

Le maître, la femme et l'éthique du savoir

Plutôt qu'à Socrate, insaisissable dans la bouche d'Alcibiade, ce Socrate qui cachait sous sa laideur la divinité¹ et qui suscitait l'enthousiasme amoureux du jeune aristocrate en le décevant, en n'étant jamais là où lui l'aurait voulu², plutôt qu'au mépris du maître pour lui-même énoncé dans les *Nourritures terrestres*, «Jette mon livre et quitte-moi», trop impératif pour ne pas déceler quelque arrachement impossible, je m'intéresserai, à travers la cruelle histoire de Pallas et Arachné au livre VI des *Métamorphoses*, au rapport entre le maître, la femme et l'éthique du savoir aujourd'hui³.

1 Platon, *Le Banquet*, 215 a XXXII.

2 M. Narcy, *Le Philosophe et son double, Un commentaire de l'«Euthydème» de Platon*, Paris, 1984.

3 Sur le passage vv. 1-145, voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève (Droz), 1994, chap. III, «Ovide», pp. 206-208. J. Fabre-Serris, *Mythologie et poésie dans les «Métamorphoses» d'Ovide*, Paris, 1995, pp. 72-75 et 301-315 (G. Sauron, *Aureus ramus. Essai sur les rinceaux de l'Ara Pacis Augustæ et la formation d'une esthétique apollinienne à l'époque augustéenne*, Mém. présent. à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Rome, 1980; «Aspects du néo-atticisme à la fin du 1er siècle avant J.-C.: formes et symboles», *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, De Boccard, 1981, pp. 285-319; «Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne. Problèmes de méthode», *MEFRA*, 94, 1982, pp. 699-713; «Le message esthétique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustæ», *Revue archéologique* I, 1988, pp. 35-45). H. Hoffmann, «Ausgesprochene und unausgesprochene motivische Verwebung im sechsten *Metamorphosenbuch* Ovids», *Acta classica* 14-1971, pp. 91-107; «Ovids *Metamorphoses: carmen perpetuum, carmen deductum*», *Papers of the Liverpool Latin Seminar, Fifth Volume*, 1985, pp. 223-241. M. von Albrecht, «Ovids Arachne-Erzählung», *Actes du VIIème Congrès FIEC*, Budapest, 1984. J. P. Néraudeau, «Les tapisseries de Minerve et d'Arachné (Ov., *Métamorphoses*, VI, 70-128)», *L'Information littéraire*, 2, 1983, p. 83 sqq.

A ces paroles la Tritonienne avait prêté l'oreille, approuvé la juste colère des Aonides. Alors, en elle-même: «C'est peu que de louer, recevons encore l'éloge, ne laissons pas notre puissance sans châtement être bafouée», et elle porte sa colère contre les destins d'Arachné la Méonienne, dont elle avait ouï dire qu'elle refusait de lui accorder la suprématie dans le tissage de la laine. Elle, n'était illustre ni par son rang ni par son origine, mais par son art; son père, Idmon de Colophon, teignait les laines spongieuses aux pourpres de Phocée. Sa mère était défunte, elle était, elle aussi, du peuple, de même condition que son mari. Et Arachné, pourtant, à travers les cités lydiennes avait conquis une extraordinaire renommée quoique, d'humble famille, elle habitât l'humble Hypaepa. Pour voir ses œuvres admirables, souvent les nymphes du Tmolus avaient délaissé leurs vignobles, souvent les nymphes du Pactole avaient laissé leurs flots. Elles n'aimaient pas seulement regarder les tissus finis mais aussi à les lui voir faire, tant l'habileté était parfaite, à rouler d'abord en pelotes la laine rude, à faire passer sous ses doigts son travail, assouplir le poil en flocons, pris et repris, en tirant un long fil régulier, à tourner du pouce légèrement le fuseau rond ou encore à broder avec l'aiguille: on voyait que Pallas l'avait formée.

