴³⁴ Trad. J. Papy : « Je vais beaucoup manquer à Dinah ce soir, j'en ai bien peur ! » (Dinah était la chatte d'Alice.) » Carroll, Lewis, *op. cit.* I., p. 20.

⁴³⁵ Trad. J. Papy : « Vous ne devriez pas faire d'allusions personnelles, répliqua Alice sévèrement ; c'est extrêmement grossier. » Carroll, Lewis, *op. cit.* V, p. 94. Alice fait cette remarque au Chapelier alors qu'il commente sa coiffure. Le personnel renvoie dans ce contexte à l'apparence physique, apparemment négligée, et le fait qu'on ne lui a pas coupé les cheveux.

à travers l'utilisation d'un langage symbolique. Ovide choisit de représenter le traumatisme de l'agression sexuelle à travers des images à la fois mythiques et poétiques qui disent la déshumanisation. La métamorphose d'Io en vache est ainsi une métaphore à la fois de sa déshumanisation, de sa grossesse et de son incapacité à communiquer l'expérience du viol. Dans le texte d'Andersen, la forme conte permet la mise en scène de contenus et d'angoisses latents, comme la peur de l'esseulement et de la mort. Pour la petite sirène, mutilée, il est impossible de mettre des mots sur l'expérience. Traduite dans la chair, la douleur reste pourtant tout aussi incomprise. Lewis Carroll choisit de structurer son récit autour d'un rêve, qui permet lui aussi de rendre manifeste des contenus latents. Chez Alice, l'indicible relève de la vie réelle, du quotidien au sein de la famille. Mais le plus grand indicible, c'est sans conteste l'identité : nos trois héroïnes ne peuvent affirmer qui elles sont, ni se faire reconnaître par les autres personnages.

2. (RÉ)INVENTER L'ÉCRITURE

Nous avons établi que chacun des textes de notre *corpus* réinvestit un langage symbolique, afin de parvenir à exprimer un indicible. Or chacune des œuvres de notre *corpus* est de plus marquée par une conception de l'écriture bien particulière, qui fonde sa littéarité. Comment nos textes réinventent-ils l'écriture pour parvenir à exprimer la métamorphose et le trouble identitaire ? Chacun de nos auteurs va travailler son écriture d'une façon singulière, notamment à travers des pratiques de réécritures qui leur sont propres. Chez Ovide et Carroll, ce travail sur l'écriture se double d'une réflexion métalinguistique, puisque le langage, les mots même, sont au cœur du processus d'écriture et de la réflexion sur l'identité.

A. DES AUTEURS QUI RENOUVELLENT LES PRATIQUES D'ÉCRITURE

OVIDE : RÉÉCRITURE ET MÉTAMORPHOSE DES MYTHES

Lorsque Ovide écrit les *Métamorphoses*, il s'inscrit dans la culture antique de la réécriture, mais aussi dans un goût du temps pour le mythe. À la même époque, pour ne citer que quelques noms célèbres, Diodore de Sicile écrit sa *Bibliothèque historique*⁴³⁶, Denys d'Halicarnasse les *Antiquités romaines*⁴³⁷, Varron les *Antiquités divines et humaines* (dont il ne nous reste que des fragments)... Dans son article « *Mutatas dicere formas* », Anne Delibes-Videau insiste plus particulièrement sur la dette d'Ovide envers les poètes néothériques, comme Helvius Cinna, Licinius Calvus, qui eux aussi réécrivent les mythes⁴³⁸. On peut se demander, au milieu de cette prolifération d'écrits, pourquoi l'œuvre d'Ovide est celle qui est passée à la postérité, et non une autre. Il existe en effet de nombreuses versions du mythe de Daphné, récapitulées par Yves F.-A. Giraud dans son ouvrage *La Fable de Daphné*⁴³⁹. Il y passe notamment en revue l'origine orientale du mythe et les différentes versions

⁴³⁶ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* (trad. Y. Vernière, prés. F. Chamoux), Paris, Les Belles Lettres, 1993.

⁴³⁷ Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines* (trad. V. Fromentin), Paris, Les Belles Lettres, 2007.

⁴³⁸ « la *Zmyrna* d'Helvius Cinna, dont l'histoire de Myrrha sera une réécriture au Livre X, ou à l'Io de Licinius Calvus (au Livre I), à Virgile, dont les *Géorgiques* évoquent Nisus de Mégare et sa fille Scylla, les héros également d'une Ciris qui lui est attribuée, et font le sujet du début du Livre VII d'Ovide. Mieux, Parthénios, maître en langue et littérature grecques, et de Virgile et de Gallus, comme le célèbre subtilement la Xème Églogue, avait composé un ouvrage de *Métamorphoses* et contait déjà dans ses *Passions d'amour*, dédiées au poète élégiaque Gallus, une métamorphose de Daphné (voir *Mét.* I) » Delibes-Videau, Anne, « *Mutatas dicere formas* : signification de la métamorphose dans l'épopée ovidienne », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2012 [en ligne].

⁴³⁹ Giraud, Yves, *op. cit.*

connues dans le bassin méditerranéen (arcadienne, laconienne, thessalienne, syrienne) ainsi que la façon dont elles sont appelées à se contaminer mutuellement. Mais comme l'indique l'auteur, «une seule de ces versions était appelée à connaître une très large diffusion», c'est à dire celle des *Métamorphoses*⁴⁴⁰. Yves Giraud insiste sur le fait que le texte d'Ovide est en fait la seule version détaillée et suivie du mythe de Daphné qui soit parvenue jusqu'à nous : « Empruntant à un modèle inconnu la légende de Daphné, Ovide la modifie et la développe amplement : alors que les autres allusions sont généralement rapides et éparses dans les notes des mythographes ou les dissertations des sophistes, le récit ovidien occupe cent cinquante-deux vers du Livre Premier des *Métamorphoses*⁴⁴¹ ». La pérennité de l'œuvre d'Ovide s'explique en partie parce que son projet poétique, s'il s'inscrit dans une tradition, est profondément novateur. Et cela, il l'expose dès les premiers vers du texte :

In nōvā fērt ānīmūs / mūtātās dīcērē fōrmās
Cōrpōrā; dī, cōeptīs / (nām vōs / mūtāstīs ēt īllās)
Adspirare meis primaque ab origine mundi
*Ad mea perpetuum deducite tempora carmen*⁴⁴²

L'adjectif « *nova* » arrive dès le début du texte, disjoint de son substantif, « *corpora* », qui lui est rejeté dans le vers suivant. C'est donc bien la nouveauté qui prime avant tout. Le premier signe de l'originalité d'Ovide, c'est l'emploi de l'hexamètre dactylique, traditionnellement réservé à l'épopée, pour un texte qui n'en est pas vraiment une. En effet, *Les Métamorphoses* sont inclassables, est n'appartiennent à aucun genre. En réinvestissant le vers épique par excellence, Ovide affirme la création d'une épopée *sui generis*, qui s'inscrit dans une tradition ancienne tout en la renouvelant. De fait, Ovide va créer une épopée singulière, en assemblant des récits mythiques qui ne sont à l'origine pas liés, pour créer une véritable épopée, de la création du monde (« *ab origine mundi* ») jusqu'au triomphe de Rome. En compilant tous ces mythes, Ovide doit organiser une matière homogène et dispersée, puisque ses sujets sont multiples et variés. Dans son ouvrage, Gilles Tronchet s'intéresse justement à la façon dont Ovide va unifier son matériau :

Car il ne s'agit pas d'accumuler des fictions indépendantes, de juxtaposer des récits fragmentaires, à l'instar des compilations érudites, des recueils versifiés, propres à la tradition alexandrine. D'emblée, Ovide s'est écarté des modèles traditionnels, auxquels il a vraisemblablement emprunté nombre de fables ; il a exclu le recours au catalogue ou le regroupement des métamorphoses selon leur résultat, telles ces *Orthogonies* dont son ami Aemilius Macer avait

⁴⁴⁰*Ibid.*, p. 39

⁴⁴¹*Ibid.* p. 40.

⁴⁴²Ovide, *op. cit.*, v. 1-4. Trad. M. Cosany : «Je veux dire les formes changées en nouveaux / corps. Dieux, vous qui faites les changements, inspirez / mon projet et du début du début du monde / jusqu'à mon temps faites courir un poème sans fin.»

composé une version. Car son entreprise ne se définissait pas seulement en fonction d'une thématique, mais selon un projet narratif global⁴⁴³.

Gilles Tronchet insiste sur le fait que les légendes n'offraient pour la plupart aucune correspondance narrative. Dans certains recueils d'autres auteurs, comme par exemple Antonius Liberalis, les métamorphoses sont classées d'après leur résultat (oiseaux, animaux, objets...)⁴⁴⁴. Ovide fait quant à lui le choix de construire une chronologie à partir de légendes qui s'inscrivaient à la base dans des durées indépendantes les unes des autres, sans tradition historicisante pour servir de référence.

Pour réaliser ce travail gigantesque d'unification du matériau mythique, Ovide va nécessairement être amené modifier certains récits. Cependant ce travail de modification n'est pas qu'une nécessité imposée par le projet poétique : il est au centre de ce projet même, qui est bien de créer une poétique de la métamorphose. Ainsi, on pourrait tout d'abord penser qu'Ovide allait privilégier la version arcadienne du mythe de Daphné, la plus ancienne, parce qu'elle situe l'action en Arcadie et aurait ainsi permis de lier plus facilement ce mythe avec d'autres, comme celui de Syrinx, Callisto ou Aréthuse. Cependant notre auteur décide de mettre par écrit la version thessalienne du mythe et il est, d'après Y. Giraud, le premier à la faire : « Ovide est le premier représentant de la version thessalienne⁴⁴⁵ » (il se serait néanmoins inspiré du grec Nicandre, l'unique auteur hellénique qui situe l'action en Thessalie). Avec la version thessalienne, Ovide choisit celle qui lui laisse le plus de liberté (puisqu'elle n'a presque pas été mise à l'écrit). Il est ainsi le premier auteur à donner Pénéée comme père de Daphné, et efface complètement la figure maternelle du mythe (on ne sait pas si le mythe thessalien donnait une mère à Daphné, mais Ovide aurait pu sur ce point suivre une des deux autres versions). Ovide est de plus le seul auteur à rattacher l'épisode du combat pythique au mythe de Daphné (ce qui permet de glorifier et de mettre en valeur la figure d'Apollon). Pour opérer ce rattachement, Ovide invente l'épisode du différend entre Apollon et Cupidon : il introduit ainsi l'idée d'une causalité, qui était jusque-là absente (« *quem non / fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira*⁴⁴⁶»). Ovide introduit ainsi le motif des deux flèches de Cupidon, qui expliquent la fuite de Daphné. Cette invention est importante pour notre étude, puisque, comme nous l'avons vu en première partie, cet antagonisme initial nous donne une grille de lecture pour les trois récits ovidiens. L'ajout de cet épisode modifie ainsi la lecture du reste du mythe.

L'importance de ce travail de réécriture des mythes grecs est souligné par un jeu sur le nom des nymphes. Ainsi, comme le remarque Anne Videau, la métamorphose de Daphné en laurier se double d'un passage du grec au latin : « La métamorphose physique surnaturelle est dès lors

⁴⁴³Tronchet, Gilles, *op. cit.* p. 33.

⁴⁴⁴ Antonius Liberalis, *Les Métamorphoses* (trad. M. Papatomopoulos), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

⁴⁴⁵ Giraud, Yves, *op. cit.* p. 33.

⁴⁴⁶Ovide, *Mét.* v. 452-453. Trad. M. Cosnay : « ce n'est pas / le hasard qui la lui a donnée, mais la colère cruelle de Cupidon. »

dépassée dans ce second temps, incluse dans une métamorphose symbolique qui s'inscrit à travers le changement de signifiant de langue à langue, de *Daphne* à *Laure*⁴⁴⁷». C'est donc ce passage du grec au latin, du mythe au poème d'Ovide, qui permet à la figure mythique d'obtenir sa gloire, sa promesse d'éternité. C'est le travail de transformation opéré par Ovide qui permet au texte de devenir une œuvre littéraire à part entière, tout comme c'est la métamorphose en laurier qui permet à Daphné d'acquérir une forme d'immortalité. Isabelle Jouteur parle ainsi d'« anamorphose des mythes » : « Ovide effectue un travail complexe de déformation et de transformation de ses sources, par amplification, par contraction, par changement de focalisation, par l'utilisation de l'ironie, et écrit en fin de compte ce qui apparaîtra peut-être, derrière l'apparence anodine d'une enfilade de narrations mythologique, comme une épopée de la littérature!⁴⁴⁸» La métamorphose est donc bien au centre du processus d'écriture, puisqu'il s'agit de réécrire les mythes de métamorphose en les métamorphosant...

À travers ces jeux de de réécriture et de transformation des sources, Ovide semble nous dire que les formes, à l'image de son de son poème, ne sont pas stable pour l'éternité, et que, pour que perdure le mythe, la forme qui le véhicule doit se soumettre à d'infinies variations. Les métamorphoses génériques dont nous avons été témoins sont autant d'arguments, lancés dans le flot des hexamètres, en faveur de la malléabilité foncière et nécessaire de la matière mythologique⁴⁴⁹.

Ovide réécrit les mythes en inventant une écriture nouvelle, une écriture de la métamorphose. Il a su créer le parfait alliage du fond et de la forme, qui rend son écriture si percutante encore aujourd'hui. Car cette ondoyance du mythe, insaisissable, en métamorphose perpétuelle, c'est bien celle du langage symbolique lui-même, seul capable de dire l'intériorité. La matière mythologique se métamorphose, tout comme les personnages, et l'écriture elle-même.

ANDERSEN : FABRIQUER DU CONTE.

Dans cette sous-partie, nous nous appuyerons sur les travaux de spécialistes de la littérature scandinave pour montrer en quoi les textes d'Andersen renouvellent l'écriture du conte. Dans son article « Raconter autrement », Ute Heidmann déclare : « Raconter *autrement*, écrire *autrement*, sont des objectifs qui orientent selon moi l'écriture d'Andersen dès le début. Cette mise en œuvre de la différence détermine ses choix souvent insolites de mots, de styles et de stratégies

⁴⁴⁷Videau, Anne, «L'épopée des *Métamorphoses* d'Ovide, une « forgerie » philologique et politique», in *Mythe et fiction* (dir. D. Auger et C. Delattres), Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010 [en ligne].

⁴⁴⁸Jouteur, Isabelle, *op. cit.* p. 327.

⁴⁴⁹*Ibid.* p. 370.

narratives⁴⁵⁰». Tout d'abord, on peut établir que l'auteur s'inscrit par rapport à une tradition du conte bien établie au Danemark. L'importance du conte dans l'héritage scandinave a été très bien étudiée dans différents ouvrages par Régis Boyer : « Pour beaucoup, le *conte populaire* passerait volontiers pour une spécialité scandinave. Et il est vrai que, des origines connues à nos jours, il semble bien qu'il n'ait jamais cessé de connaître une faveur toute particulière sous ces latitudes [...]»⁴⁵¹ Lorsqu'il écrit ses *Contes et histoires*, Andersen se place ainsi dans la lignée de l'*eventyr*, genre très pratiqué en Scandinavie, « dont la seule constante est la présence prédominante d'un élément surnaturel (merveilleux ou fantastique, qu'il soit païen ou chrétien)⁴⁵²». Andersen s'inscrit donc dans un héritage scandinave du conte. Il faut de plus relever que le XIXe siècle se caractérise par une mode du conte. Ute Heidmann analyse ainsi l'inscription d'Andersen par rapport à cette vogue : « Lorsque l'écrivain danois décide de s'essayer (après le théâtre, le récit de voyage, la poésie et le roman) au genre du conte, il s'aventure dans un domaine qui est à l'époque un véritable champ d'expérimentation littéraire et artistique, au Danemark comme partout en Europe.⁴⁵³» Ainsi en 1805, Adam Oehlenschläger, célèbre homme de lettre danois, publie une pièce inspirée des *Mille et une Nuits*⁴⁵⁴, *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe*, désignée comme *dramatisk eventyr* (conte dramatique)⁴⁵⁵. Ute Heidmann souligne le fait que, comme tous les Danois cultivés, Andersen connaissait la pièce. En 1812 paraît le premier volume des *Kinder und Hausmärchen* des frères Grimm. Ute Heidmann souligne l'impact considérable sur les milieux intellectuel danois (qui lisent l'allemand), qui vont lire et traduire les travaux des Grimm⁴⁵⁶. Le travail des frères Grimm autour du conte dit populaire, *Volksmärchen* est à l'origine d'un vif intérêt pour le folklore nordique. Leur propre conception de la *Volkspoesie* comme poésie populaire va influencer les intellectuels danois, et oriente ainsi la collecte et la publication des contes populaires par Mathias Winther, publiés en 1823⁴⁵⁷. Andersen choisit de s'inscrire à contre-courant en décidant de largement réécrire les contes qu'il a entendus dans son enfance, et d'en inventer certains. Cette position lui vaut de vives critiques des milieux intellectuels de l'époque⁴⁵⁸.

De nombreux textes des *Contes et histoires* sont ainsi, comme chez Ovide, issus d'un travail de réécriture, mais d'une pratique de réécriture très particulière, au point que les spécialistes eux-mêmes ne peuvent toujours parvenir à distinguer ce qui vient du folklore ou de l'imagination de

⁴⁵⁰Heidmann, Ute, « Raconter autrement : Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés aux enfants* de HCA», in *(Re)lire Andersen* (dir. M. Achet), Paris, Klincksieck, 2007, p. 103.

⁴⁵¹Boyer, Régis, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p. 57.

⁴⁵²*Ibid.*

⁴⁵³Heidmann, Ute, *art. cit.* p. 106.

⁴⁵⁴*Les Mille et une nuit* ont nourri un goût européen pour le conte oriental depuis le début du XVIIIe siècle. Ute Heidmann précise que le texte était connu au Danemark à travers une version danoise de la traduction française de Galland.

⁴⁵⁵Oehlenschläger, Adam, *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe*, in *Poetiske Skrifter*, vol. 2, 1805.

⁴⁵⁶En 1816, A. Oehlenschläger publie une toute première traduction danois de quelques contes des Grimm dans une anthologie intitulée *Eventyr af forskellige Digtere* (Contes de divers poètes). La deuxième édition élargie des *KHM* est traduite en danois en 1823.

⁴⁵⁷Winther, Mathias, *Danske Folkeeventyr*, Copenhague, Wahlske Bohandlings Forlag, 1823.

⁴⁵⁸Ute Heidmann cite notamment Christian Molbech (*art. cit.*, p. 108-109.)

l'auteur (du moins dans la première période des contes, 1835-1842, où se situe *La Petite Sirène* ; Andersen se détache ensuite peu à peu du folklore). Dans *Neuf études sur le conte*, Elena Balzamo étudie en détail les pratiques de réécriture chez Andersen :

Au lieu de prendre l'histoire en entier, avec ses multiples péripéties, il en détache un motif, qu'il «gonfle» jusqu'à ce qu'il devienne à son tour une «histoire» sinon un «conte». C'est une technique qu'on retrouvera par la suite dans beaucoup de ses écrits et qui consiste à démembrer l'intrigue du conte populaire, puis à amplifier un de ses éléments, qui, séparé de son contexte, revêt une signification nouvelle, souvent opposée à celle de l'original⁴⁵⁹.

La Petite Sirène est très probablement une réécriture d'*Ondine* de La Motte-Fouqué (1811) : bien que les deux récits soient très différents, on retrouve une même trame commune aux deux textes. Les deux auteurs investissent le même registre, celui du conte merveilleux (« Il était une fois un vieux pêcheur qui vivait dans une contrée merveilleuse⁴⁶⁰.») Alors qu'Andersen situe son récit « bien loin dans la mer⁴⁶¹», chez Fouqué il débute au bord des « eaux d'un grand lac⁴⁶²». Son ondine est ainsi une créature associée à l'eau sous toutes ses formes (pluie, ruisseau, puits...) Le personnage de La Motte-Fouqué est en fait très différent de celui de la petite sirène. Tout d'abord, on remarque qu'il possède un nom propre, Ondine (même si celui-ci indique en fait sa nature véritable). Le personnage tient à ce nom, qui représente son individualité, comme le rappelle son père adoptif, quand il raconte au chevalier l'opposition de la fillette lorsqu'il a voulu lui donner un nom chrétien⁴⁶³. De plus, son caractère est très singulier : Ondine est une enfant gâtée et capricieuse. Cependant, elle parvient à obtenir une âme par son mariage avec le chevalier, et on assiste alors à une véritable métamorphose intérieure du personnage, qui adopte dès lors un comportement exemplaire⁴⁶⁴. Andersen reprend la trame générale du récit (une créature aquatique merveilleuse se faisant passer pour une femme pour gagner l'amour d'un homme, l'épouser et acquérir une âme immortelle) mais la modifie très largement, supprimant de nombreux éléments, en ajoutant d'autres. Ainsi la relation aux parents, évacuée chez

⁴⁵⁹Balzamo, Elena, *Neuf études sur le conte*, Paris, Flies France, 2016, p. 112.

⁴⁶⁰La Motte-Fouqué (de), *Ondine*, Paris, Hachette, 1913 [en ligne].