Mais elle le nie, et s'offense d'un maître, fût-il si grand: «Qu'elle se mesure à moi! Vaincue, dit-elle, je me soumets à tout». Pallas, alors, joue une vieille, met à ses tempes des postiches blancs, appuie sur un bâton ses membres affaiblis, et elle commence ainsi: «L'âge n'a pas que des inconvénients à fuir, avec les ans vient l'expérience. Ne méprise pas mes conseils. Conquiers la gloire d'être à filer la laine la meilleure entre les mortelles, mais devant la déesse incline-toi et demande-lui en suppliant pardon de tes paroles, téméraire. Elle te pardonnera si tu demandes». Arachné lui jette un regard torve, lâche le fil qu'elle commence et retient à peine sa main, la colère se peint sur sa physionomie. A Pallas invisible elle réplique ces mots: «Folle, que voilà percluse de vieillesse, il ne réussit pas de vivre trop longtemps! Ta bru, si tu en as une, ou encore ta fille, pourront bien t'écouter. Moi je me conseille toute seule, ne crois pas avoir réussi avec tes avis, mon idée est toujours la même. Pourquoi ne vient-elle pas? Pourquoi évite-t-elle le concours?» La déesse alors dit: «La voilà», dépouille la forme de la vieille et fait disparaître Pallas. Les nymphes adorent sa divinité, et les brus mygdoniennes, la jeune fille seule n'éprouve aucun effroi. Elle a pourtant rougi, et, malgré elle, ce rouge a marqué son visage soudain, et puis s'est effacé, comme s'empourpre l'air à l'ins-

tant où paraît l'aurore et peu après blanchit au lever du soleil. Elle persiste dans son projet et son désir stupide de la palme l'emporte vers sa perte. Car la fille de Jupiter ne recule pas, ne la conseille pas plus avant, elle ne diffère plus la joute.

Aux deux extrêmes, sans tarder, toutes deux aux métiers dressés tendent la chaîne fine des deux toiles. La toile s'attache à la traverse, le roseau écarte les fils, la trame parmi se glisse avec l'insinuante navette que dévident les doigts, le choc du peigne dentelé la frappe, guidée entre les fils de chaîne. Chacune se hâte, robe rattachée sur la poitrine, savamment elles meuvent leurs bras, et la passion trompe l'effort. Là se tissent la pourpre reçue dedans l'airain tyrien et les délicates nuances infimes dont l'arc, par les soleils battus de pluie, colore, courbe immense, toute la largeur du ciel: des mille couleurs variées qui y éclatent échappe aux yeux qui les regardent le passage, tant, proches, elles sont semblables, quand au plus loin elles diffèrent. Là encore, aux fils se mêle de l'or souple, et se trame sur la toile une histoire ancienne.

Pallas dépeint, sur la citadelle cécropienne, le roc de Mars et le litige antique pour le nom de la terre. Deux fois six dieux célestes, Jupiter au milieu, sur de hauts sièges trônent, avec auguste gravité. Chaque dieu se distingue à sa physionomie. Le personnage de Jupiter est royal, le dieu de la mer, elle l'a représenté debout, frappant de son long trident les roches rudes et, du cœur de la roche blessée, les flots jaillissent, gage avec quoi il revendique la cité. A elle-même, elle attribue le bouclier, la lance à la pointe aiguë, met sur sa tête le casque, sa poitrine est défendue par l'égide, et elle représente la terre percée par sa pointe, donnant, avec ses baies, un plant d'olivier blanc, et puis l'admiration des dieux. Pourtant, pour faire par l'exemple entendre à sa rivale le prix qu'elle peut attendre de ses folles audaces, aux quatre coins elle met encore quatre débats que leur couleur rehausse, que de petites figures distinguent. A un coin, il y a le Rhodope de Thrace et l'Hémus, aujourd'hui monts glacés, mortels jadis qui s'arrogèrent les noms de dieux suprêmes, dans le coin opposé, le destin lamentable de la mère des Pygmées: Junon la condamna, vaincue dans une joute, à être grue et faire la guerre à ses populations. Elle a dépeint aussi Antigone qui jadis osa rivaliser avec la compagne du grand Jupiter, la reine Junon la changea en oiseau, et rien, ni Ilion ni son père Laomédon, ne put l'empêcher, vêtue de plumes, de s'applaudir, blanche cigogne, de claquements de bec. Dans le dernier coin, il y a Cinyras privé de ses enfants, qu'on voit embrasser les degrés

du temple, les corps de ses filles et pleurer, étendu sur la pierre. Elle cerne les bordures de l'olivier de paix. Elle termine par là, en finissant son œuvre sur son arbre.