⁴⁶¹Andersen, H. C., *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶²La Motte-Fouqué (de), Friedrich, *op. cit.*

⁴⁶³«Cependant, nous ne savions de quel nom appeler notre nouvelle enfant. Je proposais bien Dorothée, qui signifie « Don de Dieu », et qui, par cela, me semblait tout indiqué ; mais la petite ne voulait pas entendre parler de Dorothée : elle disait que ses parents l'avait nommée Ondine, qu'Ondine elle s'appelait, qu'Ondine elle voulait être et demeurer. Ondine ? Était-ce là un nom de chrétien ? Je consultai le calendrier : point d'Ondine. J'allai prendre le conseil d'un vieux prêtre, à la ville : Ondine, d'après lui, devait être un nom de païen. Que faire ? L'enfant avait-elle été baptisée, seulement ? Le vieux prêtre fut d'avis que, dans le doute où nous étions, il valait mieux risquer de la baptiser une seconde fois. On décida d'un jour pour célébrer ce grand acte. Le saint homme vint à notre chaumière, un beau matin : la petite, toute gracieuse dans une ravissante robe blanche, supplia avec tant d'insistance pour qu'on lui laissât son nom d'Ondine, que le prêtre crut pouvoir sans péché la baptiser sous ce nom étrange [...]» La Motte-Fouqué (de), Friedrich, *op. cit.*

⁴⁶⁴«C'était toujours Ondine, avec sa mignonne et ravissante figure, mais avec une tout autre nature, une nature également charmante. Tout le jour elle se montra ainsi, gentille, dévouée, pleine d'attentions, pour tout le monde. Personne ne croyait que cela pût durer, mais l'Ondine espiègle, insouciant et légère qui, la veille encore, se livrait aux caprices les plus exubérants, avait bel et bien disparu pour faire place à une nouvelle Ondine, sage et douce comme un ange.» La Motte-Fouqué (de), Friedrich, *op. cit.*

Andersen, tient au contraire une place fondamentale chez La Motte-Fouqué. Les parents jouent notamment un rôle important dans l'intrigue de par le motif de l'enfant trouvé / échangé, qui tient une grande place dans *Ondine*, auquel Andersen substitue simplement la figure de la princesse, double humain de la petite sirène. Chez Andersen, l'amour de la petite sirène est à sens unique, alors que chez La Motte-Fouqué, le coup de foudre est réciproque, et intervient très tôt dans le récit : « Mais à ce moment elle aperçut le chevalier, s'arrêta court, et le considéra longuement, avec la plus extrême surprise. Huldbrand, de son côté, ne pouvait détacher ses regards de cette ravissante apparition : de sorte qu'ils restèrent là à s'admirer l'un l'autre plus longtemps que de raison.⁴⁶⁵ » Contrairement à la petite sirène, Ondine exerce une forte attirance physique sur le chevalier, comme cela est souligné à plusieurs reprises par le texte, mais aussi par les illustrations réalisées par Arthur Rackham, qui la représentent dans des postures de séduction⁴⁶⁶. Contrairement à la petite sirène, Ondine ne craint pas d'assumer sa féminité. Cependant sa relation amoureuse est finalement elle aussi vouée à l'échec, puisque Ondine est elle aussi rapidement supplantée par son double humain. Du texte de La Motte-Fouqué, ce qu'Andersen reprend, c'est surtout la possibilité d'acquérir une âme immortelle grâce au mariage, mais aussi l'idée d'un amour impossible entre une créature merveilleuse et un humain qui finalement, ne mérite pas l'amour inconditionnel qu'on lui porte. Car Ondine et la petite sirène aiment, de façon folle, merveilleuse, incroyable, un homme qui finalement n'est pas capable de les accepter et de les aimer telles qu'elles sont. L'ajout principal d'Andersen, c'est le sacrifice accompli par la petite sirène, qui renonce à sa voix. Si Ondine renonce à beaucoup de choses, à la vie même, elle ne renonce pas pour autant à sa individualité comme le fait la petite sirène. Le sacrifice de la voix est donc bien l'épisode qui singularise le texte andersennien et conditionne toute la suite du récit. C'est aussi, chez Andersen, ce qui rend la petite sirène profondément humaine. De même, le sacrifice final de la petite sirène, qui choisit de devenir écume de mer plutôt que de tuer le prince, distingue le texte d'Andersen de celui de La Motte-Fouqué (qui se termine sur la mort du chevalier). Andersen crée ainsi un conte à part entière, un véritable conte littéraire. Tout comme Ovide, Andersen s'empare de contes et de légendes préexistantes, mais va largement les transformer. La pratique de la réécriture chez ces deux auteurs devient ainsi un véritable miroir de la métamorphose, une écriture de l'anamorphose.

Andersen renouvelle l'écriture du conte parce qu'il écrit des contes littéraires, mais aussi et surtout parce qu'il invente pour ce faire une nouvelle écriture. Dans son travail, Peer E. Sørensen insiste ainsi sur le décalage entre l'écriture conventionnelle de l'époque et l'écriture d'Andersen :

Le code linguistique dominant, parmi les cercles cultivés, était alors une prose académique fortement marquée par le latin : des enchaînements de phrases longues, un arrangement soigneux des propositions principales et des

⁴⁶⁵La Motte-Fouqué (de), Friedrich, *op. cit.*

⁴⁶⁶Rackham, Arthur, illustrations pour La Motte-Fouqué (de), Friedrich, *Ondine*, Paris, Hachette 1912.

subordonnées, une hypotaxe éloignée de la langue orale et du parler courant. Une prose logique, aux priorités soigneusement définies, avec une tendance à la généralité et à l'abstraction. C'est avec ce code linguistique qu'Andersen rompt brutalement. Le style hypotaxique vole en éclat dans ses contes les agencements hiérarchiques deviennent incertains. La parataxe remplace l'hypotaxe. Les hiérarchies sont éliminées au profit de chaînes métonymiques. La phrase simple et d'une forme grammaticale parfaite, qui constituait l'idéal de la prose de l'Âge d'or, chez Heiberg et d'autres, Andersen la dissout au profit de propositions elliptiques ou d'anacoluthes. La prose classique s'adressait à un adulte mûr et majeur, mais ici la formulation adulte est rompue par une voix enfantine et vice versa. Cette vivacité langagière, cette liberté par rapport aux règles de la prose classique étaient une nouveauté à l'époque d'Andersen. Elle constitue l'une des premières manifestations de la modernité dans l'histoire de la littérature danoise. Ce style, Andersen va le développer dans ses contes mais pas dans le reste de son œuvre, qu'il écrit dans une prose beaucoup plus contrôlée⁴⁶⁷.

Le style d'Andersen serait donc caractérisé par une certaine oralité du texte, et même une certaine simplicité. Elena Balzamo précise qu'«à l'époque, son style extraordinaire, alerte et capricieux, avec ses interpellations du lecteur, ses questions rhétoriques, ses exclamations, ses éclats de rire, a fait l'effet d'une bombe dans l'univers plutôt insipide d'écrits pour enfants⁴⁶⁸." Le narrateur de *La Petite Sirène* ne se prive pas pour s'adresser directement au lecteur, comme c'est régulièrement le cas chez Andersen. Ainsi, le narrateur apostrophe son lecteur dès les premières lignes du texte : «Mais n'allez pas croire que le fond se compose uniquement de sable blanc ; non [...]»⁴⁶⁹. Cette adresse est une façon de restituer l'oralité des contes. Comme l'indique le sous-titre des premières éditions, *fortalte for Børn*, ces textes sont véritablement des textes « racontés » (*fortalte*). Cette oralité et simplicité de l'écriture on fait penser qu'Andersen écrivait pour les enfants, alors qu'il cherchait un style capable de toucher tous les publics. Il a ainsi inventé une écriture qui lui est propre et qui caractérise tous ses contes. On y retrouve l'hybridité qui caractérise le personnage de la petite sirène, entre enfance et maturité. Tout comme le langage symbolique du conte parle à tous, l'écriture d'Andersen cherche à toucher tous les publics. À travers leur travail de réécriture, Ovide et Andersen réinvestissent donc tous deux une tradition bien établie pour la renouveler. Pour ce faire, ils modifient le contenu du récit, en accentuent certains aspects ou en éliminant d'autre. Ils vont également inventer une écriture nouvelle et singulière. Leur pratique d'écriture est donc bien un travail de métamorphose qui renouvelle le fond des récits, inventant une nouvelle forme d'écriture, fondamentalement originale dans leur siècle respectif.

⁴⁶⁷Sørensen, Peer E., «La peine de cœur du langage, L'univers et le langage des adultes et des enfants dans les *Contes* d'Andersen», in (Re)lire Andersen (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007, p. 40.

⁴⁶⁸Balzamo, Elena, *op. cit.* p. 151.

⁴⁶⁹Andersen, H. C., *op. cit.* p. 19. Texte danois : »*Nu maa man slet ikke troe, at der kun er den nøgne hvide Sandbund ; nei*«

CARROLL : RÉINVESTISSEMENT DE LA CULTURE POPULAIRE

Tout comme Ovide et Andersen, le texte de Carroll s'inscrit par rapport à des pratiques d'écriture bien spécifiques. Le XIXe voit en effet se développer une littérature dédiée à la jeunesse ; lorsque Carroll écrit, un peu plus loin dans le siècle qu'Andersen, cette pratique est en plein essor. La littérature pour enfant a alors une très forte visée pédagogique. Ces lectures, que l'on pourrait qualifier de moralisantes, sont contrôlées par les parents ou le précepteur. Alain Choppin insiste sur cet aspect édificateur des textes alors proposés aux enfants :

Il faut en effet se départir de la conception contemporaine de la littérature d'enfance et de jeunesse, conception où le plaisir de la lecture et l'appel à l'imaginaire tiennent une place essentielle. Les ouvrages destinés aux jeunes enfants ont longtemps eu pour objectifs essentiels l'édification religieuse, la soumission aux codes moraux et sociaux ou encore, plus près de nous, la transmission de savoirs « utiles » ou l'inculcation de valeurs patriotiques. L'idée qu'un enfant ait un matériel de lecture approprié à son âge et à ses centres d'intérêts est un phénomène relativement récent⁴⁷⁰.

Cette littérature de fiction destinée à la jeunesse reste donc un support d'éducation. Isabelle Nières-Chevrel relève que l'on y retrouve les formes de la littérature pédagogique « fables, dialogues, historiettes prolongeant la tradition des *exempla*⁴⁷¹ ». Dans *Alice au pays des merveilles*, on constate que Carroll parodie cette littérature pédagogique, en nous livrant le récit d'un voyage initiatique hors-normes. On retrouve bien les dialogues et les historiettes dont nous parle I. Nières-Chevrel, mais Carroll parodie en fait des textes de l'époque. Il en va de même avec les chansons, elles aussi réécrites de façon parodique.

Il est difficile pour le lecteur d'aujourd'hui d'apprécier la valeur de ces réécritures, car nous ne connaissons plus très bien les hypotextes de départ, pourtant très appréciés au XIXe. On peut toutefois se demander si l'on retrouve certaines formes d'invariant, une constante qui guiderait l'auteur dans ce travail de réécriture. On constate tout d'abord que Carroll réécrit des textes didactiques destinés aux enfants (le didactisme peut d'ailleurs être clairement signifié dès le titre, comme dans le poème d'Isaac Watts, *Contre l'Oisiveté et le Vice*⁴⁷²). De façon générale, Carroll cherche à conserver la structure des premier vers au moins. Ainsi au chapitre deux "*How doth the little busy bee / Improve*

⁴⁷⁰ Choppin, Alain, « Le manuel scolaire, une fausse évidence historique », in *Histoire de l'éducation*, no 117, janvier 2008 [en ligne].

⁴⁷¹ Isabelle Nières-Chevrel, « La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit », in *SFLGC, bibliothèque comparatiste*, 2011 [en ligne].

⁴⁷² Watts, Isaac, *Against Idleness and Mischief*, in *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of CHILDREN*, London, M. Lawrence, 1715, p. 29.

*each shining hour*⁴⁷³" devient "*How doth the little crocodile / Improve his shining tail*⁴⁷⁴" ; au chapitre sept, "*Twinkle, twinkle, little star, / How I wonder what you are*⁴⁷⁵" devient "*Twinkle, twinkle, little bat, / How I wonder what you're at* !⁴⁷⁶"... En conservant ainsi la structure des premiers vers, Carroll s'assure que ses lecteurs puissent facilement reconnaître l'hypotexte de départ. La parodie opère à travers un personnage ou une figure présente dans l'hypotexte, que Carroll va transformer dans sa réécriture. Ainsi dans la première de ces réécritures, au chapitre deux, la petite abeille travailleuse mise en scène par Isaac Watts est métamorphosée par Carroll en un petit crocodile :

*How doth the little busy Bee
Improve each shining Hour,
And gather Honey all the day
From every opening Flower!*

*How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale !*

*How skilfully she builds her Cell!
How neat she spreads the Wax!
And labours hard to store it well
With the sweet Food she makes*⁴⁷⁷.

*How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,
And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws* !⁴⁷⁸

Cette métamorphose initiale de l'abeille en crocodile se répercute sur le reste du poème : ainsi, au lieu de travailler à récolter du miel, le crocodile se contente d'ouvrir la bouche pour dévorer les petits poissons. Ce ne sont plus les vertus de l'abeille travailleuse qui sont louées, mais les attributs carnassiers du crocodile : "*he seems to grin*", "*neatly spreads his claw*", "*smiling jaws*". Pour réécrire la poésie de Watts, Carroll métamorphose donc l'abeille en crocodile, et le message du texte est complètement transformé, comme vu dans un miroir déformant. Tout le système de valeur est renversé et *Contre l'Oisiveté et le Vice*, réécrit par Carroll, semble au contraire faire l'éloge de l'oisiveté et du vice (symbolisés par le crocodile). Carroll opère de la même façon pour la plupart de ses parodies. Ainsi au chapitre sept la petite étoile de Jane Taylor devient une chauve-souris dans la bouche du Chapelier fou (chanson qui vaut au Chapelier d'être condamné par la figure d'autorité qu'est la Reine de Cœur...) À l'exception de la parodie du poème didactique de Robert Southey, *Les*

⁴⁷³*Ibid.* v. 1-2. Trad. J. Papy : «Voyez donc la petite abeille / Voltiger dans les airs ».

⁴⁷⁴Trad. J. Papy : «Voyez le petit crocodile, / Comme sa queue se tord». Carroll, Lewis, *op. cit.*, II, p. 33.

⁴⁷⁵Taylor, Jane, *The Star*. In *Original Poems for Infant Minds, 2 volumes, and Rhymes for the Nursery* (pref. C Duff Stewart), New York, Garland, 1976, p. 10-11, v. 1-2. Trad. J. Papy : «Scintille, ô ma petite étoile ! / Où vas-tu dans le ciel sans voile ?».

⁴⁷⁶Trad. J. Papy : «Scintille, ô ma chauve-souris ! / Où vas-tu dans le soir tout gris ?» Carroll, Lewis, *op. cit.* VII, p. 98.

⁴⁷⁷Watts, Issac, *op. cit.* v. 1-8. Trad. J. Papy : «Voyez donc la petite abeille / Voltiger dans les airs, / Et butiner les fleurs vermeilles / Au calice entrouvert !

Voyez-la travailler sans cesse / A bâtir ses rayons ; / Elle y amasse sa richesse : / Le miel suave et blond !»

⁴⁷⁸Trad. J. Papy : «Voyez le petit crocodile / Comme sa queue se tord / Lorsqu'il répand les eaux du Nil / Sur ses écailles d'or !

Voyez son sourire d'ivoire, / Ses griffes en poinçons ! / Il accueille à pleine mâchoire / Tous les petits poissons !» Carroll, Lewis, *op. cit.* II, p. 33.

*Consolations du Vieillard et comment il les a obtenues*⁴⁷⁹, où Carroll conserve les personnages du Père William et du jeune homme mais en déformant nettement leurs caractères et leurs échanges, on observe une préférence nette pour les figures animales. Ainsi dans la parodie d'un autre poème d'Isaac Watts, *Le Paresseux*⁴⁸⁰, Carroll introduit tout un bestiaire (homard, canards, requin, tigre, hibou) alors que le poème original ne mentionne aucun animal. Le bestial, le monstrueux même, envahit les textes à travers la réécriture carrollienne. Carroll détourne ainsi les textes didactique, évacuant complètement la morale et la visée édificatrice de ces textes. D'après Gilles Deleuze, cette transformation des hypotextes entretient un lien structurant avec les métamorphoses d'Alice : « C'est l'épreuve du savoir et de la récitation, où les mots viennent de travers, entraînés de biais par les verbes, et qui destitue Alice de son identité.⁴⁸¹ » Le texte d'origine est complètement déformé, ce qui vient refléter l'identité troublée d'Alice. Les figures des hypotextes de départ sont métamorphosées, tout comme l'est la fillette. La pratique de réécriture est donc bien une façon de dire l'expérience de la métamorphose. Le travail de réécriture de Carroll se distingue cependant de celui d'Ovide et Andersen, tout d'abord parce qu'il est plus fragmentaire, ensuite parce qu'il est éminemment transgressif. En parodiant des textes qui se veulent didactiques, qui étaient appris aux enfants par leurs éducateurs (précepteurs, gouvernantes...), Carroll parodie en fait la volonté moralisatrice du système éducatif de l'époque. Loin de chercher à inculquer à l'enfant les codes moraux et sociaux, *Alice* est, comme nous l'avons dit, un texte profondément subversif. La fillette entreprend un voyage initiatique qui n'a pas de but, et ne dure que le temps d'un rêve. Ce temps du rêve aura cependant suffi à transporter le lecteur loin de la réalité et des normes sociales, au pays du jeu et de la transgression. Tout comme Ovide et Andersen, Carroll réinvestit toute une tradition littéraire pour la transformer. Sous la plume de nos trois auteurs, mythes, contes et poèmes sont réécrits, et donc transformés. La métamorphose est ainsi placée au cœur du processus d'écriture.

⁴⁷⁹Southey, Robert, *Les Consolations du Vieillard et comment il les a obtenues*, in *Metrical Tales and Other Poems*, London, Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1805, p. 168-169.

⁴⁸⁰Watts, Isaac, *The Sluggard*, in *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of CHILDREN*, London, M. Lawrence, 1715, p. 44-45.

⁴⁸¹Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 11.

B. DES PERSONNAGES NÉS DES MOTS

POÉTIQUE DU NOM : LES MOTS INCARNÉS PAR LES HÉROÏNES OVIDIENNES

Nombre de métamorphoses rapportées par Ovide ont une dimension étimologique. Dans le livre I, Ovide nous rapporte ainsi la naissance des choses. Comme le souligne Anne Delibes-Videau, « une remarque s'impose d'emblée : c'est que, chez Ovide, l'apparition de ces réalités, *res*, n'est pas dissociable, le plus souvent, de leur nomination⁴⁸² » :

Si les *res* apparaissent au monde, le monde est alors signé par leur nom. Il porte désormais ce *signum*, comme repérage sur la carte qui se trouve désignée/ dessinée au fil du texte. Et si le mouvement de la nature les avait, d'aventure, déjà mises là, c'est cette dénomination qui seule les fait voir en leur donnant sens par ce *signum* [...]

L'épisode mythique qui suit la victoire de Phébus sur le Serpent Python, au Livre I, montre comment le passage du nom de Daphné, grec, à la *Laurus* latine, se fait dans l'invocation-même de Phébus : *Laure* (I, 559). Phébus, éperdu de voir lui échapper la nymphe, son corps, dans sa fuite, l'immobilise en ce nom qui désormais va l'affecter à sa lyre et à son arc, comme part emblématique de lui-même : *Cui deus « At quoniam coniunx mea non potes esse arbor eris certe » dixit « mea Semper habebunt te coma te citharae te nostrae Laure pharetrae »* et, par là, va l'affecter à une institution, latine par excellence, Ovide faisant assoner *Laure*, *Latiis*, *laeta* et *laus*, l'institution du triomphe : *Tu ducibus Latiis aderis cum laeta triumphum uox canet et uisent longas Capitolia pompas*⁴⁸³

On trouve donc déjà chez Ovide cet amour du nom qui caractérisera le sonnet amoureux, plus particulièrement chez Pétrarque, qui lui aussi reprendra le jeu sur le terme *laurus*⁴⁸⁴. On constate en tout cas à quel point le nom, dans sa forme et dans son sens, est pris en compte dans l'écriture ovidienne. Le *nomen* est ainsi placé au cœur du récit dont il est en quelque sorte la matrice, comme l'explique Hélène Vial :

Dans les récits où, par sa métamorphose, le personnage entre en possession de son nom – mais il serait peut-être plus juste de dire que c'est le nom qui entre en possession du personnage –, l'énoncé du *nomen* constitue non seulement un motif de clôture narrative qui entérine la métamorphose et entérine la métamorphose et annonce ainsi la passage à « l'histoire suivante »,

⁴⁸² Delibes-Videau, Anne, « *Mutatas dicere formas* : signification de la métamorphose dans l'épopée ovidienne », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol 1, n°1, 2012 [en ligne].

⁴⁸³ Delibes-Videau, Anne, *art. cit.*

⁴⁸⁴ Pétrarque, *Canzoniere* (trad. F. L. De Gramont), Paris, Gallimard (coll. « Poésie »), 1983.

mais surtout le lieu même d'engendrement du récit, qui y trouve son origine et sa fin⁴⁸⁵.

Dans ces récits étiologiques, l'énoncé du *nomen* devient ainsi un enjeu majeur. C'est lui qui conditionne le déroulement de l'intrigue, et semble créer les personnages et leur destin.

Le nom d'Io ne se rattache pas à un nom commun. Mais Raymonde Coudert y voit toutefois une signification bien spécifique : « L'étymologie du nom d'Io rappelle en outre qu'il est un cri - voire le cri, première parole - lw est « hélas ! » en grec⁴⁸⁶ ». L'histoire d'Io se refléterait donc également dans son nom, quoique de façon moins évidente, pour le lecteur moderne du moins. Mais Io trouve un autre moyen de mettre des mots sur ce qu'elle est. Pour ce faire, puisqu'elle ne peut parler, elle imagine le moyen d'écrire sur le sol : « *Lītṭērǎ prō vērbīs, / quām pēs / īn pūlvērē dūxīt, // cōrpōrīs īndīcīūm / mūtātī trīstē pērēgīt*⁴⁸⁷ ». Le premier livre des *Métamorphoses* étant celui d'un monde nouveau, qui relate l'invention des choses, on pourrait voir dans ces deux vers le récit de l'invention de l'écriture. Raymonde Coudert rattache en tout cas les premières écritures avec la figure de la vache :

C'est au bovidé - taureau ou vache indifféremment - que l'alphabet latin doit son A initial, avatar de son ancêtre phénicienne oubliée, qui se dessinait comme une tête de vache de profil à deux cornes (un A couché sur le flanc gauche, qui signifiait bœuf). Stylisées, les deux cornes ont pivoté d'un quart de tour au fil du temps, en passant, notamment, par l'alphabet hébreu - א - (la lettre sans son, le souffle qui permet l'articulation de tous les sons), pour finir par s'appuyer, comme sur deux jambes, sur les deux cornes, devenant la lettre A. C'est ainsi que le visage animal d'Io est une lettre de l'alphabet.

Perspectives attrayantes, qui laisse au lecteur la possibilité de rêver une Io inventrice de l'écriture... écriture qui viendrait ainsi compenser la dépossession de la voix. Or Io n'est pas la seule figure féminine à utiliser l'écriture dans les *Métamorphoses*. Prenons l'exemple de deux héroïnes, qui vont « écrire » leur condition à travers le tissage, Philomèle et Arachné. Alors qu'elle est complètement déshumanisée par le viol et la mutilation, Philomèle va également utiliser un motif scriptural pour se faire reconnaître. Comme pour Io, l'écriture a ici fonction de dire l'incommunicabilité tout en la compensant. Chez Arachné, la toile qu'elle continue de tisser semble remplacer la voix perdue et affirmer son identité. À travers ces différents mythes, on constate que c'est la création artistique qui s'impose comme seule compensation possible de la dépossession de la voix, restituant une certaine humanité à ces femmes déshumanisées.

⁴⁸⁵Vial, Hélène, *op. cit.*, p. 375.

⁴⁸⁶Coudert, Raymonde, *art. cit.*

⁴⁸⁷Ovide, *op. cit.*, v. 649-650. Trad. M. Cosnay : «Les lettres, au lieu des mots, qu'elle trace du pied dans la poussière, / révèlent avec tristesse son corps changé.»

LA FABRIQUE DU PERSONNAGE CARROLLIEN

Lewis Carroll va, comme Ovide, mais dans une moindre mesure, faire naître certains de ses personnages du langage même. Nombres d'entre eux sont déjà bien connus de ses jeunes lecteurs de l'époque, puisque issus du folklore et de la littérature enfantine, comme le rappelle Guy Leclercq :

Pour les lecteurs des aventures d'Alice en langue anglaise, au plaisir de la découverte de ce qui jusque-là était ignoré, s'ajoute le plaisir de la rencontre du déjà-vu, du déjà-lu, du déjà-entendu. Les frères Tweedle, La Reine de Cœur ou Humpty Dumpty ne sont pas reçus comme le sont la Brebis, la Chenille ou le Faon. Les seconds sont des personnages nouveaux dont l'existence même était jusque-là ignorée, alors que les premiers sont des personnages retrouvés qui préexistent à leur apparition sur la route d'Alice. Lorsque la petite fille rencontre, comme par hasard (*let's pretend*), l'un de ces personnages déjà-là-ailleurs, il est chargé de toute une vie antérieure⁴⁸⁸.

Certains des personnages carrolliens, comme par exemple la Reine de Cœur, sont donc en quelque sorte des réécritures de personnages préexistants dans la littérature enfantine. D'autres personnages sont eux, construits sur un mode plus proche de la fabrique ovidienne : alors que chez Ovide, le nom, la chose et le personnage ne font plus qu'un, chez Carroll ce sont des expressions de la langue anglaise qui vont donner naissance à des personnages. C'est notamment le cas du Lièvre de Mars et du Chapelier fou, deux personnages qui font leur apparition au chapitre sept. Tous deux sont créés à partir d'expressions anglaises qui se rapportent à la folie : "*March Hare*" et "*Mad Hatter*", comme l'explique Martin Gardner : "*The phrases "mad as a hatter" an "mad as a march hare" were common at the time Carroll wrote, and of course that was why he created the two characters.*"⁴⁸⁹ En anglais, on apprécie d'ailleurs le jeu d'écho, entre "*March Hare*" et "*Mad Hatter*" malheureusement perdu par la traduction, et l'on ne s'étonne pas que les deux personnages forment un couple, un couple de fous. L'expression anglaise "*mad as a march hare*" vient d'une observation très simple, c'est qu'au printemps, avec la saison des amours, les lièvres deviennent comme fous. Quant à l'expression "*as mad as a hatter*", à l'époque, les chapeliers travaillaient avec du mercure, dont ils inhalaient une certaine quantité, ce qui pouvait provoquer des hallucinations. Les illustrations de Tenniel renforcent le sens littéral des expressions : on constate en effet que le Lièvre de Mars est bien un véritable lièvre, et que le Chapelier fou porte un grand chapeau, l'étiquette du prix toujours apposée dessus⁴⁹⁰. Carroll exploite à la fois le sens littéral et le sens figuré de ces expressions... On voit donc bien comment c'est

⁴⁸⁸ Leclercq, Guy « Traduction / Adaptation / Parodie. Traduire *Alice* en toute justice », in *Palimpsestes*, 3, 1990 [en ligne].

⁴⁸⁹ Carroll, Lewis, *The Annotated Alice* (prés. et notes M. Gardner), Londres, Anthony Blond, 1960, p.90.

⁴⁹⁰ Tenniel, John, illustration pour *Alice au pays des merveilles*.

la langue elle-même, le jeu sur ses différents niveau de sens, qui va donner naissance aux personnages carrolliens.

Cette fabrique du personnage questionne cependant la notion d'identité : ces expressions incarnées, ont-elles une profondeur, sont-elles de véritables personnages ? Le langage peut-il se faire pourvoyeur d'une identité ? *De l'autre côté du miroir* peut peut-être nous apporter quelques éléments de réponse. On y retrouve en effet le Lièvre et le Chapelier, mais sous des identités différentes : ils se nomment désormais Haigha et Hatta. On retrouve bien les échos de "Hare" et "Hatter" dans ces nouveaux noms, mais ils sont désormais messagers du roi. Entre les deux livres, les personnages se sont métamorphosés. Ce ne sont plus les expressions qui déterminent leur identité, mais leur initiale commune, la lettre H. C'est bien ce que souligne le petit exercice auquel se livre Alice, d'après un jeu populaire en Angleterre à l'époque, "I love my love with an A"⁴⁹¹ :

'I love my love with an H,' Alice couldn't help beginning, 'because he is Happy. I hate him with an H, because he is Hideous. I fed him with—with—with Ham-sandwiches and Hay. His name is Haigha, and he lives—'

*'He lives on the Hill,' the King remarked simply, without the least idea that he was joining in the game, while Alice was still hesitating for the name of a town beginning with H.*⁴⁹²

On constate que le personnage n'est pas construit à partir d'une identité qui lui serait assignée, stable et permanente, mais par un jeu littéraire. Ainsi, alors que l'apparence de Haigha et Hatta est restée la même que dans le premier livre (les illustrations de Tenniel nous l'indiquent⁴⁹³), leur personnage est lui métamorphosé. Alors qu'au pays des merveilles, ils étaient déterminés par une expression de la langue anglaise prise au sens propre, c'est ici la lettre H qui définit le caractère. Le langage, et surtout l'écriture, sont ici tout-puissants, capable de modeler et remodeler les personnages et leurs identités. Alice apparaît comme une figure à part. Si elle se métamorphose elle aussi, ce n'est pas sous l'emprise du langage, mais d'éléments bien plus corporels (boisson, nourriture). Elle apparaît ainsi comme un être de chair, qui se différencie des êtres de papier qui peuplent le pays des merveilles et celui du miroir. Si dans le premier livre, Alice cherche à affirmer sa différence et sa réalité, qui l'opposeraient aux êtres immatériels du jeu de carte, dans le second *opus* au contraire, elle cherche à devenir une reine, à l'image de la Reine Rouge ou de la Reine Blanche. Là encore, Alice est caractérisée par son hybridité, entre la vraie petite fille et la créature de papier, qui ne sait pas vraiment où est sa place.

⁴⁹¹ D'après Martin Gardner, ce jeu trouve son origine dans un livre populaire à l'époque de Carroll, *The Nursery rhymes of England*, de James Orchard Halliwell. Gardner, Martin, *Op. Cit.*, p. 279-280.

⁴⁹² Trad. J. Papy : «Alice ne put s'empêcher de commencer : - J'aime mon ami par H parce qu'il est Heureux, je déteste mon ami par H, parce qu'il est Hideux. Je le nourris de... de... de Hachis et d'Herbe. Il s'appelle Haigha, et il vit... - Il vit sur la Hauteur, continua le Roi très simplement (sans se douter le moins du monde qu'il prenait part au jeu, tandis qu'Alice cherchait encore le nom d'une ville commençant par H).» Carroll, Lewis, *De l'autre côté du miroir*, (trad. J. Papy, ill. J. Tenniel). Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1986, VII, p. 121.

⁴⁹³ Tenniel, John, illustrations pour Carroll, Lewis, *De l'autre côté du miroir* (trad. J. Papy), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1986.

L'identité est trouble, pour les personnages du pays des merveilles, qui sont modelés et métamorphosés par le langage, mais aussi pour Alice, qui doute de sa réalité hors du monde merveilleux... Lorsque, comme au pays des merveilles, le non-sens règne dans le langage, le nom propre n'est plus la garantie d'une identité stable. C'est ce que souligne Gilles Deleuze dans son ouvrage *Logique du sens* :

Tous ces renversements tels qu'ils apparaissent dans l'identité infinie ont une même conséquence : la contestation de l'identité personnelle d'Alice, la perte du nom propre. La perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice. Car le nom propre ou singulier est garanti par la permanence d'un savoir. Ce savoir est incarné dans les noms généraux qui désignent des arrêts et des repos, substantifs et adjectifs, avec lesquels le propre garde un rapport constant [...] quand les adjectifs et les substantifs se mettent à fondre, quand les noms d'arrêt et de repos sont entraînés par les verbes de pur devenir et glissent dans le langage des événements, toute identité se perd pour le moi [...] ⁴⁹⁴

Dans un monde où le sens des signes est sans cesse remis en question, le nom « Alice » se rapporte en effet à une abstraction, et ne fait pas sens, contrairement par exemple à « Chat de Cheshire », « Chapelier fou » ou « Reine de Cœur ». Le nom propre Alice ne veut rien dire en soi. Aussi pour les êtres de papiers qui peuplent l'univers carrollien, ce signe ne fait-il pas sens : on le constate notamment dans *De l'autre côté du miroir*, lorsque les fleurs parlantes se demandent quelle sorte de plante peut bien être « une Alice » ⁴⁹⁵, ou encore lors de la rencontre avec Humpty-Dumpty ⁴⁹⁶. Le nom n'est pas garant d'une identité stable, aussi Alice doit-elle se détacher de ce qu'elle croit savoir, de sa définition finalement très artificielle d'elle-même pour aller voir ce qui se cache au-delà du signe. La fabrique du personnage carrollien soulève donc à nouveau cette question majeure, celle de l'identité, et de son rapport avec le langage. Chez Carroll, langage, écriture et identité s'entremêlent, s'entrechoquent. Ainsi l'écrit n'est pas la garantie d'une identité stable pour le personnage carrollien, bien au contraire. Si c'est bien de la langue que naissent ces personnages, c'est aussi la langue qui va les remodeler, les réinventer. C'est donc naturellement à travers elle que l'identité va se redécouvrir et se réaffirmer.

Dans nos trois œuvres, les auteurs opèrent un travail de renouvellement des pratiques d'écriture, puisqu'ils s'inscrivent chacun dans un contexte littéraire bien particulier, dont ils vont se démarquer. Ovide et Andersen pratiquent une réécriture de l'anamorphose, transformant leurs hypotextes jusqu'à créer des œuvres littéraires tout à fait singulières. Carroll pratique une réécriture

⁴⁹⁴ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹⁵ «Chapitre 2. Le Jardin des fleurs vivantes» in Carroll, Lewis, *De l'autre côté du miroir*.

⁴⁹⁶ «Chapitre 6. Le gros Coco» in Carroll, Lewis, *op. cit.*, p. 103. «- Mon nom est Alice mais... - En voilà un nom stupide ! Déclara le Gros Coco d'un ton impatient. Que veut-il dire ? - Est-ce qu'il faut vraiment qu'un nom veuille dire quelque chose ? Demanda Alice d'un ton de doute. - Naturellement, répondit le Gros Coco avec un rire bref.»

plus fragmentaire, mais aussi plus transgressive, puisqu'essentiellement parodique. La manière d'écrire, de réécrire, permet ainsi d'exprimer quelque chose de l'expérience de la métamorphose, qui se reflète ainsi dans la fabrique du texte même. Chez Ovide et Carroll, on observe de plus une véritable réflexion métalittéraire et métalinguistique autour de la création des personnages. En effet, c'est comme si la langue elle-même donnait naissance aux personnages et aux choses. Les mots semblent indissociables de l'identité. Cette identité dont les personnages sont dépossédés, c'est donc à travers le langage qu'ils vont pouvoir la regagner, retrouvant par là-même une voix.

3. RETROUVER UNE VOIX, TROUVER QUI L'ON EST

Dans notre première partie, nous avons constaté une incommunicabilité initiale entre les héroïnes du *corpus* et le reste du monde. Cette incommunicabilité, la métamorphose vient l'actualiser : devenues arbres ou bêtes, les nymphes ne peuvent plus parler, la petite sirène sacrifie sa voix et Alice perd le contrôle du langage. Cette privation de la parole constitue un traumatisme supplémentaire, qui vient s'ajouter à celui de la dépossession du corps et au déchirement identitaire. Privé de son corps et de sa voix, le sujet est face à une double impossibilité : impossibilité de répondre à ce traumatisme, car privé de la parole, et impossibilité de ne pas répondre, car ce traumatisme doit trouver une forme d'expression. Nous verrons comment les héroïnes du *corpus* tentent de surmonter ces obstacles, pour retrouver une voix.

A. LES NYMPHES DES MÉTAMORPHOSES : UNE VOIX INAUDIBLE MAIS RÉSONNANTE ?

DEVENIR CE QUE L'ON EST

Pour que les héroïnes ovidiennes retrouvent une voix, pour que la communication puisse s'établir, il faut que les personnages deviennent qui ils sont vraiment. L'expérience de la métamorphose permet aux personnages de découvrir leur identité, de la refonder. Comme le remarque Hélène Vial, la métamorphose « constitue pour l'être qui la subit, souvent déchiré entre la transformation de son corps et la permanence de son âme, une traversée de sa propre humanité⁴⁹⁷ ». Avec le terme de « traversée », on comprend bien que la métamorphose n'amène pas un figement, mais au contraire, une dynamique de devenir. Daphné doit devenir un laurier, et Syrinx va devenir roseau, pour pouvoir donner naissance à l'instrument qui porte son nom. C'est à dire qu'elles se métamorphosent, pour ainsi trouver leur véritable nature, qui réside dans le nom commun associé à leur nom propre. Françoise Dolto a souligné l'importance du nom par rapport à l'image du sujet : « Dès la naissance, le prénom – lié au corps et à la présence d'autrui – contribue de façon déterminante à la structuration des images du corps, y compris les images les plus archaïques. Le prénom est le ou

⁴⁹⁷Vial, Hélène, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, p. 105.

les phonème(s) accompagnant le *sensorium* de l'enfant, d'abord dans sa relation à ses parents, puis avec autrui, de la naissance à la mort⁴⁹⁸.» Chez Ovide, le nom est programmatique, puisque la métamorphose étiologique donne naissance aux choses que le nom désigne. Comme le souligne Paul-Augustin Deproost, le nom relève d'un déterminisme très particulier, qui conditionne le devenir des héroïnes :

La syntaxe de cette nouvelle histoire est celle du fantasme, où la transformation des êtres exprime l'*aition* qui en détermine la destinée et la vérité profonde. Car, si les *Métamorphoses* sont bien une épopée, techniquement écrite dans le mètre et l'éthos requis, le destin de leurs héros relève d'un déterminisme très différent de celui qui anime les poèmes homériques ou virgilien. L'épopée mythologique d'Ovide inscrit le destin des êtres non plus dans la nécessité, rationnelle ou divine, d'un projet, qui implique une visée, un progrès ou une construction, mais dans le hasard d'oscillation entre le Même et l'Autre, où les personnages participent, en définitive, moins à une logique de mouvement, qui fait évoluer les êtres vers leur destin, qu'à une logique de dévoilement qui les fige « tels qu'en eux-mêmes ils sont⁴⁹⁹».

Le nom agit donc en quelque sorte comme un destin mythique, tandis que la métamorphose permet aux nymphes devenir ce qu'elles sont réellement, de réaliser la vérité psychologique de leur être.

On relève que Daphné et Syrinx appellent cette métamorphose de leurs vœux. Elles souhaitent changer, quitter ce corps féminin qui ne leur correspond pas. Sous leur forme végétale, elles sont finalement plus en harmonie avec elles-mêmes. Ainsi la description de la métamorphose de Daphné offre une certaine harmonie entre l'humain et le végétal :

Vix præcē finītā / tōrpōr / grāvīs ōccūpāt ārtūs,
Mōllīā cīngūntūr / tēnū / præcōrdiā librō,
īn frōndēm crīnēs, / īn rāmōs brācchiā crēscūnt,
Pēs mōdō tām vēlōx / pīgrīs rādīcībūs hāerēt,
ōrā cācūmēn hābēt: / rēmānēt / nītōr ūnūs īn illā⁵⁰⁰.

Dans ce passage on retrouve le champ lexical du corps humain (« *artus* », « *praecordia* », « *crines* », « *bracchia* »...) et celui des végétaux (« *frondem* », « *ramos* », « *radicibus* »...), comme on pouvait s'y attendre dans ce récit de métamorphose, qui souligne l'hybridité de l'être en mêlant les deux champs lexicaux. On observe une certaine harmonie entre ces deux corps qui cohabitent le temps de la description. Ainsi, la poitrine de Daphné n'est pas emprisonnée dans l'écorce, elle est « *cinguntur tenui libro* » (la traduction de M. Cosnay, «cerclé de fine peau», rend bien cette impression de douceur). De même dans le vers suivant, les cheveux et les bras ne sont pas radicalement transformés,

⁴⁹⁸Dolto, Françoise, *op. cit.* p. 46.

⁴⁹⁹Deproost, Paul-Augustin, *art. cit.* p. 335.

⁵⁰⁰Ovide, *op. cit.*, v. 548-552. Trad. M. Cosnay : «La prière à peine finie, une lourde torpeur envahit les bras, / le sein doux est cerclé de fine peau, / en feuillages les cheveux, en branches les bras poussent, / le pied jadis si vif colle aux racines figées, / la tête est la cime, une splendeur demeure en elle».

mais on peut dire qu'ils « poussent » en feuillages et en branches, comme si la graine était déjà présente depuis toujours. Dans ce vers, il faut noter qu'on ne trouve qu'un seul dactyle (le dactyle cinquième, « *brācchĩā* ») ; les spondées impriment un rythme plus lourd, comme si Daphné, entravée dans sa course par la métamorphose, ne pouvait plus que bouger ses bras, les élever vers le ciel alors qu'ils deviennent des branches. Juste après, le pied prend racine, le verbe « *haeret* » semblant indiquer qu'il se rattache à une racine préexistante... de même la tête ne devient pas cime, mais possède une cime... La fin du dernier vers ne fait que confirmer cette impression d'une hybridité entre l'humain et le végétal, puisque le verbe « *remanet* », mis en valeur entre les deux coupe, indique bien la survivance de la jeune fille dans l'arbre. Daphné est toujours là, à l'intérieur du laurier. Peut-être même est-ce là qu'elle peut enfin s'épanouir, être elle-même. On a vu en seconde partie qu'Apollon change le regard qu'il porte sur Daphné suite à sa métamorphose. En passant de « *conjux mea* » à « *arbor mea* », le personnage se voit offrir l'accès à une nouvelle identité, avec de nouvelles fonctions. Le corps-arbre correspond finalement plus à l'intériorité de ces nymphes que le corps-femmes qu'elle rejettent. Sur la toile de Gustave Moreau, on observe ainsi que Daphné devenant laurier a perdu les attributs sexués du corps féminin : la poitrine notamment, semble totalement absente de ce corps presque androgyne, qui s'étire vers le haut, tel un tronc d'arbre⁵⁰¹. Devenue laurier, Daphné conserve ainsi sa beauté et son éclat, mais ceux-ci ne sont plus d'ordre érotique⁵⁰². Le corps végétal de Daphné est donc bien plus en accord avec son être que ne l'était son corps de jeune fille. La métamorphose de Syrinx, calquée sur celle de Daphné, va également dans ce sens. En effet, les nymphes sont des divinités de la nature, et la transformation en végétal est finalement conforme à leur nature sauvage. Les métamorphoses de Daphné et Syrinx font donc sens, elles participent de la logique du récit, comme le souligne Hélène Vial :

Dans le poème d'Ovide, la plupart des métamorphoses et des récits de métamorphoses se développent selon trois phases : le dépassement d'un *limen* (basculement de l'identité à l'altérité pour le personnage métamorphosé et, pour le poète, franchissement du seuil de l'expression), puis la recherche et l'énonciation d'un *nomen* (la métamorphose représente la tension d'un être vers son propre nom, et le déroulement du récit ovidien, combiné à la mise en œuvre de la *uariatio*, vise à l'affinement du langage pour parvenir à la plus grande justesse dans l'expression), enfin l'avènement d'un *numen* (l'être métamorphosé atteint une forme d'éternité vers laquelle la parole poétique tend elle aussi). Au centre de ce processus, la conquête ou la reconquête de l'identité⁵⁰³.