La Méonienne dessine, abusée par l'apparence du taureau, Europe: le taureau semble vrai, vrais les flots. Elle regardait, aurait-on dit, la terre abandonnée, appelait à grands cris ses compagnes, elle avait peur d'être effleurée par la vague jaillissante et ramenait ses pieds craintifs. Elle a aussi représenté Astérie étreinte par l'aigle qui la force, elle a représenté Lédà étendue sous les ailes du cygne; elle y a mis encore comment, déguisé sous la forme d'un satyre, Jupiter féconde la Nyctéide, la belle, de deux enfants, comment il est Amphitryon quand il te prend, Tirynthienne, comment, d'or, il abuse Danaé, feu l'Asopide, Mnémosyne berger, serpent moiré la Déoïde. Toi aussi, Neptune, métamorphosé en taurillon farouche, elle t'a placé là, uni à l'Eolienne; c'est toi qui sous la forme d'Enipée engendre les Aloïdes, qui, bélier, trompes la Bisaltide. La toute-bienfaisante mère des moissons aux cheveux dorés t'a connu cheval, elle t'a connu oiseau, la mère du cheval ailé aux cheveux de serpents, Mélantho t'a connu dauphin. Elle a rendu exactement tous ces personnages, et les lieux. Il y a Phébus sous la figure d'un paysan, puis comment il revêt tantôt les plumes de l'épervier, et tantôt la cambrure du lion, comment, berger, il trompe la Macaréide Issé, comment Liber abuse en grappe fallacieuse Erigone, comment Saturne, cheval, engendre Chiron à double forme. Le bord de la toile, cerné d'un fin liseré, mêle des fleurs aux arabesques des lierres.

Cette œuvre, Pallas, pas plus que la Jalousie, ne saurait la critiquer. La guerrière blonde, blessée de la réussite, déchira la toile brodée aux amours coupables des dieux, et, comme elle tenait encore à la main sa navette en bois du Cytore, elle en frappa plusieurs fois Arachné à la tête. La malheureuse ne l'a pas supporté et dans sa rage, elle s'est noué une corde à la gorge. Pallas, prise de pitié en la voyant pendue, a allégé sa peine: «Vis, mauvaise, lui dit-elle, mais reste suspendue! Et que la même loi, n'espère rien de l'avenir, s'étende en punition jusqu'à ta descendance et tes arrière-petits neveux!» Puis, s'éloignant, elle l'aspergea avec les suc d'une herbe d'Hécate, et aussitôt, au contact du produit funeste, ses cheveux tombèrent, en même temps que son nez et ses oreilles. Sa tête rapetisse et tout son corps réduit aussi. A ses flancs, en guise de jambes, des doigts squelettiques s'attachent. Un ventre tient la place du reste, d'où elle tire du fil et, araignée, travaille ses toiles de jadis.

La Lydie toute entière tremble et, par les villes de Phrygie, le bruit de l'aventure court.

Aux premiers vers du récit, le narrateur ovidien fixe avec soin l'éthos de la brodeuse Arachné, l'héroïne: sa naissance, la condition de son père, mais aussi de sa mère, son lieu d'origine, son sexe et enfin son métier. Il insiste sur la discordance entre son origine et l'excellence qu'elle démontre dans son art, en même temps que sur la disparition de sa mère (*occiderat mater*, v. 10). La mention symétrique de sa généalogie, père et mère, ne fait qu'amener l'effacement du côté maternel. L'explicitation comme l'insistance pourraient-elles être gratuites? Le récit d'Ovide illustre une rivalité «dans la vie»⁴. C'est bien dire que l'interprétation esthétique des deux toiles est indissociable de l'interprétation de l'éthique de leurs représentations comme des comportements des artistes qui s'affrontent à travers elles.

Arachné se distingue en continuant, en femme, l'artisanat de son père, Idmon, «l'habile», «celui qui voit», «celui qui sait», un teinturier (v. 6: *lanificæ artis*; v. 9: *lanas*). Elle se place donc de son côté, comme héritière d'un certain savoir: comme lui, elle transforme le matériau de la laine. Ovide décrit la métamorphose à laquelle elle se livre ordinairement sous le regard admiratif des nymphes du Tmolus et du Pactole lydiens, du début du processus à la réalisation achevée, en une unique longue phrase, d'un seul tenant: celle-ci mime le passage du brut à l'artefact, étape par étape, et le verbe *deducere* peut s'appliquer avec exactitude tant au geste d'Arachné qu'à l'écriture qui le représente. Arachné «soumet» (*subigebat*, v. 20) et «assouplit» (*mollibat*, v. 21) la matière «brute, grossière», *rudem* (v. 19). Cette sorte de domptage par l'instrument de son «pouce léger» (*leui pollice*, v. 22) la situe bien dans la ligne d'un travail callimachéen⁵. Il rappelle aussi les efforts du poète amoureux des élégies propertienne et ovidienne pour «adoucir» l'objet aimé⁶.