À travers l'expérience de la métamorphoses, les nymphes se sont finalement retrouvées elles-mêmes. La métamorphoses apparaît ainsi, comme le souligne H. Vial, comme le dénouement des récits, la

⁵⁰¹ Moreau, Gustave, Apollon et Daphné, 1852-1855 env., huile sur toile, 32 x 25 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

⁵⁰² On peut noter avec Y. Giraud que « le laurier, arbre virginal, ne porte pas de fruits ». Giraud, Yves, *op. cit.* p. 66.

⁵⁰³ Vial, Hélène, « Frontières en métamorphose : le prologue et l'épilogue des *Métamorphoses* d'Ovide ».

réponse au déchirement identitaire de nos héroïnes. Leur transformation, si elle les dépossède de leur corps et de leur voix, leur donne un corps nouveau, finalement plus adéquat avec leur être intérieur, et peut-être aussi une voix nouvelle : le devenir *nomen/numen* semble alors compenser la perte de la parole humaine. À travers ce nom promis à l'éternité, puisqu'il y aura toujours des lauriers, toujours des flûtes, les nymphes impriment leur nom dans le langage, en les faisant passer de nom propre à noms communs⁵⁰⁴.

RETROUVER UNE VOIX DANS UN CORPS NOUVEAU

On ne peut que constater l'importance de la voix dans les *Métamorphoses*. Le motif de la voix est ainsi thématique à de multiples reprises (comme c'est le cas dans le mythe d'Écho et Narcisse). De nombreux récits mettent en scène la voix poétique et le rôle de l'oralité, comme c'est par exemple lors de l'affrontement entre les Muses et les Piérides. Ovide n'est pas le seul auteur antique à s'intéresser ainsi à la voix, comme le remarque Alexandre Vinçent :

Dans les sociétés marquées par l'oralité et dans lesquelles l'existence publique passait par la parole et son bon usage, la voix a attiré l'attention de nombre d'auteurs anciens, qu'ils soient philosophes, rhéteurs ou médecins. Du vagissement poussé par le nouveau-né (Pline l'Ancien, 7, 2) jusqu'au dernier souffle du mourant (Suétone, Claude, 44, 6), la voix est pensée comme synonyme de la vie et plus encore de vie humaine, en tant que support acoustique du langage. Si pour les Anciens les animaux ont aussi une voix, de même que certains instruments de musique, leur incapacité à émettre une parole articulée les distingue définitivement des hommes⁵⁰⁵.

Dans les textes de notre *corpus*, la voix est effectivement considérée comme le signe distinctif de l'humanité. Ainsi, les nymphes refusent de parler en même temps qu'elles refusent de devenir femmes. Privées de leur voix humaines sous leur formes nouvelles, elles vont alors retrouver, réinventer une voix qui leur est propre. C'est à travers ce corps d'arbre que va pouvoir renaître la communication : « *Fīnīērāt Pāeān: / fāctīs / mōdō lāurēā rāmīs // Adnūīt ūtquē cāpūt / vīs[a] ēst / āgītāssē cācūmēn*⁵⁰⁶ ».

⁵⁰⁴Dans sa thèse, Hélène Vial s'appuie sur ce jeu autour du nom pour avancer l'idée que la nymphe serait la métaphore de l'œuvre poétique : « Dans le chiasme qui fait se répondre, en les inversant, les deux gestes et les deux noms de l'arbre (*refugit-laure-laurea-annuit*), c'est l'étreinte d'Apollon et de Daphné qu'Ovide figure ; mais c'est peut-être aussi, scellée par les *miracula* jumeaux de la métamorphose et de l'écriture, l'union entre le poète et la gloire éternelle de son *opus*, celui-ci passant malicieusement par-dessus la figure très augustéenne d'Apollon pour venir se couronner lui-même du laurier qu'il vient de tresser ». Vial, Hélène, « *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide* », p. 196.

⁵⁰⁵Vinçent, Alexandre, « Voix », in *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité* (dir. L. Bodiou, et V. Mehl), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 659.

⁵⁰⁶Ovide, *op. cit.* v. 566-567. Trad. M. Cosnay : « Paéan a fini. Le laurier, de ses branches juste formées, / s'incline ; il a semblé qu'une tête s'agitait, à la cime. »

Le corps de la nymphe est ici évoqué à travers le champ lexical du végétal : « *laurea* », « *ramis* », « *cacumen* ». Chacun de ces termes, on le voit, et mis en valeur à un emplacement stratégique de l'hexamètre (dactyle cinquième ou fin du vers). C'est à travers ce nouveau corps que va s'affirmer une véritable communication « *adnuī utque caput* ». On retrouve le même phénomène chez Syrinx. C'est une fois métamorphosée en roseau que la communication peut s'installer :

*Pānāquē cūm prēnsām / sībī jān Sŷrīngā pūtārēt,
Cōrpōrē prō nŷmphāe / cālāmōs / tēnŷssē pālŷstrēs,
Dūmq[u]ē ībī sŷspīrāt, / mōtōs / īn hārūndīnē vēntōs
ēffēcīssē sōnūm / tēnŷēm / sīmīlēmquē quērētī.
ārte nōvā vōcīsquē dēūm dŷlcēdīnē cāptūm
'Hōc mīhī cōllōquīūm / tēcūm' / dīxīssē 'mānēbīt,
ātqu[e] ītā (ītā) dīspārībŷs / cālāmīs / cōnpāgīnē cērāe
īntēr sē jūncītīs / nōmēn / tēnŷssē pŷēllāe⁵⁰⁷.*

Contrairement à la métamorphose de Daphné, qui s'étirait sur plusieurs vers, celle de Syrinx est résumé en un seul hexamètre : « *cōrpōrē prō nŷmphāe / cālāmōs / tēnŷssē pālŷstrēs* ». C'est l'emploi de la préposition *pro* + ablatif qui indique la transformation. Le résultat de cette métamorphose, « *calamos* », est mis en valeur au centre du vers, entre les deux coupes. Pan a l'idée de souffler dans le roseau : il en fait sortir un son proche de la voix humaine « *sōnūm / tēnŷēm / sīmīlēmquē quērētī* ». Syrinx retrouve ainsi une voix. Le dieu le comprend immédiatement, et le dialogue entre les deux être peut alors exister : « *'hōc mīhī cōllōquīūm / tēcūm' / dīxīssē 'mānēbīt* ». Il donne finalement une place à la parole de la nymphe, comme le souligne la position particulière de *tecum*, entre la coupe penthémimaire et hephthémimaire. Cette entente est créatrice, puisque le dieu va ainsi créer la flûte de Pan à partir du corps de la nymphe métamorphosé, comme le souligne la place similaire attribuée à « *calamos* » au vers 707 et « *calamis* » au vers 712. Enfin, Pan nomme sa création d'après la nymphe : « *nōmēn / tēnŷssē pŷēllāe* ». Le terme *nomen* occupe une place importante entre la coupe penthémimère et l'hephthémimère. Le nom de Syrinx est ainsi à jamais associé à l'instrument de musique. Les nymphes, devenues arbres, ont désormais accès à la voix poétique sous la forme du laurier et de la flûte. La voix de Daphné et Syrinx, c'est donc celle des poètes et des musiciens, artistes qui chanteront leur histoire et leurs noms. Les nymphes des *Métamorphoses* vont en effet connaître un destin littéraire et artistique exceptionnel, notamment Daphné. Apollon, dieu de la poésie, a bien tenu sa promesse d'éternité. L'ouvrage d'Yves Giraud récapitule très bien les multiples réinterprétations de la fable de Daphné⁵⁰⁸, jusqu'au XVIIe siècle, mais elle continue à inspirer encore

⁵⁰⁷ Ovide, *op. cit.*, v. 706-713. Trad. M. Cosnay : « Pan, qui pense qu'il presse contre lui Syrinx, / tient, au lieu de la nymphe, le roseau des marais. / Il souffle dedans, les vents qui vibrent dans la flûte / font un son léger, semblable à une plainte ; / le dieu est pris par l'art nouveau de cette voix, par son charme : / « Ce sera notre conversation à toi et moi », dit-il ; / il joint par de la cire des roseaux de tailles différentes ; / il garde le nom de la fille. »

⁵⁰⁸ Giraud, Yves, *op. cit.*

aujourd'hui. La voix de nos nymphes semble ainsi se confondre avec la voix poétique qui continue de les chanter à travers les siècles, par exemple chez Pétrarque⁵⁰⁹, Gérard de Nerval⁵¹⁰, Pablo Neruda⁵¹¹ ou Sylvia Plath⁵¹²... La voix des nymphes se retrouve aussi à l'opéra : *Gli amori d'Apollino e di Dafne* (Cavalli, 1640⁵¹³), *Die verwandelte Dafne* (Händels, 1708⁵¹⁴), *Daphne* (Richard Strauss, 1938⁵¹⁵). La voix poétique offre ainsi une survivance aux nymphes, un moyen de perpétuer leur nom et leur histoire.

Daphné et Syrinx retrouvent donc une certaine voix, non pas physique mais plutôt poétique, à travers l'expérience de la métamorphose. Qu'en est-il dans le cas d'Io ? Nous avons vu qu'après sa métamorphose en vache, la nymphe tentait de d'établir une communication avec Argus, sans succès :

*ill[a] ětĭām sūpllēx Ārgō cūm brācchĭā vēllět
Tĕndĕrĕ, nōn hābūit, quāe brācchĭā tĕndĕrĕt Ārgō,
Cōnātōquĕ quĕrĭ / mūgītūs ědĭdĭt ōrĕ
Pĕrtīmūitquĕ sōnōs / prōprĭāqu[e] / ěxtĕrrĭtā vōc[e] ěst⁵¹⁶.*

Io tente d'utiliser une posture de communication topique, celle du suppliant. Mais, métamorphosée en vache, elle ne peut réinvestir ni le langage corporel « *cum bracchia vellet // tendere, non habuit* », ni oral « *Conatoque queri mugitus edidit ore* ». La nymphe s'échappe ensuite pour se rendre sur les rives de l'Inachus. Là, elle est confrontée à son reflet, et prend pleinement conscience de sa métamorphose. Il semble que cette confrontation avec son reflet permette ensuite à Io d'investir son nouveau corps de vache pour établir une communication avec sa famille :

*Naiades ignorant, ignorat et Inachus ipse,
Quae sit ; at illa patrem sequitur sequiturque sorores
Et patitur tangi seque admirantibus offert.
Dĕcĕrptās sĕnĭōr / pōrrĕxĕrāt Īnāchūs hĕrbās:
ĭllā mānūs lāmbĭt / pātrĭsquĕ dāt ōscūlā pālmīs
Nĕc rĕtĭnĕt lācrīmās / ět, sĭ / mōdō vĕrbā sĕquāntūr,
ōrĕt ōpĕm nōmĕnquĕ sūm cāsūsquĕ lōquātūr;
Lĭttĕrā prō vĕrbīs, / quām pĕs / ĩn pŭlvĕrĕ dŭxĭt,
Cōrpōrĭs ĩndĭcĭūm / mŭtātĭ trĭstĕ pĕrĕgĭt⁵¹⁷.*

⁵⁰⁹ Pétrarque, *op. cit.*

⁵¹⁰ Nerval, Gérard (de), «Delfica», in *Les Chimères. La Bohême galante, Petits Châteaux de Bohême*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2005.

⁵¹¹ Neruda, Pablo, «47», in *La Centaine d'amour* (trad. J. Marcenac et A. Bonhomme), Paris, Gallimard («coll. Poésie»), 1995.

⁵¹² Plath, Sylvia, *Collected Poems*, Londres, Faber and Faber, 1981 ; *The Bell Jar*, Londres, Faber and Faber, 1999.

⁵¹³ Cavalli, Francesco, *Gli amori d'Apollino e di Dafne* (livret G. F. Busenello), Venise, théâtre San Cassiano, 1640.

⁵¹⁴ Händels, Georg Friedrich, *Die verwandelte Dafne* (livret H. Hinsch), Hambourg, Theater am Gänsemarkt, 1708.

⁵¹⁵ Strauss, Richard, *Daphne* (livret J. Gregor), Dresde, Hofoper Dresden, 1937.

⁵¹⁶ Ovide, *op. cit.* v. 635-638. Trad. M. Cosnay : «Quand elle veut, suppliante, tendre les bras vers / Argus, elle n'a pas de bras à tendre vers Argus. / Elle essaie de se plaindre, sort de sa bouche des mugissements / et s'effraie des sons – sa propre voix la terrorise.»

⁵¹⁷ Ovide, *op. cit.*, v. 642-650. Trad. M. Cosnay : «Les naïades ne la reconnaissent pas, Inachus ne la reconnaît pas, /qui est-elle ? Mais elle suit son père et elle suit ses sœurs / et se laisse toucher et s'offre à ceux qui l'admirent. / Le vieil Inachus lui tend les herbes qu'il a cueillies, /elle lèche la main du père, donne des baisers dans sa paume, / ne retient

Alors que la famille d'Io ne la reconnaît pas, comme le souligne la construction du premier hexamètre qui place le dédoublement du verbe « *ignoro* » au centre du vers, Io parvient à établir un contact avec eux. Cela passe par la monstration de son corps de vache, qui suscite l'admiration : « *ēt pătītūr tāngī / sēqu[e] ādmīrāntībŭs ōffērt.* » Io va ensuite communiquer à travers un langage des émotions grâce auxquelles elle atteint sa famille : « *illā mănūs lāmbīt / pātrŭsquē dāt ōscŭlā pālmīs // Nēc rētīnēt lăcrīmās* ». Cependant, ce langage des émotions ne parvient pas à combler la perte du langage oral, et c'est seulement par l'écriture qu'Io pourra retrouver son identité, et grâce à l'histoire de Syrinx qu'elle sera délivrée de l'emprise du regard d'Argus.

IO : UNE VOIX RETROUVÉE ?

Grâce à l'écriture, Io parvient à se faire reconnaître de sa famille, et retrouve en quelque sorte son identité. Mais elle aussitôt à nouveau emprisonnée par Argus. C'est grâce à l'histoire de Syrinx qu'elle échappe finalement à la garde du monstre. Le narrateur premier confie le début du récit de la métamorphose de Syrinx à Mercure, narrateur intradiégétique-hétérodiégétique, avant de la lui reprendre au point culminant du récit. Comme le souligne Hélène Vial, Ovide invite ainsi le lecteur à « prendre conscience de la versatilité qui caractérise la distribution des voix dans le poème⁵¹⁸ ». On peut s'interroger sur cet enchâssement. En effet, Ovide insère ici l'histoire d'une nymphe qui, comme Io, est victime de violences sexuelles, et parvient pourtant à échapper et à retrouver, sous une forme nouvelle, une identité et un moyen d'expression. Dans son analyse, Jacqueline Fabre-Serris, explique que ce passage tend à démontrer la puissance du chant poétique :

La construction narrative qu'Ovide a élaborée ne substitue pas seulement un récit à un combat mettant ainsi en évidence le pouvoir de la poésie. Le choix consistant à porter, en quelque sorte, un coup fatal au monstre en lui racontant une histoire annoncée comme *aition* du genre pastoral engage le lecteur à réfléchir sur les caractéristiques mêmes de cette poésie: son charme est présenté à la fois comme nouveau et comme assez puissant pour plonger le faux bouvier dans un sommeil qualifié de *mollis*, autrement dit, assez puissant pour dompter sa sauvagerie en l'attaquant par le principe qui est son inverse, la *mollitia*⁵¹⁹.

Ici c'est donc la voix qui l'emporte sur le terrible gardien, la voix qui se fait toute-puissante. Io pourtant, toujours sous sa forme animale, ne retrouve pas pour autant sa voix. Elle parvient cependant à s'enfuir et échappe ainsi à l'emprise du regard d'Argus. Alors que d'autres auteurs, comme

pas ses larmes ; si les mots suivaient, / elle supplierait, à l'aide !, dirait son nom et son histoire. / Les lettres, au lieu des mots, qu'elle trace du pied dans la poussière, / révèlent avec tristesse son corps changé.»

⁵¹⁸Vial, Hélène, *op. cit.* p. 363.

⁵¹⁹Fabre-Serris, Jacqueline. « Ovide Et La Naissance Du Genre Pastoral. Réflexions Sur L'*ars Noua* Et La Hiérarchie Des Genres (*Mét 2*, 668-719) », in *Materiali e Discussioni per L'analisi Dei Testi Classici*, no. 50, 2003, p. 187.

Eschyle⁵²⁰, insistent sur la fuite et l'errance d'Io, chez Ovide le retour à la forme humaine suit de près le récit de la métamorphose de Syrinx et la mort d'Argus.

La fin de l'histoire d'Io se différencie nettement de celle de Daphné et de Syrinx, puisque l'héroïne retrouve son apparence humaine :

*Ūt lēnītā dē[a] ēst, / vūltūs / cāpīt īllā prīōrēs
Fītquē, quōd āntē fūit: / fūgīunt / ē cōrpōrē sāetāe,
Cōrnūā dēcrēscūnt, / fīt lūmīnīs ārtiōr ōrbīs,
Cōntrāhītūr rīctūs, / rēdēunt / ūmērīquē mǎnūsquē,
ūngūlāqu[e] īn quīnōs / dīlāps[a] / ābsūmītūr ūnguēs:
Dē bovē nīl sūpērēst / fōrmāe / nīsī cāndōr īn īllā (īllā).⁵²¹*

Contrairement à sa métamorphose en vache, le retour d'Io à sa forme humaine est longuement détaillé. Cette seconde métamorphose de la nymphe est d'abord annoncée par la formule « *vūltūs cāpīt īllā prīōrēs / Fītquē, quōd āntē fūit* », le terme « *priores* » étant mis en valeur à la fin du vers. Puis le texte détaille plus précisément les effets de la métamorphose. On retrouve tout d'abord le champs lexical de l'animalité, avec « *saetae* » et « *cornua* ». Ces éléments disparaissent (« *fugiunt* », « *decrescunt* »), tandis que les autres sont modifiés. Io doit réapprivoiser ce corps qu'elle avait perdu, et tout particulièrement sa voix :

*Offīcīōquē pēdūm / nymphē / cōntētā dūōrūm
Erīgītūr mētūtīquē lōquī, / nē mōrē jūvēncāe
Mugīāt, ēt tīmīdē / vērb[a] īntērmīssā rētēptāt⁵²²*

On constate que plus que les fonctions motrices, c'est le langage qui cristallise l'enjeu du passage. Le champs lexical du langage est ainsi mis en valeur à des positions stratégiques dans le vers, notamment « *loqui* » et « *verba* », placés avant et après la coupe des deux derniers vers, avec un jeu d'allitérations et d'assonances dans le dernier hémistiche du dernier vers « *vērbā intērmīssā rētēptāt* », qui insiste sur le retour d'une parole humaine. Contrairement à Daphné et Syrinx, Io retrouve donc sa forme humaine et avec elle la parole. Quelle parole pour celle qui, tombée dans l'animalité, retrouve l'humanité ? Là encore, le texte se refuse à faire parler Io. On peut se rallier à l'analyse d'Hélène Vial, pour qui Io garde quelque chose du traumatisme de la métamorphose, de sa « traversée du miroir » :

C'est que le retour à l'apparence initiale n'efface pas tout à fait le traumatisme de la voix perdue, signe de l'écartèlement entre le corps et l'âme. Dans ces passages, la métamorphose apparaît, certes, dotée d'une fonction réparatrice, puisqu'elle rend aux personnages leur intégrité physique, donc remet en adéquation leur âme et leur corps ; mais ils garderont quelque chose de leur

⁵²⁰Eschyle, *Les Suppliants* et *Prométhée enchaîné*, in *Tragédies. Tome I* (trad. P. Mazon), Paris, Les Belles Lettres, 2019.

⁵²¹Ovide, *op. cit.* V; 739-744. Trad. M. Cosnay : «La déesse s'adoucit, l'autre reprend son premier visage, / devient ce qu'elle était ; le poil fuit le corps, / les cornes diminuent, le rond de l'œil se serre, / la bouche se contracte, les épaules et les mains reviennent, / le grand ongle, séparé en cinq, s'évanouit, / de la vache il ne reste rien, mais la blancheur de sa beauté la voici.»

⁵²²*Ibid.*, v. 745-747. Trad. M. Cosnay : «La nymphe, contente de se servir de ses deux pieds, / se dresse, craint de parler de peur de mugir / en génisse ; elle essaie timidement la parole jusque-là perdue.»

brève traversée du miroir. Io et les compagnons d'Ulysse auront éprouvé, avec un mélange de terreur et de honte, la réversibilité universelle, principe fondamental du monde ovidien, et subi métaphoriquement la toute-puissance de l'écriture poétique elle-même. Par ces deux récits, Ovide souligne l'analogie qui unit le pouvoir des dieux et la puissance de la poésie⁵²³.

Le récit accorde à Io une dimension sacrée, une éternité qui passe à travers une nouvelle nature et un nouveau nom : celui de la déesse Isis. Le vers 748 met l'accent sur le culte qui lui est rendu, en plaçant *colitur* entre la coupe penthémimère et l'hepthémimère : « *Nūnc dēā līnīgērā / cōlītūr / cēlēbērrīmā tūrbā*⁵²⁴ ». Le culte d'Isis connu en effet un essor important en Égypte puis à Rome, comme l'explique Virginie Girod :

Le culte d'Isis, originaire d'Égypte, arriva à Rome après avoir subi plusieurs mutations et syncrétismes depuis l'époque ptolémaïque. La magicienne du Nil, symbole de vie, se fondit petit à petit avec Hathor, Io, Aphrodite puis Vénus chez les Romains pour devenir une divinité préposée à l'amour en tant que principe de vie, à l'amour sexuel mais aussi à l'amour filial en protégeant notamment les grossesses. Dès le IIe siècle av. J.-C., des temples furent dédiés à Isis dans de nombreuses villes campaniennes telles que Pouzzoles, Herculaneum, Pompéi, Naples ou encore Stabies avant que Rome n'accueille finalement la déesse⁵²⁵.

Virginie Girod souligne également la méfiance du pouvoir en place envers le culte d'Isis (les cultes d'Isis et de Sérapis sont d'abord interdits, avant d'être réintroduits en -43). Auguste, qui se méfie de ces divinités orientales, interdit son culte dans l'enceinte du *pomerium*. On peut attribuer cette méfiance du pouvoir au fait que le culte isiaque rassemblait des adeptes généralement souvent marginalisés par les autres cultes : les femmes et les esclaves.

Dans un premier temps, Isis s'attira d'abord les faveurs des classes populaires. Les vestiges archéologiques de Pompéi prouvent qu'une grande majorité de dévots étaient des esclaves, des affranchis ou des clients de grandes maisons. Le culte possédait une dimension eschatologique propre aux religions orientales qui offrait une sorte de renaissance après la mort vers une vie plus pure. Cela était inexistant dans la religion romaine traditionnelle et les élites allaient finalement se laisser séduire et s'emparer des prêtrises les plus importantes. [...] Les membres les plus nombreux du collège des Isiaques étaient les femmes et en particulier les courtisanes, car la déesse se souciait tout particulièrement des intérêts de ces dernières, y compris de leur sexualité. [...] Elle veillait notamment au bon déroulement des grossesses. Ovide adresse ainsi une longue prière à Isis pour qu'elle sauve la vie de sa

⁵²³Vial, Hélène, «La sauvagerie domestiquée : l'écriture de la métamorphose animale chez Ovide.», journées d'études de l'Université de Caen Basse-Normandie «Images de l'animal dans l'Antiquité. Des figures de l'animal au bestiaire figuré», 2009 [en ligne].

⁵²⁴Ovide, *op. cit.* v. 748. trad. M. Cosnay : «Maintenant une foule très nombreuse, vêtue de lin, la célèbre».

⁵²⁵Girod Virginie, *op. cit.*

fidèle dévote, Corinne, en danger de mort à la suite d'un avortement malheureux 526.

Si la parole d'Io est devenue la parole de la déesse Isis, on a d'autant plus de raisons de lire dans son histoire l'expression de la condition féminine. La voix d'Io serait donc la voix de toutes les femmes... Les nymphes des *Métamorphoses* ne retrouvent pas à proprement parler une véritable voix dans le texte ovidien. En effet, Daphné et Syrinx, devenues arbres, ne peuvent parler, et même si Io redevient humaine, le poème ne nous donne pas à entendre sa voix. Cependant, on peut penser que Daphné et Syrinx accèdent, de par leur métamorphose, à une certaine forme de voix poétique, qui leur garanti l'éternité. Quant à Io, sous la forme de la déesse Isis, elle acquiert une nouvelle identité, et en quelque sorte une nouvelle voix.

⁵²⁶ *Ibid.*

B. LA PETITE SIRÈNE : TROUVER SA VOIE...

MORT SYMBOLIQUE ET MÉTAMORPHOSE

La petite sirène ne parvient pas à communiquer avec le prince, qui ne saura jamais qu'elle est vraiment. *La Petite Sirène*, c'est donc l'histoire d'un échec, la trajectoire d'un personnage qui ne parvient pas à se faire reconnaître par celui qu'elle aime. Cette échec final est toutefois à nuancer. En effet, pour le lecteur du XIXe, cette fin qui n'en est pas une laisse à l'héroïne la possibilité d'obtenir malgré tout sa fin heureuse. En effet, à la fin du conte, on assiste à une forme de renaissance symbolique de l'héroïne. Choisisant de se sacrifier pour ne pas avoir à tuer le prince, la petite sirène se jette dans la mer, pensant mourir : «Elle jeta un dernier regard à demi éteint sur le prince, se précipita dans la mer et sentit son corps se dissoudre en écume⁵²⁷». La dernière partie de cette citation, « et sentit son corps se dissoudre en écume », maintient la tension dramatique et incite le lecteur à penser que la petite sirène est effectivement morte. L'illustration réalisée par Edmond Dulac semble ainsi figurer un cadavre flottant sur l'eau : les cheveux et la robe de la petite sirène se fondent dans l'écume de mer, qui entoure déjà ce corps apparemment sans vie...⁵²⁸ Cependant au paragraphe suivant, le lever du soleil amène un basculement, une seconde métamorphose :

À ce moment, le soleil sortit des flots ; ses rayons doux et bienfaisants tombaient sur l'écume froide comme la mort, et la petite sirène ne sentait pas la mort ; elle voyait le soleil brillant et au-dessus d'elle flottaient des centaines de jolies créatures transparentes ; au travers d'elles, elle voyait les voiles blanches du navire et les nuages rouges du ciel, leurs voix étaient comme une mélodie, mais elles étaient si subtiles qu'aucune oreille humaine ne pouvait les entendre, de même qu'aucun œil humain ne pouvait les voir ; sans ailes, par le seul effet de leur légèreté, elles flottaient dans l'air. La petite sirène vit qu'elle avait un corps comme le leur ; il s'élevait de plus en plus haut au-dessus de l'écume⁵²⁹.

On relève le système d'opposition qui s'installe entre l'élément aquatique et l'élément céleste dans ce passage. Ainsi les rayons du soleils sont doux et bienfaisants alors que l'écume et froide comme la mort. Le texte danois accentue cette opposition en plaçant les deux éléments opposés chacun à une

⁵²⁷ Andersen, H. C. *op. cit.* p. 43. Texte danois : »Blik paa Prindsen, styrkede sig fra Skibet ned i Havet, og hun følte, hvor hendes Legeme opløste sig i Skum.«

⁵²⁸ Dulac, Edmond, illustrations pour *La Petite Sirène*.

⁵²⁹ Andersen, H. C. *op. cit.* p. 43 Texte danois : »Nu steeg Solen frem af Havet, Straalerne faldt saa mildt og varmt paa det dødskolde Havskum, og den lille Havfrue følte ikke til Døden, hun saae den klare Sol, og oppe over hende svævede hundrede gjennemsigtige, deilige Skabninger ; hun kunde gennem dem see Skibets hvide Seil og Himlens røde Skyer, deres Stemme var Melodie, men saa aandig, at intet menneskeligt Øre kunde høre den, ligesom intet jordisk Øie kunde see dem ; unden Vinger svævede de ved deres egen Lethed gjennem Luften. Den lille Havfrue saae, at hun havde et Legeme som de, det hævede sig meer og meer op af Skummet.«

extrémité du segment de phrase : »*Straalerne faldt saa mildt og varmt paa det dødskolde Havskum*«. Le jeu de dérivation autour du lexique de la mort (»*dødskolde*«, »*Døden*«) marque la mort symbolique de l'héroïne. C'est la vision du ciel, ciel rouge (»*røde Skyer*«) qui s'oppose ici à la mer, qui semble la ramener à la vie. La petite sirène quitte ainsi l'élément aquatique, celui de l'écume »*det hævede sig meer og meer op af Skummet*«, pour rejoindre l'élément céleste. Elle renaît ainsi en tant que fille de l'air.

LES LARMES DES FILLES DE L'AIR

Désormais fille de l'air, l'héroïne reste liée à la nature et aux éléments. De plus, ces créatures célestes ont une voix, qui semble valoir celle des sirène par leur beauté : « leurs voix étaient comme une mélodie⁵³⁰ ». On constate le retour de la petite sirène dans le discours direct, puisqu'elle interroge les autres filles de l'air : « Où suis-je ? » dit-elle, et sa voix avait le même son que celui des autres créatures, elle était si subtile qu'aucune musique terrestre ne peut la reproduire.⁵³¹ Cependant cette nouvelle voix ne permet pas la communication avec le monde des hommes : « leurs voix étaient comme une mélodie, mais elles étaient si subtiles qu'aucune oreille humaine ne pouvait le entendre, de même qu'aucun œil humain ne pouvait les voir⁵³² ». La voix et le corps nouveau de la petite sirène est ainsi caractérisé par son immatérialité. Fille de l'air, elle est désormais un être désincarné, et quitte le corps de femme dans lequel elle ne parvenait pas à se retrouver.

Cependant les filles de l'air agissent sur le monde des hommes. C'est même ainsi, par leurs bonnes actions, qu'elles peuvent espérer gagner une âme immortelle. On remarque le lien privilégié qu'entretiennent les filles de l'air avec le monde de l'enfance. En effet, ce sont les enfants qui par leur comportement conditionnent leur temps d'épreuve. Le sourire des enfants et les larmes des filles de l'air sont ainsi des instruments qui leur permettent d'écourter ou d'augmenter leur épreuve, avant de pouvoir obtenir une âme immortelle. La fin du conte est ainsi marquée par le motif des larmes. On se souvient que les sirènes en étaient privées et ne pouvaient pleurer. La petite sirène peut désormais pleurer : « et pour la première fois, des larmes lui vinrent⁵³³ » ; « si nous voyons un enfant vilain et méchant, nous versons des larmes de chagrin, et chaque larme versée ajoute un jour à notre temps d'épreuve!⁵³⁴ ». On peut penser qu'ici Andersen sacrifie aux conventions du temps, avec cette

⁵³⁰ *Ibid.*, Texte danois : »*deres Stemme var Melodie*«.

⁵³¹ *Ibid.* Texte danois : »*Til hvem kommer jeg ?" sagde hun, og hendes Stemme klang som de andre Væsners, saa aandigt, at ingen jordisk Musik kan gjengive det.*«

⁵³² *Ibid.* Texte danois : »*deres Stemme var Melodie, men saa aandigt, at intet menneskeligt Øre kunde høre den, ligesom intet jordisk Øie kunde see dem*«.

⁵³³ *Ibid.*, p. 43-44. Texte danois : "og for første Gang følte hun Taarer."

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 44. Texte danois : "me see vi et vartigt og ondt Barn, da maae vi græde Sorgens Graad, og hver Taare lægger en Dag til vor Prøvetid !"

fin qui semble viser la moralisation de l'enfant-lecteur. On s'étonne toutefois qu'une nouvelle épreuve soit imposée à la petite sirène, alors que ces mêmes conventions exigeraient que l'héroïne soit récompensée à la fin du conte et connaisse sa fin heureuse. Andersen nous livre ici un dénouement qui n'en est pas un, puisque les épreuves de la petite sirène sont loin d'être terminées... elles ne viennent en fait que de commencer. Cependant, si par son sacrifice l'héroïne n'a pas réussi à gagner une âme, elle a désormais la possibilité de s'en forger une par elle-même (et non pas de la recevoir du prince). Elle accède ainsi à une forme d'indépendance. Elle a par là-même, on peut penser qu'elle a trouvé sa voie. Finalement, ni les nymphes des *Métamorphoses* ni la petite sirène ne retrouvent une véritable voix, physique et audible, à la fin du récit. Elles gagnent néanmoins la possibilité d'affirmer qui elles sont, ce qu'elles sont, et ainsi, une certaine forme de voix (voix poétique, voix inaudible des filles de l'air). En cela, *Les Métamorphoses* et *La Petite Sirène* se distinguent nettement d'*Alice au pays des merveilles*, car c'est seulement en regagnant sa voix, en la faisant entendre par les autres, qu'Alice parvient finalement à affirmer son identité.

C. ALICE AU PAYS DES MERVEILLES : SE FAIRE ENTENDRE

LA LUTTE POUR OCCUPER L'ESPACE DE NARRATION

Dans *Alice au pays des merveilles*, la reconquête identitaire passe avant tout par une reconquête de la voix. Cette voix, Alice n'en a jamais totalement été privée, contrairement aux nymphes ou à la petite sirène. Cependant, au pays des merveilles, le langage est le lieu d'un affrontement, et la voix d'Alice s'en trouve souvent étouffée. Tout d'abord, on a affaire à un narrateur premier omniprésent, qui se caractérise par ses interventions constantes. Le texte tend à privilégier sa fonction de communication, telle qu'elle est définie par Genette, orientée vers le narrataire, avec le souci constant d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue⁵³⁵. Ainsi, à de nombreuses reprises, le narrateur s'adresse à son lecteur : "*(and she tried to curtesy as she spoke – fancy, curteseying as you're falling through the air ! Do you think you could manage it ?)*"⁵³⁶ Ces commentaires interviennent de façons si fréquentes qu'il faut distinguer, comme le fait Alain Rabatel, deux plans de narration : « Il nous semble que ces perceptions et pensées représentées réfèrent à la subjectivité du narrateur, subjectivité qui contraste avec l'objectivité avec laquelle ce dernier rapporte l'enchaînement des faits dans les premiers plans narratifs, ce qui suppose en amont une distinction entre un narrateur responsable des premiers plans (objectifs) et un narrateur responsable des seconds plans (subjectifs)⁵³⁷. » Les interventions du narrateur d'Alice sont, sur les seconds plans subjectifs, le support de nombreux jugements de valeurs, volontaires ou involontaires. Le narrateur premier prend ainsi en charge le récit, l'orchestre et le commente. C'est donc principalement lui qui occupe l'espace de narration.

Au fil de ses différentes rencontres, Alice va explorer toutes les possibilités du langage, avant de pouvoir se l'approprier peu à peu. On peut tout d'abord noter que dans la première partie du texte, tous les interlocuteurs d'Alice sont des animaux. À plusieurs reprises, la petite fille évoque les discours qu'elle tient à sa chatte Dinah. Comme pour la plupart des enfants, parler aux animaux n'est pas nouveau pour elle. Cependant, au pays des merveilles, ils lui répondent en utilisant sa langue. Leur utilisation est cependant différente de celle d'Alice, ce qui entraîne différents *qui pro quo*. Les animaux du pays des merveilles initient Alice aux subtilités du discours, l'accompagnant finalement dans sa conquête du langage en se confrontant à elle. Alice est à de multiples reprises dénigrée par

⁵³⁵ « une fonction qui rappelle à la fois la fonction « phatique » (vérifier le contact) et la fonction « conative » (agir sur le destinataire) de Jakobson. » Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 350.

⁵³⁶ Trad. J. Papy : « (et elle essaya de faire la révérence tout en parlant... Quelle idée de faire la révérence pendant qu'on tombe dans le vide ! Croyez-vous que vous en seriez capable ?) » Carroll, Lewis, *op. cit.*, I, p. 26.

⁵³⁷ Rabatel, Alain, « Les embrayeurs du point de vue du narrateur », in *La construction textuelle du point de vue* (dir. A. Rabatel), Lonay, Delachaux et Niestlé (programme ReLIRE), 1998, [en ligne].

les autres personnages, parce qu'elle interrompt leurs récits de façon intempestive (comme au chapitre VII, où elle ne cesse de couper la parole au Loir), ou parce qu'elle subvertit les textes qu'elle essaie de répéter (comme au chapitre huit : *"It is wrong from the beginning to the end," said the Caterpillar decidedly ; and there was silence for some minutes*⁵³⁸) Les habitants du pays des merveilles exercent ainsi une certaine forme de violence à l'encontre d'Alice, en la dénigrant lors de ses prises de paroles. Cependant le récit fait également une place importante aux raisonnements et aux leçons de logiques dispensés par les personnages secondaires :

'Come, we shall have some fun now!' thought Alice. 'I'm glad they've begun asking riddles.—I believe I can guess that,' she added aloud.

'Do you mean that you think you can find out the answer to it?' said the March Hare.

'Exactly so,' said Alice.

'Then you should say what you mean,' the March Hare went on.

'I do,' Alice hastily replied; 'at least—at least I mean what I say—that's the same thing, you know.'

'Not the same thing a bit!' said the Hatter. 'You might just as well say that "I see what I eat" is the same thing as "I eat what I see"!''

'You might just as well say,' added the March Hare, 'that "I like what I get" is the same thing as "I get what I like"!''

'You might just as well say,' added the Dormouse, who seemed to be talking in his sleep, 'that "I breathe when I sleep" is the same thing as "I sleep when I breathe"!''

*'It IS the same thing with you,' said the Hatter, and here the conversation dropped, and the party sat silent for a minute*⁵³⁹[...]

Alice, contrairement aux nymphes ou à la petite sirène, a la capacité de parler : mais c'est le sens qui pose problème. Au pays des merveilles, où elle est confrontée au non-sens et à l'absurdité du raisonnement des personnages, elle va apprendre à utiliser le langage, et ainsi pouvoir affirmer son identité. Le langage et le sens constituent, on le voit bien dans cet extrait, la véritable énigme du texte ("*riddle*"). Dire ce que l'on pense, penser que ce que l'on dit ... Le langage se dérobe, n'obéit pas aux

⁵³⁸ Trad. J. Papy : «C'est inexact du début à la fin, affirma la Chenille d'un ton sans réplique.» Carroll, Lewis, *op. cit.* V, p. 111.

⁵³⁹ Trad. J. Papy : «Parfait, nous allons nous amuser ! Pensa Alice. Je suis contente qu'ils aient commencé à poser des devinettes...

- Je crois que je peux deviner cela, ajouta-t-elle à haute voix.
 - Veux-tu dire que tu penses pouvoir trouver la réponse ? Demanda le Lièvre de Mars.
 - Exactement.
 - En ce cas, tu devrais dire ce que tu penses.
 - Mais c'est ce que je fais, répondit Alice vivement. Du moins... du moins... je pense ce que je dis... et c'est la même chose, n'est-ce pas ?
 - Mais pas du tout ! S'exclama le Chapelier. C'est comme si tu disais que : «Je vois ce que je mange», c'est la même chose que : «Je mange ce que je vois !»
 - C'est comme si tu disais, reprit le Lièvre de Mars, que «J'aime ce que j'ai», c'est la même chose que : «J'ai ce que j'aime !»
 - C'est comme si tu disais, ajouta le Loir (qui, semblait-il, parlait tout en dormant), que : «Je respire quand je dors», c'est la même chose que «Je dors quand je respire !»
 - C'est bien la même chose pour toi, dit le Chapelier au Loir. »
- Carroll, Lewis, *op. cit.* VII, p. 94-95.

intentions de notre locutrice Alice... Ce petit jeu sémantique est encore plus fort en langue anglaise, puisque "*mean*" se rapporte non seulement à la volonté, mais aussi au sens. Les créatures qui semblent s'opposer à Alice lors de ses pérégrinations sont aussi en quelque sorte des professeurs, professant certes le *nonsense*, mais qui aident ainsi la petite fille à retrouver du sens. Questionnant sans cesse sa maîtrise du langage et son identité, ils aident finalement Alice à se réaffirmer. Le langage, c'est en effet dans Alice le seul moyen d'affirmer son identité, comme le souligne Stéphane Jousni :

La récurrence des interventions du narrateur, qui annonce ou désannonce toute prise de parole (il n'est qu'à voir le nombre des occurrences des verbestalk, say), la fréquence des incises concernant le ton employé par Alice ou celui de ses interlocuteurs, et plus encore, le soulignement du désir obsessionnel d'Alice de « parler » et/ou d'avoir « une conversation avec » l'Autre : tout cela marque l'importance du discours, voire la prépondérance du discours sur le contenu du discours, du dire sur ce qui est dit (« to have a talk with »/« without speaking »/« no breath left to say »/« as if she would never be able to talk again »/« there's no use in speaking » : le texte multiplie les occurrences de cette nature). Alice, c'est aussi, peut-être avant tout, la mise en scène de la construction du discours, en tant que ce dernier est la manifestation – donc ? – la preuve irréfutable de l'existence de l'individu, y compris lorsque celui-ci n'est qu'un enfant. Mais, sous couvert de la concession à la convention (car le texte est alors dans le « deux points, ouvrez les guillemets » du récit oral, soit dans la sollicitation de l'attention, de l'écoute), se manifeste, pour la première fois dans la littérature, l'affirmation d'une véritable inscription de l'enfant dans l'ordre du langage, un enfant qui par là accède au statut d'être singulier et à part entière au lieu qu'auparavant il n'en était qu'une ébauche ou une piètre copie⁵⁴⁰.

Au pays des merveilles, Alice va se mesurer aux autres personnages sur le terrain du langage. Cette lutte pour parler, c'est aussi une lutte pour s'affirmer en tant que sujet, lutte qu'elle remporte finalement dans le dernier chapitre.

L'ULTIME CHAPITRE : ALICE'S EVIDENCE

Alice semble finalement réussir à s'imposer en tant que sujet lorsqu'elle est appelée à témoigner lors du procès du Valet de Cœur : "*Imagine her surprise, when the White Rabbit read out, at the top of his shrill little voice, the name "Alice!"*⁵⁴¹" Le nom est ainsi crié à voix haute ("*at the top of his shrill little voice*") et l'identité d'Alice enfin reconnue par les personnages du pays des merveilles. Comme le souligne Jean Gattégno, c'est « la première fois qu'elle s'entend adresser la parole

⁵⁴⁰Jousni, Stéphane, «D'Alice à Stephen : voix d'enfance selon Carroll et Joyce», in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (dir. P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet et S. Marret), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005 [en ligne].