4 Pour reprendre l'expression de P. Galand-Hallyn, *op. cit.*, chap. III, «Ovide», pp. 206-208.

5 L'adjectif *leuis* transpose le *λεππαλέην* de Callimaque (*Les Origines*, «Réponse aux Telchines», v. 24, CUF, 1961, E. Cahen).

6 Cf. A. Videau-(Delibes), *Les «Tristes» et l'élégie romaine*, Paris, 1991, p. 433 sqq.

Mais le travail d'Arachné va au-delà de cette transformation artisanale de la laine en fil. Elle le mène encore du fil à la toile: un fil qui est «guidé», *ductum* (v. 57), entre ceux de la chaîne. En utilisant, comme le fait aussi Pallas, la multitude des fils (vv. 61-67), elle dispose de la subtilité de teintes (*tenues*, v. 62, encore callimachéen) qu'a pu élaborer un teinturier comme son père. Elle se dépasse donc et elle le dépasse en portant l'artisanat jusqu'à l'art, dans une peinture à l'aiguille (*pingebat acu*, v. 23) qui est la mimésis d'un *argumentum*. Le fil guidé (*ductum*) de la trame se fait trame d'histoire: *Et uetus in tela deducitur argumentum* (v. 69). Ainsi, on le sait, les métamorphoses des *Métamorphoses* sont parole inspirée par des dieux qui «guident», «étirent», «trament» le «chant ininterrompu» du poète «des premières origines du monde jusqu'à [s]on temps»⁷.

Les termes des vers 69, et donc le *deducere* aux connotations callimachéennes, s'appliquent autant à l'art de Pallas qu'à celui d'Arachné⁸. La dichotomie entre Arachné —*ars vs Pallas-ingenium* couplée avec la dichotomie Arachné-Callimaque vs Pallas-Liuor, est-elle de ce fait plus opératoire que la dichotomie d'H. Hoffmann Arachné-*carmen deductum vs Pallas-carmen perpetuum*? Les travaux des deux brodeuses peuvent-ils être lus à travers la grille: «l'ingénieuse prudence du *carmen deductum* et le dangereux envol (*ingenium*) du *carmen perpetuum*», quand l'art d'Arachné, comme son comportement, témoigne plutôt d'une totale absence de prudence, et que la toile de Pallas ne fait guère songer à un envol? Ovide met-il en évidence les «imperfections respectives des deux genres littéraires évoqués»⁹, étant donné que, d'une part, il n'évoque pas des genres littéraires en tant que tels, et que, d'autre part, il ne les critique pas d'un point de vue esthétique.

7 Vv. 3-4: [...] *primaque ab origine mundi ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

8 La conclusion d'H. Hoffmann que commente P. Hallyn: la tapisserie d'Arachné serait *carmen deductum* et celle de Minerve plutôt *carmen perpetuum* avec éléments alexandrins, à la manière d'Ennius, ne saurait ainsi satisfaire. En revanche, il va de soi, l'incipit des *Métamorphoses* l'explicitant d'emblée, qu'Ovide «se présente lui-même comme un maître à la fois du *carmen deductum* et du *carmen perpetuum*» (HH).

9 P. Hallyn, p. 207. Dans la note 149, rapprochement avec le mythe de Dédale pour le *genus medium*.

tique au sens étroit du terme, aucune intervention du narrateur ne permettant de l'affirmer?