⁵⁴¹ Trad. J. Papy : «Imaginez sa surprise, lorsque le Lapin Blanc cria très fort, de sa petite voix aiguë : «Alice!» Carroll, Lewis, *op. cit.* XI, p. 157.

nommément. Dès lors, Alice sait qui elle est, et va pouvoir faire la preuve décisive à la fois de son existence, et de sa puissance sur le monde [...] ⁵⁴²» Alice va ainsi pouvoir s'affirmer au cours du dernier chapitre, retrouvant finalement son identité, sa voix et son corps. Le titre du chapitre, "*Alice's evidence*", met d'ailleurs l'accent sur le rôle de notre héroïne (elle n'était jusque-là jamais mentionnée en titre de chapitre). Le terme *evidence*, qui peut se traduire par « déposition » dans le contexte judiciaire, désigne selon le Oxford English Dictionary "*the facts, signs or objects that make you believe that something is true*" ⁵⁴³". "*Alice's evidence*", c'est donc la déposition d'Alice, mais peut être aussi la preuve de l'existence véritable d'Alice. C'est en effet au cours de ce chapitre qu'Alice parvient à s'imposer comme locutrice. Le chapitre s'ouvre ainsi sur la réplique d'Alice, "*Here ! Cried Alice*" ⁵⁴⁴". Cette reconquête de la parole s'accompagne d'un retour à la taille normale. Ainsi Alice grandit peu à peu tout au long du chapitre, en même temps qu'elle gagne en assurance. On a vu que chez Io, c'est le récit de la métamorphose de Syrinx qui permet à l'héroïne d'échapper à l'emprise du regard d'Argus. Dans Alice, ce n'est pas un récit, mais un texte lu, qui accompagne la reconquête identitaire de l'héroïne. Ce texte, c'est la lettre du valet de Cœur, introduite comme preuve ("*evidence*") lors du procès :

'There's more evidence to come yet, please your Majesty,' said the White Rabbit, jumping up in a great hurry; 'this paper has just been picked up.'
'What's in it?' said the Queen.
'I haven't opened it yet,' said the White Rabbit, 'but it seems to be a letter, written by the prisoner to—to somebody.'
'It must have been that,' said the King, 'unless it was written to nobody, which isn't usual, you know.' ⁵⁴⁵

Or il apparaît que cette lettre n'en est pas une, et qu'elle n'a peut-être même pas été écrite par l'accusé :

'I haven't opened it yet,' said the White Rabbit, 'but it seems to be a letter, written by the prisoner to—to somebody.'
'It must have been that,' said the King, 'unless it was written to nobody, which isn't usual, you know.'
'Who is it directed to?' said one of the jurymen.
'It isn't directed at all,' said the White Rabbit; 'in fact, there's nothing written on the OUTSIDE.' He unfolded the paper as he spoke, and added 'It isn't a letter, after all: it's a set of verses.'
'Are they in the prisoner's handwriting?' asked another of the jurymen.
'No, they're not,' said the White Rabbit, 'and that's the queerest thing about it.' (The jury all looked puzzled.)
'He must have imitated somebody else's hand,' said the King. (The jury all brightened up again.)

⁵⁴²Gattégno, Jean, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁴³ Simpson, John, Weiner, Edmund, *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989 [en ligne].

⁵⁴⁴ Trad. J. Papy : «- Présente ! Répondit Alice». Carroll, Lewis, *op. cit.* XII p. 159.

⁵⁴⁵ Trad. J. Papy : «- Plaise à votre Majesté, il y a encore d'autres preuves à examiner, dit le Lapin Blanc, mais cela ressemble à une lettre, écrite par le prisonnier à... quelqu'un. - Ça doit être ça, dit le Roi. A moins que cette lettre n'ait été écrite à personne, ce qui est plutôt rare, comme vous le savez.» *Ibid.* XII, p. 162.

'Please your Majesty,' said the Knave, 'I didn't write it, and they can't prove

*I did: there's no name signed at the end.*⁵⁴⁶

La lettre-poème utilise différents pronoms, mais ne nomme personne. Il est donc impossible de connaître l'identité des personnages évoqués, ni même celle de l'auteur, puisque l'écriture est inconnue, et que la lettre-poème ni adressée ni signée. Il faut pourtant se demander pourquoi Carroll a choisi d'insérer cette lettre-poème pour accompagner la dernière métamorphose d'Alice, son retour à sa taille normale. Dans nos lectures, seule Sophie Marret propose une interprétation : d'après elle, « le mystère situé au cœur du poème nonsensique apporté comme preuve au cours du procès du pays des merveilles se fonde sur l'énigme de l'identité⁵⁴⁷ ». En effet, en plus du jeu autour de l'identité générique du texte – lettre ou poème ? - la question de l'identité du destinataire et du destinataire-poète est l'un des enjeux essentiels de la scène, mais aussi celle de l'identité des êtres et des choses en général, comme le souligne S. Marret :

Le « je » est ici une marque référentielle vide, d'autant que l'on ne connaît pas l'auteur de ces vers. Il garde le secret de son identité et de celle des autres personnes mentionnées ainsi que de l'affaire pour laquelle il est question d'objet mystérieux échangé, d'amour et de désir. La fonction du jeu sur les pronoms personnels n'est plus structurante mais elle semble placer au cœur de la parodie, lieu privilégié du terre à terre, l'énigme du sujet, l'indicible intuition de l'objet cause du désir et de la structure du fantasme qui fonde le sujet. Le texte en apparence absurde ne semble pas dissimuler n'importe quel secret.⁵⁴⁸

La question de l'identité est donc bien le secret au cœur de la lettre-poème, "*For this must ever be / A secret, kept from all the rest, / Between yourself and me.*⁵⁴⁹", question qui règne au cœur des deux *opus* d'Alice. La lettre-poème est le seul, parmi les nombreux textes insérés dans le récit, à être écrit à la première personne. Le questionnement des personnages tourne justement autour de cette première personne et du jeu des pronoms. On peut penser que même si Alice affirme le non-sens de la lettre-poème ("*I don't believe there's an atom of meaning in it.*⁵⁵⁰"), sa lecture lui permet malgré tout de retrouver un sens, son identité. Le texte, en proposant une identité vide, fictive, dans laquelle chacun peut percevoir ce qu'il souhaite (c'est bien ce que font les membres du tribunal) permet ainsi la

⁵⁴⁶ Trad. J. Papy : «- Je ne l'ai pas encore ouvert, répondit le Lapin Blanc, mais cela ressemble à une lettre, écrite par le prisonnier à... quelqu'un. - Ça doit être ça, dit le Roi. A moins que cette lettre n'ait été écrite à personne, ce qui est plutôt rare, comme vous le savez. - A qui est-elle adressée ? demanda l'un des jurés. - Elle n'est adressée à personne, répondit le Lapin Blanc. En fait, il n'y a rien d'écrit à l'extérieur.

Il déplia le papier tout en parlant, puis il ajouta : - Après tout, ce n'est pas une lettre ; c'est une pièce de vers. - Ces vers sont-ils de la main du prisonnier ? demanda un autre juré. - Non, répondit le Lapin Blanc ; et c'est bien ce qu'il y a de plus bizarre. (Tous les jurés prirent un air déconcerté.)» Carroll, Lewis, *op. cit.* XII, p. 162-163.

⁵⁴⁷ Marret, Sophie, *Lewis Carroll: de l'autre côté de la logique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 172.

⁵⁴⁸ Marret, Sophie, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁴⁹ Trad. J. Papy : «Et, si vous savez rester coi, / Nul n'apprendra ce grand secret mystérieux / Bien gardé par elle et par moi.» Carroll, Lewis, *op. cit.*, XII, p. 164.

⁵⁵⁰ Trad. J. Papy : «A mon avis, ils [les vers] n'ont absolument aucun sens.» *Ibid.*

reconquête identitaire. Pour Alice, ce ne sont donc pas les récitations apprises par cœur, complètement vides de sens, qui lui permettent de s'affirmer en tant que sujet, mais bien la lecture d'un texte à la première personne, qui lui permet justement de s'affirmer en tant que « je ». La lettre-poème déclenche ainsi une réaction intérieure et physique chez Alice. En effet, l'héroïne retrouve finalement sa taille normale, et commence à s'affirmer face aux figures d'autorité que représentent le Roi et la Reine de Cœur. Elle regagne de plus une véritable voix :

"Let the jury consider their verdict," the King said, for about the twentieth time that day.

"No, no !" said the Queen. "Sentence first-verdict afterwards."

"Stuff and nonsense !" said Alice loudly. "The idea of having sentence first !"

"Hold your tongue !" said the Queen, turning purple.

"I wo'n't" said Alice.

"Off with her head !" the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.

"Who cares for you ?" said Alice (she had grown to her full size by his time).

You are nothing but a pack of cards !⁵⁵¹"

Dans ce passage, on constate l'importance accordée à la parole. Ainsi, Alice élève la voix ("*said loudly*") pour dénoncer le non-sens des paroles de la Reine. La syllabication du "*wo'n't*" marque bien la force de volonté du personnage qui refuse désormais d'être réduite au silence. Malgré l'effort vocal de la Reine ("*the Queen shouted at the top of her voice*"), ses paroles restent inefficaces. Au contraire la réplique d'Alice consiste en une parole performative. Lorsqu'elle énonce (dénonce?) la véritable nature des êtres qui la menacent ("*You are nothing but a pack of cards !*") elle réussit à sortir de l'illusion, et donc à se réveiller. C'est en nommant les choses pour ce qu'elles sont qu'Alice parvient à s'échapper de l'univers nonsensique.

Dans les dernières pages du texte, le narrateur confisque encore la parole d'Alice en escamotant la narration du récit qu'elle fait à sa sœur : "*she told her sister, as well as she could remember them, all these strange Adventures of hers that you have just reading about⁵⁵²*". On constate que le narrateur premier met en doute l'exactitude du récit d'Alice ("*as well as she could remember them*") et renvoie le lecteur à sa propre narration... Cependant, on peut se risquer à nuancer le propos de Jean Gattégno lorsqu'il évoque la non-réussite d'Alice à la fin du texte :

L'écueil, c'est qu'il n'y a dans *Alice* ni récit à proprement parler, ni déroulement d'une histoire qui ait un sens et une durée, fût-elle, elle-même, insérée dans le merveilleux – et, surtout, ni sens moral : point de triomphe des bons, de châtement des méchants. Non seulement Alice n'épouse à la fin nul

⁵⁵¹ Trad. J. Papy : «- Que les jurés délibèrent pour rendre leur verdict, ordonna le Roi pour la vingtième fois de la journée. - Non, non ! Dit la Reine. La sentence d'abord, la délibération ensuite. - C'est stupide ! protesta Alice d'une voix forte. En voilà une idée ! - Taisez-vous ! ordonna la Reine, pourpre de fureur. - Je ne me tairais pas ! répliqua Alice. - Qu'on lui coupe la tête ! Hurla la Reine de toutes ses forces. Personne ne bougea. - Qui fait attention à vous ? Demanda Alice (qui avait maintenant retrouvée sa taille normale). Vous n'êtes qu'un jeu de cartes !» *Ibid.* p. 167-168.

⁵⁵² Trad. J. Papy : «Et elle se mit à raconter, autant qu'elle pouvait se les rappeler, toutes les étranges Aventures que vous venez de lire.» Carroll, Lewis, *op. cit.* XII, p.168.

charmant jeune homme, mais on ne sent pas vraiment qu'elle ait *réussi* quelque chose, une fois son rêve terminé.⁵⁵³

Il nous semble au contraire qu'Alice a réussi quelque chose. Alors qu'elle s'était perdue – au pays des merveilles, pays du questionnement "*Wonderland*", dans le labyrinthe de l'identité – elle a réussi à se retrouver. Même si le narrateur premier escamote son récit, elle réussit néanmoins à se faire entendre par sa sœur. Elle peut désormais faire entendre sa voix pour raconter son histoire, et ainsi affirmer ce qu'elle est, qui elle est.

Les trois textes de notre *corpus* offrent des dénouement très différents. Ainsi, seules Io et Alice regagnent totalement la possibilité de s'exprimer. La petite sirène retrouve bien une voix, mais désincarnée et inaudible pour les hommes, tandis que Daphné et Syrinx sont mutiques sous leur forme végétale. Cependant, on peut affirmer que toutes nos héroïnes retrouvent, d'une certaine façon, une voix. Celle de Daphné et Syrinx est une forme de voix poétique, qui les fait exister à travers les multiples réécritures et réinterprétations de leur mythe. Io retrouve sa forme humaine et donc sa voix, devient déesse. À travers son culte, Isis offre une représentation des minorités et du féminin. La petite sirène regagne une voix désincarnée, mais surtout elle trouve sa voie, une forme d'indépendance et le moyen de se forger par elle-même une âme immortelle. Quant à Alice, si elle n'a jamais totalement perdue sa voix, elle retrouve en tout cas sa maîtrise du langage. On remarque que dans le cas d'Io et d'Alice, la reconquête de l'identité passe par un texte tiers (histoire enchâssée de Syrinx et lettre-poème). Identité, voix et écriture s'entremêlent. Retrouver sa voix, c'est ainsi la possibilité de s'affirmer, de dire son être et son identité, d'écrire sa propre histoire.

⁵⁵³Gattégno, Jean, *op. cit.* p. 92.

Dans nos trois œuvres, l'expérience traumatique relève de l'indicible, parce qu'elle se situe hors-langage et qu'elle est donc impossible à mettre en mot. Cependant différentes stratégies sont mises en place dans chacun des textes pour trouver une façon d'exprimer cet indicible. Ovide choisit de représenter le traumatisme de l'agression sexuelle à travers le prisme de la déshumanisation. Pour ce faire, il utilise des images animales. La métamorphose d'Io en vache est ainsi une métaphore à la fois de sa déshumanisation, de sa grossesse et de son incapacité à communiquer l'expérience du viol. Dans le texte d'Andersen, le recours au conte permet la mise en scène de contenus et d'angoisse latente, comme la peur de l'esseulement et de la mort. Pour la petite sirène, mutilée, il est impossible de mettre des mots sur l'expérience. Traduite dans la chair, la douleur reste pourtant tout aussi incomprise. Lewis Carroll structure son récit autour d'un rêve, qui permet de rendre manifeste des contenus latents. Chez Alice, l'indicible relève de la vie réelle, du quotidien au sein de la famille. Mais le plus grand indicible, c'est dans conteste l'identité : nos trois héroïnes ne peuvent affirmer qui elles sont, ni se faire reconnaître par les autres personnages.

Pour exprimer la métamorphose, nos trois auteurs vont investir, chacun à sa manière, des pratiques de réécritures. Ainsi, Ovide et Andersen pratiquent une écriture de l'anamorphose, transformant leur matériau d'origine jusqu'à créer des œuvres uniques. Chez Carroll, la réécriture est plus fragmentaire, mais aussi plus transgressive, puisqu'il parodie des textes didactiques issus de la culture populaire. Chez Ovide et Carroll, ces pratiques d'écriture s'accompagnent d'une réflexion métalittéraire autour de la création des personnages, qui sont comme nés des mots. Leur identité est ainsi intrinsèquement liée au langage même.

La reconquête de la voix et de l'identité, chez nos héroïne, s'opère de façon différente dans chacune des œuvres. Chez Ovide, Daphné et Syrinx deviennent qui elles sont en s'incarnant dans le nom commun qui se rattache à leur nom propre, le laurier et la syrinx. Elles gagnent ainsi une forme d'éternité à travers la voix poétique. Chez Io, la reconquête passe par le récit d'une autre métamorphose, celle de Syrinx, dont le récit permet à Io d'échapper à l'emprise d'Argus. Alors qu'Io retrouve sa forme humaine, on n'entend pas sa voix individuelle, mais le texte lui attribue une nouvelle identité, celle de la déesse Isis. Dans *La Petite Sirène*, l'héroïne échoue à se faire reconnaître par celui qu'elle aime, mais elle retrouve en quelque sorte voix et voie à travers sa métamorphose en fille de l'air qui lui permet de se forger par elle-même une âme immortelle. Chez Carroll, alors que la prise de parole est un exercice du pouvoir que se disputent personnages et narrateur, la petite fille réussit à s'imposer lors du dernier chapitre. Comme pour Io, c'est un texte tiers qui lui permet d'échapper à l'emprise des autres personnages et de s'affirmer comme un sujet à part entière.

Dans cette troisième partie, nous avons vu comment les textes répondent aux problématiques de l'expérience de la métamorphose, du déchirement identitaire et de la dépossession

de la voix qu'elle entraîne. La question de l'écriture nous paraît ici indissociable de celle de la voix. En effet, c'est en inventant et en renouvelant des pratiques d'écritures que nos trois auteurs parviennent à restituer l'expérience de la métamorphose. Le langage, les mots qui le constituent et particulièrement la question du nom, sont également des enjeux majeurs de la reconquête de la voix par les héroïnes. Toutes ne retrouvent pas une voix physique, mais chacune d'entre elles est parvenue à trouver qui elle est et à l'affirmer.

CONCLUSION

Dans les trois œuvres de notre *corpus*, nous avons cherché à étudier la dépossession du corps et de la voix qu'entraîne l'expérience de la métamorphose. La comparaison entre ces trois textes, issus d'époques, de civilisations et d'horizons génériques différents, a permis d'enrichir notre questionnement, car chacun aborde le schème de la métamorphose d'une façon singulière. Dans chaque œuvre toutefois, la question de la métamorphose est intrinsèquement liée à celle du devenir et de l'identité : les interrogations soulevées par les textes ont donc une dimension anthropologique.

Aussi ces œuvres trouvent-elles une résonance particulière dans notre imaginaire collectif, et dans l'histoire de l'art en général, comme nous avons essayé de le montrer à plusieurs reprises au cours de notre travail. Le regard que le lecteur porte sur ces trois œuvres – et donc, nécessairement, notre propre regard critique – est influencé par l'imaginaire qui est attaché à chacune de ces figures. De plus, les textes jouent avec le regard du lecteur, l'amenant parfois à son insu à apposer sur les héroïnes et leurs métamorphoses des images préconçues, à travers le jeu des points de vue. Par exemple dans les *Métamorphoses* le texte adopte le point de vue d'Apollon, ce qui conduit le lecteur à construire une image sexuée du corps de la nymphe. Les expériences personnelles de chacun d'entre nous peuvent également influencer la lecture de ces textes qui abordent des questions à dimension anthropologique, telles que la marginalité, la violence, la mort... Comme le font les cartes à jouer du pays des merveilles, on peut avoir tendance à « peindre les roses en rouges », pour les faire paraître telles que nous voudrions qu'elles soient. Notre travail de recherche consiste donc en grande partie à enlever les couches de peintures qui ont été ajoutées au fil du temps sur ces trois mythes littéraires, pour essayer d'aller voir ce qui se cache au cœur du texte. Dans cette étude, nous avons ainsi tenté de regarder à travers l'aura qui entoure ces figures féminines, et les étiquettes qui y sont accolées, pour voir ce qui se cache derrière les mots lus si souvent.

Dans notre première partie, nous avons ainsi essayé de démontrer que nos héroïnes, aussi dissemblables qu'elles puissent paraître au premier abord, sont toutes des figures féminines de l'enfance, des figures de l'entre-deux, du décalage. Chacune à sa manière interroge le *processus* du devenir, devenir femme, mais aussi l'expérience d'une certaine marginalité, d'un décalage par rapport aux normes sociales. C'est bien évidemment la petite sirène, caractérisée par son hybridité et sa mutité, qui a ici guidé notre pensée. Cependant il nous semble que cette figure éclaire pertinemment le reste du *corpus*, mettant à jour l'incommunicabilité de l'expérience, incommunicabilité qui résonne dans les trois œuvres. L'expérience de la métamorphose ne vient finalement qu'actualiser une différence, un décalage qui semblait de fait déjà présent dans l'intériorité du sujet. Le corps peut donc aussi bien apparaître comme une prison (qui enferme les nymphes dans une image sexuée, empêche la sirène de quitter l'océan et Alice de passer les portes) que comme un révélateur de la souffrance et de la véritable nature des êtres.

Métamorphose merveilleuse, métamorphose effrayante, l'expérience semble finalement cristalliser la projection des désirs et des angoisses intimes des héroïnes. À travers la métamorphose, l'image du corps est ainsi actualisée selon les désirs et les peurs, avoués ou non, des personnages. Les nymphes évacuent la beauté féminine qui attirait les regards masculins ; la petite sirène acquiert un corps de femme humaine, mais sans voix elle est incapable de se faire reconnaître ni aimer ; Alice quant à elle grandit et rapetisse sans cesse, perdue au pays des merveilles, ne sachant plus qui elle est.

À travers les âges et les civilisations, la jeune fille continue de se métamorphoser, prise dans une dynamique de devenir. Cette dynamique, c'est celle d'une recherche de soi, recherche identitaire au cœur de nos trois textes. Éternellement jeunes, nos héroïnes et les textes qui les construisent continuent de poser encore et encore les même questions – bien qu'elles résonnent différemment chez chaque lecteur. Or les interrogations fondamentales soulevées par les textes de notre *corpus* – qu'est-ce que grandir ? Qui suis-je ? Comment devenir qui l'on est ? - ne sont pas abordées par le point de vue l'héroïne, mais à travers un point de vue extérieur, construit par un jeu de regard. La thématique du devenir ne concerne donc pas seulement l'héroïne, mais s'inscrit dans tout un univers de métamorphose construit à travers le regard, où tout mute et se transforme, univers merveilleux dans lequel les héroïnes, en décalage, doivent trouver leur place.

Si tous les auteurs de notre *corpus* sont des hommes, ils parviennent cependant à saisir quelque chose de cette féminité fragile et vulnérable de l'adolescence, de cette image du corps féminin qui se cherche et de la quête de l'identité chez ces figures de jeunes filles. C'est bien le passage par l'écriture qui permet à nos auteurs de rendre cette intériorité féminine. Or écrire sur les femmes, écrire sur les jeunes filles, c'est ainsi donner une voix à une catégorie qui n'a le plus souvent pas la parole à l'époque où vivent nos auteurs, voire qui n'a tout simplement pas d'existence (puisque le concept d'adolescence émerge plus tard). Ces figures de l'entre-deux, qui n'ont pas encore de nom, nos auteurs leur donnent une place, une existence. L'acte d'écriture est à la fois création et reconnaissance d'une identité, celle de la jeune fille et de sa quête d'existence.

Le passage par le mythe, le merveilleux, permet l'utilisation d'un langage symbolique qui parle à tous. On pourrait croire que ce recours au langage symbolique du mythe, du conte ou du rêve va faire basculer les figures féminines dans une représentation stéréotypée. En effet, la jeune fille est souvent figée dans une ambivalence manichéenne par ses représentations littéraires et artistiques. En littérature, on peut penser aux romans populaires (genre policier par exemple) mais pas seulement ; la jeune fille est le plus souvent représentée comme une figure très sexualisée, symbole de tentation (l'héroïne éponyme dans *Lolita* chez V. Nabokov⁵⁵⁴), ou en jeune ingénue candide et naïve (héroïne de *Rebecca* chez D. Du Maurier⁵⁵⁵). Contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord,

⁵⁵⁴Nabokov, Vladimir, *Lolita* (trad. M. Couturier), Paris, Didier érudition CNED, 1995.

⁵⁵⁵Du Maurier, Daphné, *Rebecca* (trad. A. Ronaldson), Harlow, Pearson education, 2008.

Conclusion.

le passage par le merveilleux permet de faire émerger une complexité des figures féminines. Le langage symbolique du merveilleux ouvre en effet une pluralité de sens et d'interprétation. La «jeune fille merveilleuse», pour reprendre l'expression de Pierre Péju⁵⁵⁶, peut être tour à tour ingénue et séductrice, d'autant plus qu'elle est par essence un être du changement et de la métamorphose.

⁵⁵⁶Péju, Pierre, *art. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. CORPUS D'ÉTUDEA) *Les Métamorphoses*

OVIDE, *Les Métamorphoses*, (trad. M. Cosnay), Paris, Éditions de l'Ogre, 2017 [texte original 8. après J.-C.]

OVIDE. *Les Métamorphoses* (éd. G. Lafaye, trad. O. Sers), Paris, Les Belles lettres, 2016 [texte original 8. après J.-C.]

B) *La Petite Sirène*

ANDERSEN, Hans Christian, *Le vaillant soldat de plomb ; La petite sirène et autres contes*, (trad. Marc Achet), Paris, Librairie Générale Française, 2009 [prem. éd.1837].

ANDERSEN, Hans Christian, *Udvalgte eventyr og historier = Contes et histoires choisis*, (trad. C. G. François et D. Soldi), Paris, Garnier, 2017 [prem. éd.1837].

C) *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*

CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles* (trad. J. Papy, ill. J. Tenniel), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1985 [prem. éd. 1865].

CARROLL, Lewis, *Alice's adventures in wonderland* (ill. J. Tenniel), London, Macmillan and Co, 1866 [prem. éd. 1865]. Consulté le 02/04/2020 sur [https://en.wikisource.org/wiki/Alice%27s_Adventures_in_Wonderland_\(1866\)](https://en.wikisource.org/wiki/Alice%27s_Adventures_in_Wonderland_(1866)) .

2. SOURCES LITTÉRAIRES SECONDAIRES

A) Textes antiques

ANTONIUS LIBERALIS, *Les Métamorphoses* (trad. M. Papathomopoulos), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

APOLLODORE, *La Bibliothèque* (trad. P. Schubert), Vevey, Éditions de l'Aire, 2003.

CATULLE, *Poésies* (éd. Et trad. G. Lafaye et S. Viarre), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

DENYS D'HALICARNASSE, *Antiquités romaines* (trad. V. Fromentin), Paris, Les Belles Lettres, 2007.

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique* (trad. Y. Vernière, prés. F. Chamoux), Paris, Les Belles Lettres, 1993.

ESCHYLE, *Les Suppliantes, Prométhée enchaîné*, in *Tragédies. Tome I* (trad. P. Mazon), Paris, Les Belles Lettres, 2019.

HOMÈRE, *L'Odyssée suivi de Des lieux et des hommes / par François Hartog* (trad. Ph. Jaccottet, prés. F. Hartog), Paris, La Découverte, 2004.

HORACE, *Odes et Épodes* (trad. F. Villeneuve), Paris, Les Belles Lettres, 1927.

- OVIDE, *Œuvres complètes* (texte établi par Nisard), Paris, J. J. Dubochet et Compagnie, 1838.
 PÉTRARQUE, *Canzoniere* (trad. F. L. De Gramont), Paris, Gallimard (coll. «Poésie»), 1983.
 VIRGILE, *Bucoliques* (trad. E. De Saint-Denis), Paris, Les Belles Lettres, 2005.
 _____ *Géorgiques* (trad. E. De Saint-Denis), Paris, Les Belles Lettres, 1998.

B) Textes du XVIIIe et XIXe

- ANDERSEN, Hans Christian, *Havfruen ved Samsø*, in *H. C. Andersens Samlede Skrifter*, Copenhague, C. A. Reitzels, 1830.
 _____ *Le Conte de ma vie* (trad. C. Lund), Paris, Les Belles Lettres, 2019.
 _____ *Œuvres* (éd. R. Boyer), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1992.
 AUSTEN, Jane, *Orgueil et préjugés* (trad. S. Chiari-Lasserre), Paris, Le Livre de poche, 2019.
 CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures under Ground: Facsimile of the Author's Manuscript Book with Additional Material from the Facsimile Edition of 1886*, New York, Constable ; London, Dover Publications, 1996.
 _____ *De l'autre côté du miroir* (trad. J. Papy, ill. J. Tenniel), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1986.
 _____ *The Nursery "Alice"* (ill. J. Tenniel), Londres, Macmillan, 1890.
 GRIMM, Jacob, Wilhelm Grimm, *Contes* (éd. et trad. M. Robert), Paris, Gallimard, 1976.
 LA MOTTE-FOUQUE, Friedrich Heinrich Karl, *Ondine / par de La Motte-Fouqué*, illustrations Arthur Rackham, Paris, Hachette 1912. Consulté le 09/10/2019 sur le site de la Bnf : <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65670415>.
 NERVAL (de), Gérard, «Delfica». In *Les Chimères. La Bohême galante, Petits Châteaux de Bohême*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2005.
 OEHLENSCHLÄGER, Adam, *Aladdin, eller Den forunderlige Lampe*, in *Poetiske Skrifter, vol. 2*, Copenhague, 1805.
 SOUTHEY, Robert, *Les Consolations du Vieillard et comment il les a obtenues*, in *Metrical Tales and Other Poems*, Londres, Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1805.
 TAYLOR, Jane, *The Star*, in *Original Poems for Infant Minds, 2 volumes, and Rhymes for the Nursery* (préf. C. Duff Stewart), New York, Garland, 1976.
 WATTS, Issac, *Against Idleness and Mischief*, in *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of CHILDREN*, Londres, M. Lawrence, 1715.
 _____ *The Sluggard*, in *Divine Songs Attempted in Easy Language for the Use of CHILDREN*, Londres, M. Lawrence, 1715.
 WINTHER, Mathias, *Danske Folkeeventyr*, Copenhague, den Wahlske Bohandlings Forlag, 1823.

C) Textes du XXe et XXIe (postérieurs au corpus primaire)

- DU MAURIER, Daphné, *Rebecca* (trad. A. Ronaldson), Harlow, Pearson education, 2008.
 NABOKOV, Vladimir, *Lolita* (trad. M. Couturier), Paris, Didier érudition CNED, 1995.
 NERUDA, Pablo, «47». In *La Centaine d'amour* (trad. J. Marcenac et A. Bonhomme), Paris, Gallimard («coll. Poésie»), 1995.
 PLATH, Sylvia, *Collected Poems*, Londres, Faber and Faber, 1981.
 _____ *The Bell Jar*, Londres, Faber and Faber, 1999.
 TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Le Professeur et la Sirène* (trad. J.-P. Manganaro), Paris, Editions du Seuil, 2014.
 WILDE, Oscar, *Le Pêcheur et son Âme/The Fisherman and his soul*, in *Une Maison de grenades / A House of Pomegranates* (trad. F. Dupuigrenet Desroussilles), Paris, Gallimard (Folio bilingue n° 126), 2004.

3. SOURCES ICONOGRAPHIQUES

A) Illustrations

- CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures under Ground: Facsimile of the Author's Manuscript Book with Additional Material from the Facsimile Edition of 1886*, New York, Constable ; London, Dover Publications, 1996.
- DALÍ, Salvador, illustrations (héliogravures) in Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, New-York, Maecenas Press - Random House, 1969.
- DULAC, Edmond, illustrations in H.C. Andersen, *La reine des neiges et quelques autres contes* (trad. L. Moland), Paris, L'Édition d'Art, 1911.
- KUSAMA, Yayoi, illustrations in Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles* (trad. J. Papy), Paris, Hélicium éditions, 2015.
- _____ illustrations in Andersen, H. C., *The Little Mermaid : A Fairy Tale of Love And Infinity Forever*, Londres, Thames and Hudson, 2016.
- RACKHAM, Arthur, illustrations in Carroll, Lewis, *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris, Librairie Hachette, 1908. Consulté le 12/09/2020 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10733944.planchecontact>.
- _____ illustrations in La Motte-Fouqué, Friedrich, *Ondine*, Paris, Hachette 1912. Consulté le 09/10/2019 sur : <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65670415>.
- TENNIEL, John, illustrations in Carroll, Lewis, *Alice au pays des merveilles* (trad. J. Papy), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1985.
- _____ illustrations in Carroll, Lewis, *De l'autre côté du miroir* (trad. J. Papy), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1986.

B) Peinture

- ACHEN, Georg, *Intérieur*, 1901, huile sur toile, 65,5 x 48,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- _____ *Rêve à la fenêtre*, 1903, huile sur toile, 71,5 x 49,3, ARoS Aarhus Kunstmuseum.
- CHASSÉRIAU, Théodore, *Apollon et Daphné*, 1844-1845 env., huile sur toile, 53 x 35,5 cm, Paris, Musée du Louvre.
- ELGAR HICKS, George, *Sketch for Woman's Misson : Guide of Childhood*, 1862, Dunedin, Dunedin Public Art Gallery.
- _____ *Woman's Misson : Companion of Manhood*, 1863, huile sur toile, 76,2 x 64,1, Londres, Tate Britain.
- _____ *Woman's Misson : Comfort of Old Age*, 1862, huile sur toile, 76,2 x 63,8 cm, Londres, Tate Britain.
- MOREAU, Gustave, *Apollon et Daphné*, 1852-1855 env., huile sur toile, 32 x 25 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

C) Photographies

- GASKELL, Anna, *Untitled #6 (Wonder)*, 1996, impression chromogénique, 48.3 x 59 cm, New-York, Musée Guggenheim.
- MOON, Sarah, photographie pour *La sirène d'Auderville* (installation), 2007.

D) Sculpture et architecture

- Ara Pacis*, «Autel de la Paix» (détail), 13-9 av. J.-C., 11,65 m x 10,62 m, h. 7 m., Rome, Champs de Mars.
- Amphore grecque à figures noires, 540-530 av. J.-C, trouvée en Italie, Munich, Staatliche Antikensammlungen.
- Cratéristique de Brauron (fragment), VIe-Ve siècle av. J.-C, Céramique.
- Fresque de la Villa des Mystères (détail), Ier siècle av. J.-C., 17 x 3 m., Pompéi.
- Stamnos* attique à figures rouges, Ve siècle av. J.-C., h. 29,8cm, dm. 24,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.
- Statuette d'Angerona, époque romaine, bronze, patine (vert), h. 6.9 cm, Paris, Bnf.

E) Cinéma

- BURTON, Tim, *Alice au pays des merveilles*, Walt Disney Pictures, 2010, 109m.
- GERONIMI, Clyde, JACKSON, Wilfred et LUSKE, Hamilton, *Alice au pays des merveilles*, Walt Disney Pictures, 1951, 75m.
- MUSKER, John et CLEMENTS, Ron, *La Petite Sirène*, Walt Disney Pictures, 1989, 83 m.
- ŠVANKMAJER, Jan, *Něco z Alenky*, Jaromír Kallista, 1988, 84 m.
- YOUNG, W. W, *Alice au pays des merveilles*, Eskay Harris Feature Film and Co., 1915, 52 m.

F) Musique et opéra

- CAVALLI, Francesco, *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (livret de G. F. Busenello), Venise, théâtre San Cassiano, 1640.
- GUYOT, Claire (interprétation), MENKEN, Alan (composition), *Partir là-bas*, in Musker, John et Clements, Ron, *La Petite Sirène*, Walt Disney Pictures, 1989, 3m 14.
- HÄNDELS, Georg Friedrich, *Die verwandelte Dafne* (livret H. Hinsch), Hambourg, Theater am Gänsemarkt, 1708.
- STRAUSS, Richard, *Daphne* (livret J. Gregor), Dresde, Hofoper Dresden, 1937.

II. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. SUR OVIDE ET LES MÉTAMORPHOSES

A) Ouvrages

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Arbres filles et garçons fleurs*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- GIRAUD, Yves, *La fable de Daphné: essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1968.
- JOUTEUR, Isabelle, *Jeux de genre: dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain, Sterling ; Va, Peeters (Bibliothèque d'études classiques 26), 2001.
- TRONCHET, Gilles, *La métamorphose à l'œuvre: recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain ; Paris, Peeters (Bibliothèque d'études classiques 13), 1998.
- VERHULST, Gilliane, *Répertoire mythologique dans Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Ellipses, 2005.
- VIAL, Hélène, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*. Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- VIARRE, Simone, « L'image et la pensée dans les *Métamorphoses* d'Ovide », thèse de doctorat, Paris, Faculté de Lettres, 1965.
- VIDEAU, Anne, *La poétique d'Ovide, de l'épigramme à l'épopée des « Métamorphoses »: essai sur un style dans l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.

B) Articles

- BOILLAT, Michel, « *Mutatas dicere formas*. Intentions et réalités », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut, Bruxelles, Latomus, 1985.
- COUDERT, Raymonde, « Brève note sur la métamorphose et la métaphore », in *Che vuoi ?* 34, n° 2, 2010. Consulté le 10/11/2019 sur : <https://doi.org/10.3917/chev.034.0113>.
- DELIBES-VIDEAU, Anne, « «*Mutatas dicere formas*: signification de la métamorphose dans l'épopée ovidienne» », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, n° 1, 2012. Consulté le 10/11/2019 : <https://doi.org/10.3406/bude.2012.6970>.
- _____ « Les mille traces de la conscience littéraire dans les *Métamorphoses* d'Ovide », in *Interférences*, n° 6, 2012. Consulté le 10/11/2019 sur : <https://doi.org/10.4000/interferences.176>.
- _____ «L'épopée des *Métamorphoses* d'Ovide, une «forgerie» philologique et politique» in *Mythe et fiction* (dir. D. Auger et C. Delattres), Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010.
- DEPROOST, Paul-Augustin, « LA METAMORPHOSE OU LES ONDOYANCES DU MYTHE. Du bon usage d'Ovide. » in *Les Etudes Classiques*, n° 79 (3-4), 2011.
- DORLY, Claire, « Daphné : Un mythe de métamorphose, métamorphoses d'un mythe », in *Cahiers jungiens de psychanalyse* N°150, n° 2, 2019. Consulté le 16/03/2021 sur : <https://doi.org/10.3917/cjung.150.0049>.
- DUPONT, Florence, « Le *furor* de Myrrha (Ovide, *Métamorphoses*, X, 311-502) », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut. Bruxelles, Latomus, 1985, p. 83-92.

- FABRE, Jacqueline, « Mythologie et littérature dans les *Métamorphoses* d'Ovide : les belles poursuivies », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut, Bruxelles, Latomus, 1985, p. 93-114.
- _____ « Ovide et La Naissance Du Genre Pastoral. Réflexions Sur l'*ars Noua* et La Hiérarchie Des Genres (*Mét* 2, 668-719) », in *Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici*, n^o 50, 2003. Consulté le 13/03/2020 sur : <https://doi.org/10.2307/40236435>.
- FRÉCAUT, Jean-Marc, « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : II, 485) », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut, Bruxelles, Latomus, 1985.
- HIGNARD, Henri, « Études mythologiques. - Le mythe d'Io », in *Comptes-rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres* 12, n^o 1, 1868. Consulté le 17/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3406/crai.1868.67466>.
- JOSSERAND, Charles, « Io et le Taon », *L'antiquité classique* 6, n^o 2, 1937. Consulté le 17/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3406/antiq.1937.3053>.
- LE BONNIEC, Henri, « Apollon dans les *Métamorphoses* d'Ovide », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut, Bruxelles, Latomus, 1985.
- MALISSE Héloïse, « *Le pudor* féminin dans les œuvres ovidiennes ou un aperçu du comportement idéal d'une Romaine selon Ovide », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 92, fasc. 1, 2014.
- PORTE, Danielle, « L'idée romaine et la métamorphose », in *Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, études réunies par D. Porte et J.-M. Frécaut, Bruxelles, Latomus, 1985.
- SABOT, Augustin, « Ovide et la société augustéenne », in *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 3 : Anthropologie et société*, Besançon : Université de Franche-Comté, 1989.
- SCHEID, John, « Les métamorphoses dans l'Antiquité gréco-romaine. Autour des *Métamorphoses* d'Ovide », in *La lettre du Collège de France*, n^o 33, juillet 2012. Consulté le 22/08/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.2512>.
- VIAL, Hélène. « Filiation, monstruosité et métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide », HAL 2012. Consulté le 12/10/2019 sur : <https://hal.uca.fr/hal-01810442>.
- _____ « Frontières en métamorphose : le prologue et l'épilogue des *Métamorphoses* d'Ovide », in *Commencer et Finir. Débuts et Fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, HAL, 2008. Consulté le 12/10/2019 sur <https://hal.uca.fr/hal-01813500>.
- _____ « La sauvagerie domestiquée : l'écriture de la métamorphose animale chez Ovide », Journées d'études de l'Université de Caen Basse-Normandie « Images de l'animal dans l'Antiquité. Des figures de l'animal au bestiaire figuré », 2009. Consulté le 12/10/2019 sur <https://www.unicaen.fr/puc/html/ecrire/preprints/preprint0092009.pdf>.
- _____ « Le rire dans le mythe ovidien de la métamorphose », in *Humoresques*, CORHUMHumoresques, 2006.
- _____ « Savoir métamorphosé, savoir métamorphosant : le devenir des personnages tragiques dans les *Métamorphoses* d'Ovide. » in *Figures tragiques du savoir. Les Dangers de la connaissance dans la tragédie grecque et leur postérité*, HAL, 2015. Consulté le 19/03/2021 sur : [ffhal-01818237f](https://hal-01818237f).
- VON ALBRECHT, Michael. « L'épisode d'Io chez Ovide et chez Valérius Flaccus (Ov., *Mét.*, I, 583-751 ; Val. Fl, 4, 344-422) : (Ov., *Mét.*, I, 583-751 ; Val. Fl, 4, 344-422) », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, n^o 1 (1979). Consulté le 05/01/2020 sur : <https://doi.org/10.3406/bude.1979.3452>.

2. SUR ANDERSEN ET LA PETITE SIRÈNE

A) Ouvrages

- AUCHET, Marc, *Andersen et son temps*, Paris, Le Livre de poche, 2005.
- BALZAMO, Elena, *Autour du conte: neuf études*, Paris, Flies France, 2016.
- BÖÖK, Frederik, *Hans Christian Andersen* (trad. T. Hammar et M. Metzger), Paris, Je sers, 1942.
- FRANÇOIS, Cyrille, *Les voix des contes: stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2017.
- JAN, Isabelle, *Andersen et ses contes: essai*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

B) Articles

- ADAM, Jean-Michel, « Le texte et ses co-textes, Etude du «Premier cahier» des *Contes racontés pour des enfants* », in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007.
- AUCHET, Marc, « Andersen et La Fontaine: Deux Ecrivains Representatifs Des Cultures Danoise et Francaise? », in *Orbis Litterarum* 60, n° 6, décembre 2005. Consulté le 23/10/2020 sur : <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2005.00847.x>.
- _____ « Andersen et le conflit des écritures, Essai sur la métanarrativité dans les *Contes et histoires* », in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007.
- DUBOIS-MARCOIN, Danielle, DELAHAYE, Christa, LE MANHEC, Claude, « Réception de *La Petite Sirène* de la maternelle à l'université », in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007.
- FLAHAUT, François, « “Tirer parti d'un rien”, La valeur de ce qui est sans valeur », in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007.
- FORGET, Michel, « Le proche et le lointain dans l'univers imaginaire de Hans Christian Andersen », in *Études Germaniques* n°294, n° 2, 2019. Consulté le 10/02/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/eger.294.0253>.
- FRANÇOIS, Cyrille, « Andersen trouve-t-il son conte ? De « Dødningen » (« Le mort », 1830) à « Reisekammeraten » (« Le compagnon de voyage », 1835) », in *Genesis*, n° 44, mai 2017. Consulté le 01/04/2020 sur <https://doi.org/10.4000/genesis.1740>.
- FRØLICH, Juliette, « AIMER ANDERSEN », in *Merveilles & Contes*, vol. 1, no. 2, 1987. Consulté le 19/04/2020 sur : www.jstor.org/stable/41389919.
- HEIDMANN, Ute, « Raconter autrement, Vers une poétique de la différence dans les *Contes racontés aux enfants* de Hans Christian Andersen », in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007.
- HOTINEANU, Eleonora, « Variations de la différence dans les contes d'Andersen », in *CoSMo Comparative Studies in Modernism*, 31 décembre 2016, N. 9, 2016. Consulté le 10/02/2020 : <https://doi.org/10.13135/2281-6658/1795>.
- PILYSER, Eve, « *La petite sirène*, La désincarnation comme unique issue face à l'Œdipe familial », in *Cahiers jungiens de psychanalyse* 145, n° 1, 2017. Consulté le 20/02/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/cjung.145.0045>.
- SØRENSEN, Peer E, « La peine de coeur du langage, L'univers et le langage des adultes et des enfants dans les Contes d'Andersen », in *(Re)lire Andersen, Modernité de l'œuvre* (dir. M. Auchet), Paris, Klincksieck, 2007.
- WESSELER, Fedora, « H. C. Andersen, pionnier de la modernité », in *Acta fabula*, vol. 9, n° 1, 2008. Consulté le 11/04/2020 sur : <http://www.fabula.org/revue/document3840.php>.

3. SUR LEWIS CARROLL ET ALICE

A) Ouvrages

- CARROLL, Lewis, et MARTIN Gardner, *The Annotated Alice*, Londres, Anthony Blond, 1960.
- GATTÉGNO, Jean, *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, José Corti, 1990.
- MARRET, Sophie, *Lewis Carroll: de l'autre côté de la logique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. «Interférences»), 1995.
- SMIT, Michelle W. H., « What are You? The influence of Charles Darwin's evolutionary theory in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* », thèse de master en littérature anglaise, dir. M. S. Newton, Leiden University, 2019.

B) Articles

- BENMAKHOUF, Ali, « Alice au pays des merveilles : les métamorphoses », in *Les Lettres de la SPF*, n°32, 2014. Consulté le 30/03/2020 sur : <https://www.cairn.info/revue-les-lettres-de-la-spf-2014-2-page-51.htm>.
- CARTER, Leighton, “Which way? Which way?”: The Fantastical Inversions of Alice in Wonderland’, in *The Victorian Web*, 1995. Consulté le 06/06/2020 sur : <http://www.victorianweb.org/authors/carroll/carter.html>.
- CHEVALIER, Jean-Louis, « Alice ou la liberté surveillée », in *revue Europe*, n° 736-7372, septembre 1990.
- DISSARD, Jacques, « Alice contre les garçons », in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (éd. P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet, et S. Marret), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. Consulté le 15/02/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/books.pur.34664>.
- FLESCHER, Jacqueline, « The Language of Nonsense in Alice », in *Yale French Studies*, n° 43, 1969. Consulté le 02/04/2020 sur : <https://doi.org/10.2307/2929641>.
- GATTÉGNO, Jean, «Préface» in *Alice au pays des merveilles ; De l'autre cote du miroir* (Lewis Carroll, trad. Jacques Papy, ill. John Tenniel), Paris, Folio, 1994.
- HAGUE, Véronique, « « Re-création vs récréation » ou le mythe comme processus de reprise », in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (éd. par P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet, et S. Marret), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. Consulté le 15/02/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/books.pur.34653>.
- INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène, « La Reine de Cœur, un avatar carrollien de la mauvaise mère », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* vol. 59, n° 1, 2005. Consulté le 03/03/2020 : <https://doi.org/10.3917/lett.059.0051>.
- JAN, Susina. « EDUCATING ALICE: THE LESSONS OF WONDERLAND », in *Jabberwocky - The Journal of the Lewis Carroll Society* 18, n° 1-2, 1989.
- JOUSNI, Stéphane, « D’Alice à Stephen : voix d’enfance selon Carroll et Joyce », in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (éd. par P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet, et S. Marret), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. Consulté le 15/02/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/books.pur.34668>.

- KÉRCHY, Anna. « Alice's Non-Anthropocentric Ethics: Lewis Carroll as a Defender of Animal Rights », in *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 88, 2018. Consulté le 07/07/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/cve.3909>.
- LAURENT, Béatrice, « Nowhere, Neverland, Wonderland, ailleurs victoriens », in *Visions de l'Ailleurs. Actes du colloque du CEREAP*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « Intuitions Linguistiques », in *revue Europe* 736-737, septembre 1990.
- _____ « Y a-t-il de l'humour dans *Alice au Pays des Merveilles* ? », in *Libres cahiers pour la psychanalyse* vol.17, n° 1, 2008. Consulté le 08/12/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/lcpp.017.0073>.
- LECLERCQ, Guy, « Le petit (?) lecteur d'Alice », in *Palimpsestes*, n° 9, janvier 1995. Consulté le 06/04/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.679>.
- _____ « Quand (se) taire c'est (se) dire plus fort les lourds silences d'Alice », in *Palimpsestes*, n° 5, janvier 1991. Consulté le 06/04/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.621>.
- _____ « Traduction / Adaptation / Parodie. Traduire *Alice* en toute justice », in *Palimpsestes*, n° 3, avril 1990. Consulté le 08/04/2020 sur <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.429>.
- LEE, Michael Parrish, « Eating Things », in *Nineteenth-Century Literature* 68, n° 4, mars 2014. Consulté le 02/08/2020 sur : <https://doi.org/10.1525/ncl.2014.68.4.484>.
- LOVELL-SMITH, Rose. « The Animals of Wonderland: Tenniel as Carroll's Reader », in *Criticism*, vol. 45, no. 4, 2003. Consulté le 23/07/2020 sur : www.jstor.org/stable/23126396.
- MANGANELLI, Giorgio, « La sémantique de Humpty-Dumpty », in *revue Europe*, n° 736-737, septembre 1990.
- MARIAM, Hanna. « "Muddled Mice, Clever Caterpillars, and Frog-Footmen": A Darwinian Lens in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* », in *Prandium - The Journal of Historical Studies*, Vol. 7, No. 1, 2018.
- MARRET, Sophie, « Les petites filles : de l'inconscient au mythe », in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (éd. P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet, et S. Marret), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. Consulté le 04/06/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/books.pur.34659>.
- MOREL, Michel, « La « double contrainte » dans *Alice* ou le mythe en état de contrariété », in *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (éd. par P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet, et S. Marret), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. Consulté le 15/02/2020 sur OpenEdition : <https://doi.org/10.4000/books.pur.34651>.
- MORGAINÉ, Manuela, « Dimensions et surfaces du genre humain », in *revue Europe*, n° 736-737, septembre 1990.
- PIQUEMAL, Michel, « Alice et le pédagogue », in *revue Europe* n° 736-737, septembre 1990.
- REVEREND, Alexandre, « Carroll et musique », in *revue Europe*, n° 736-737, septembre 1990.

III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. HISTOIRE, GENRES ET THÉORIES LITTÉRAIRES

A) Ouvrages

- BOYER, Régis, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996.
 _____ *Les conteurs du Nord*, Paris, Les Belles lettres, 2010.
- DURAND, Frédéric, *Histoire de la littérature danoise*, Paris, Aubier ; Copenhague, Gyldendal, 1967.
- FABRE-SERRIS, Jacqueline, *Mythologie et littérature à Rome: la réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Editions Payot, 1998.
- LOISEAU, Sylvie, *Les pouvoirs du conte*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Education et formation / L'Éducateur »), 1992, 176 p.
- PROPP, Vladimir Iakovlevitch, MELETINSKIJ, Eleazar Moiseevič, *Morphologie du conte ; suivi de les Transformations des contes merveilleux* (trad. M. Derrida, T. Todorov et C. Kahn), Paris, Éditions Points, 2015.

B) Articles

- AUBRY, Anne, « La lecture enfantine en France au début du XIXe siècle », in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 29, n^o 2, août 2014). Consulté le 05/08/2020 sur https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.n2.43278.
- CHOPPIN, Alain, « Le manuel scolaire, une fausse évidence historique », in *Histoire de l'éducation*, n^o 117, janvier 2008. Consulté le 06/06/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/histoire-education.565>.
- FAURE-RIBREAU, Marion, « Ce que les femmes se disent entre elles : les duos féminins dans la comédie romaine », in *Cahiers « Mondes anciens* », n^o 3, mai 2013. Consulté le 08/02/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.699>.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « L'invention de la métamorphose », in *Rue Descartes* 64, n^o 2, 2009. Consulté le 08/02/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/rdes.064.0008>.
- ISOTTI ROSOWSKY, Giuditta, « Petites divagations autour du rêve en littérature », in *Sociétés & Représentations* 23, n^o 1, 2007. Consulté le 04/04/2021 sur : <https://doi.org/10.3917/sr.023.0241>.
- JESEN, Jorgen, « Romantisme et christianisme au Danemark », in *Romantisme* 15, n^o 50, 1985. Consulté le 01/02/2020 sur : <https://doi.org/10.3406/roman.1985.4758>.
- LOUSSOUARN, Sophie, « La littérature enfantine en Angleterre au XVIIIe siècle », in *XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 50, n^o 1, 2000. Consulté le 13/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3406/xvii.2000.1480>.

- MONJARET, Anne, « De l'épingle à l'aiguille: L'éducation des jeunes filles au fil des contes », in *L'Homme*, n^o 173, mars 2005. Consulté le 02/02/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/lhomme.25033>.
- SCHNYDER, Peter, «Ce que la poésie donne à voir», in *Voir & être vu: réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes* (éd. P. Schnyder et F. Toudoire-Surlapierre), Paris, Éditions L'Improviste, 2011.
- ZINK, Michel, « Pourquoi lire la poésie du passé? » in *Le Genre humain* n°47, n^o 1, 2008. Consulté le 19/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/lgh.047.0161>.

2. LINGUISTIQUE

A) Ouvrages

- BLOMMEGARD, Anita, VERSTRAETE-HANSEN, Lisbeth, *Eléments de grammaire danoise*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- SIMPSON, John, WEINER, Edmund, *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989 [en ligne].
- STIGAARD, Vilhelm, *Dansk-Norsk Fransk Odbrog*. Copenhagen, Gyldendaske Bochandel, 1912.
- YAGUELLO, Marina, *Alice au pays du langage: pour comprendre la linguistique*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

B) Articles

- BRETIN-CHABROL, Marine, « Des arbres au féminin : la nymphe, les fruits, et le grammairien », in *Dossier : Serments et paroles efficaces*, Paris-Athènes, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. Consulté le 01/03/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.2778>.
- RABATEL, Alain, « Les embrayeurs du point de vue du narrateur », in *La construction textuelle du point de vue* (dir. A. Rabatel), Lonay, Delachaux et Niestlé (programme ReLIRE), 1998, [en ligne].

3. HISTOIRE ET SOCIÉTÉ

A) Ouvrages

- BENOIST, Stéphane, *Rome. Des origines au VIe siècle de notre ère*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.
- BATTAIL, Jean-François, BOYER, Régis, FOURNIER, Vincent, *Les sociétés scandinaves de la Réforme à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

- BRAUNSTEIN, Florence, PEPIN, Jean-François, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. Consulté le 03/01/ 2020 sur : <https://doi.org/10.3917/puf.brau.1999.01>.
- GIROD, Virginie, *Les Femmes et le sexe dans la Rome antique*, Paris, Tallandier, 2013. Consulté le 13/03/2020 sur <https://doi.org/10.3917/talla.girod.2013.01>.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

B) Articles

- ARMENGAUD, André, « L'attitude de la société à l'égard de l'enfant au XIXe siècle », in *Annales de démographie historique*, n^o 1, 1973. Consulté le 5/01/2020 sur : <https://doi.org/10.3406/adh.1973.1197>.
- ARNAUD DUC, Nicole, « Les contradictions du droit », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991.
- BOEHRINGER, Sandra, « Le « hors champ » du sexuel : les Anciens et les relations entre femmes », in *Genre, sexualité et société*, n^o 1, juin 2009. Consulté le 21/04/2020 sur <https://doi.org/10.4000/gss.446>.
- _____ « Sexe, genre, sexualité : mode d'emploi (dans l'Antiquité) », in *Kentron*, n^o 21, décembre 2005. Consulté le 21/04/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/kentron.1801>.
- BRUIT ZAIDMAN, Louise, « Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités », in *Histoire des femmes en Occident. 1. : L'Antiquité*, (dir. G. Duby, M. Perrot et P. Schmitt-Pantel), Paris, Plon, 1991, p. 363-404.
- DASEN, Véronique, « Enfant », n *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- KNIBIEHLER, Yvonne, « Corps et coeurs », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991.
- ROUSELLE, Aline, « La politique des corps. Entre procréation et continence à Rome », in *Histoire des femmes en Occident. 1. : L'Antiquité*, (dir. G. Duby, M. Perrot et P. Schmitt-Pantel), Paris, Plon, 1991, p. 319-62.
- VINCENT, Alexandre, « Voix », in *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité* (dir. L. Bodiou, et V. Mehl), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020.

4. IMAGINAIRES ET MYTHOLOGIES

A) Ouvrages

- JUNG, Carl G, et KERENYI, Karl, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin, la jeune fille divine* (trad. H. Del Medico), Paris, Payot, 1993.

B) Articles

- BALLAND, André, « Sur la nudité des nymphes », in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Rome, École Française de Rome, 1976.
- DALMON, Sébastien. « Les Nymphes dans les rites du mariage ». *Cahiers « Mondes anciens »*, n° 2 (24 mai 2013). Consulté le 19/02/2020 sur OpenEdition : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.400>.
- . « Nympe ». In *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité*, 436-37, s. d.
- DUBOURDIEU, Annie, « Divinités De La Parole, Divinités Du Silence Dans La Rome Antique. », in *Revue De L'histoire Des Religions*, vol. 220, no. 3, 2003. Consulté le 04/05/2020 sur : www.jstor.org/stable/43999114.
- FLAHAULT François, « Identité et reconnaissance dans les contes », in *Revue du MAUSS*, n°23 2004. Consulté le 20/03/2020 sur : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2004-1-page-31.htm>.
- NOVA, Isabella, « La mort des Sirènes dans la littérature grecque de l'époque classique », in *Les sirènes ou le savoir périlleux* (éd. H. Vial), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014. Consulté le 15/05/2020 sur <https://doi.org/10.4000/books.pur.53090>.
- PEJU, Pierre, « La jeune fille merveilleuse », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°82, 2010. Consulté le 23/03/2020 sur : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2010-4-page-13.htm>
- RETIF, Françoise, « Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes », in *Germanica*, n° 37, décembre 2005. Consulté le 19/05/2020 sur <https://doi.org/10.4000/germanica.453>.
- REY, Sarah. « Métamorphose ». In *Dictionnaire du corps dans l'Antiquité* (dir. L. Bodiou, et V. Mehl), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020.
- ROSSI, Paul, « Sirènes antiques. Poésie, Philosophie, Iconographie », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité* 29, n° 4, 1970. <https://doi.org/10.3406/bude.1970.3485>.
- SCHEID, John, « *Lucus, nemus*. Qu'est-ce qu'un bois sacré ? », in *Les bois sacrés*, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 1993. Consulté le 01/03/2020 sur : <https://doi.org/10.4000/books.pcbj.320>.
- VIAL, Hélène, « Introduction. Des chansons pour les Sirènes », in *Les sirènes ou le savoir périlleux* (éd. H. Vial), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014. Consulté le 15/05/2020 sur <https://doi.org/10.4000/books.pur.53079>.

5. PSYCHOLOGIE ET PSYCHANALYSE

A) Ouvrages

- BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées* (trad. T. Cartier), Paris, Editions Robert Lafont (coll. « Réponses »), 1979 [en ligne].
- DOLTO, Françoise. *L'image inconsciente du corps*, Paris, Editions du Seuil, 1984.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté: et autres essais* (trad. B. Féron), Paris, Gallimard, 2003.
- . *Sur le rêve* (trad. J. Sédat et F. Cambon), Paris, Flammarion, 2010 [en ligne].
- . *Trois essais sur la théorie sexuelle* (trad. Ph. Koepffel), Paris, Gallimard, 2014.
- JUNG, Carl G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'université, 1953.
- KARPF, Anne, *La voix: Un univers invisible*, Paris, Autrement, 2008.
- SCHILDER, Paul, *L'image du corps: étude des forces constructives de la psyché* (trad. F. Gantheret), Paris, Gallimard, 2009.

B) Articles

- BRAULT, Anthony, et MARTY, François, « Une grosse voix qui ne peut se faire entendre : méandres dans les remaniements de l'identité sonore à l'adolescence », in *Corps & Psychisme* N° 73, n° 1, 2018. Consulté le 03/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/cpsy2.073.0013>.
- CHOUVIER, Bernard. « Chapitre 3. La terreur des métamorphoses », in *La médiation thérapeutique par les contes* (dir. B. Chouvier), Paris, Dunod, 2015. Consulté le 04/01/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/dunod.chouv.2015.01>.
- CORMON, Véronique, « Viol et métamorphoses », in *Victime-Agresseur*, Tome 4, 171, 2004. Consulté le 28/01/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/chaso.besso.2004.02.0171>.
- DE STEXHE, Guillaume, « IV - L'expérience du handicap comme seuil d'humanité », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* 73, n° 1, 2015. Consulté le 28/01/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/riej.074.0131>.
- DUPARC, François, « La peur des sirènes («De la violence à l'angoisse de la castration chez la femme») », in *Revue française de psychanalyse*, t. L, n°2, 1986.
- LACAN, Jacques, « Séminaire Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: Les fondements de la psychanalyse », in *Essaim* 17, n° 2, 2006. Consulté le 05/04/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/ess.017.0065>.
- GRIHOM, Marie-José, « Pourquoi le silence des femmes ? Violence sexuelle et lien de couple », in *Dialogue*, vol. 208, no. 2, 2015.
- LAURU, Didier. « Dépersonnalisation, le doute d'exister ? », in *Figures de la psychanalyse* 9, n° 1, 2004. Consulté le 02/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/fp.009.0087>.
- MAÏDI, Houari, « Narcissisme à l'adolescence », in *Journal de la psychanalyse de l'enfant* 4, n° 1, 2014. Consulté le 02/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/jpe.007.0123>.
- MAKDESSI, Nathalie. « « Regards croisés ». Fonction du regard et narcissisme à l'adolescence », in *Enfances & Psy* 78, n° 2, 2018. Consulté le 02/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/ep.078.0070>.
- NICOLAÏDIS, Nicos, « Réflexions à propos de la dépersonnalisation », in *Revue française de psychosomatique* 27, n° 1, 2005. Consulté le 02/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/rfps.027.0163>.
- PICARD, Catherine, « Contes et thérapie », in *Dialogue* 156, n° 2, 2002. Consulté le 15/03/2020 sur : <https://doi.org/10.3917/dia.156.0015>.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

IBRAHIM, Annie, *Qu'est-ce que la curiosité?*, Paris, Vrin, 2012.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double: essai sur l'illusion*, Paris; Gallimard, 1984.

7. RELIGIONS CHRÉTIENNES

MENTZER, Raymond A., « La Place et le rôle des femmes dans les Églises réformées », in *Archives de sciences sociales des religions*, n° 113, avril 2001. Consulté le 01/06/2020 sur <https://doi.org/10.4000/assr.20192>.

MISSEGUE, Marie-Geneviève, « Dans le christianisme, le Visage de l'Homme est autant celui d'une femme que d'un homme », in *Société, droit et religion* n°4, n° 1, 2014. Consulté le 01/05/2020 sur <https://doi.org/10.3917/sdr.004.0047>.

OSTERVALD, Jean-Frédéric, *La Sainte Bible - par les pasteurs et professeurs de l'Église de Genève, avec les Arguments et Réflexions sur les chapitres de l'Écriture Sainte et des Notes*. Neuchâtel, A. Boyve et Cie, 1744.

PRICE, Roger, « Un pays chrétien ? Religion et société dans l'Angleterre du dix-neuvième siècle. » *Revue d'histoire du XIXe siècle* 15, n° 2 (1997): 153-58. <https://doi.org/10.3406/r1848.1997.2568>.

8. ICONOGRAPHIE

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *L'homme-cerf et la femme-araignée: figures grecques de la métamorphose*. Le temps des images. Paris, Gallimard, 2003.

GERHARDT, Régine, « L'art danois au xixe siècle : autour de l'« École de Copenhague » », in *Perspective*, 1, 2011.

HIGONNET, Anne, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991, p. 249-78.

———. « Femmes et images. Représentations », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991, p. 277-343.

MICHAUD, Stéphane. « Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires », in *Histoire des femmes en Occident. 4: Le XIXe siècle*, (dir. G. Duby, M. Perrot et G. Fraisse), Paris, Plon, 1991.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen* 16, n° 3, septembre 1975). Consulté en ligne le 08/06/2020 sur : <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

SMALLING WOOD, Kendall, « George Elgar Hicks's *Woman's Mission* and the Apotheosis of the Domestic », in *Tate Papers*, n° 22, automne 2014. Consulté le 03/03/2020 sur : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/george-elgar-hicks-womans-mission-and-the-apotheosis-of-the-domestic>.