J. Fabre-Serris revient à deux reprises sur le récit ¹⁰. Elle comprend dans la menace *numina nec sperni sine pœna sinamus* ¹¹ une anticipation du châtement déjà décidé. Elle s'efforce de désamorcer ainsi les deux mise en garde successives de Pallas, directe et verbale sous le déguisement de la vieille, puis indirecte et visuelle, par analogie, à travers les motifs de sa toile. Mais la description des toiles amébées n'est pas coupée du récit du tissage accompli par des héroïnes caractérisées éthiquement: le poème est *carmen perpetuum*. Si l'interprétation ne peut faire l'économie de la mise en scène de Pallas métamorphosée en vieille, pourrait-on, parce que Junon se déguise aussi en vieille pour induire Sémélé à la jalousie qui signe sa perte (*Mét.* III, 253-315), ou, avec un brin d'aberration, parce que Vertumne prend le même déguisement pour séduire Pomone (XIV, 622-770) en tirer l'idée que Pallas ne voudrait que perdre Arachné ou, contradictoirement, qu'elle voudrait la séduire...? J. Fabre-Serris suppose comme autre intertexte du déguisement d'Arachné en vieille, la métamorphose d'Allectô au livre VII de l'*Enéide* ¹². Le parallélisme résiderait aussi dans la réponse ironique des deux héros sur la vieillesse de la déesse déguisée. «Est-ce à dire que Pallas est une autre Furie qui conduira la jeune fille à sa perte en l'enflammant, elle aussi, d'une rage funeste? Son audace sera, de fait, qualifiée de *furialis* au vers 84» ¹³. J. Fabre-Serris pointe de cette manière le commentaire critique du narrateur à l'égard du comportement fou d'Arachné, mais il n'est pas légitime de voir dans le conseil de Pallas une provocation à son égard. Pallas se déguise en vieille, comme Junon, comme Vertumne, pour avoir avec vraisemblance accès à l'oreille révérente d'une jeune femme. Ovide est très explicite tant sur sa proposition de pardon que sur la

10 Aux chapitres «Mythologie ovidienne et mythologie politique», en le remplaçant parmi les «Mythes d'hybris», puis «Mythologie et esthétique» («Les deux esthétiques du livre VI des *Métamorphoses*» et «Les esthétiques du Ier siècle av. J.-C.»); pp. 72-75 et 301-315.

11 V. 4 (*op. cit.*, p. 72 et p. 302).

12 P. 415 sqq.

13 J. Fabre-Serris, *op. cit.*, p. 73.

réponse de la jeune fille. La première est rendue vraisemblable par un épisode tel que celui de Midas où le héros est pardonné précisément parce qu'il reconnaît son erreur¹⁴. La seconde est précédée d'une mention de l'agressivité d'Arachné (*aspicit toruis*, v. 34) et de son désir de violence (*vixque manum retinens*, v. 35). La jeune femme manifeste enfin un irrespect extrême devant le conseil donné (*monet*, v. 52; *consilium*, v. 30).

Les indications initiales sur son origine trouvent leur sens à ce point du récit. En refusant ses conseils, elle renvoie grossièrement Pallas à une fille ou une bru possible, qu'elle-même ne veut pas et ne peut pas être: *si qua est filia* (v. 39). Elle en refuse la place. L'absence de mère qui lui serve de modèle et lui ait prodigué des conseils, en la privant d'amour et de référence humaine, la laisse confrontée à la suprématie de la brodeuse des brodeuses, Pallas, avec qui elle entre dans une rivalité dangereuse. Elle prétend parvenir à la perfection divine, refuse de reconnaître une limite à son habileté. Elle ne veut pas admettre qu'elle tient cette habileté d'une autre que d'elle-même: sinon d'un maître humain, que sa mère n'a pu être, du moins de la déesse qui seule inspire la qualité d'un travail, quel qu'il soit. Le narrateur, dans un appel à la 2^{ème} personne: *scires a Pallade doctam*, élargit au destinataire-lecteur implicite, sa certitude que le savoir d'Arachné dépend du maître, *magistra*, la divinité qui est à la source de toute perfection dans la broderie. Son absence de limites se manifeste dans une aspiration à l'autonomie absolue: *consilii satis est in me mihi*, le rapprochement entre les deux pronoms de 1^{ère} personne décrivant l'enfermement de la jeune fille et son narcissisme aveugle. Elle ne se contente pas, en fait, de refuser de «céder», *cedere* (v. 6), elle se livre à un second excès: non seulement elle ne se donne pas de mesure dans l'ambition, mais elle suggère elle-même contre elle-même un châtiement démesuré, hyperbolique: *nihil est quod uicta recusem*¹⁵. Elle pose les conditions de sa punition et la dessine en fonction

14 *Mét.*, XI, 85-145, cf. vv. 131-135: «Il lève au ciel ses mains et ses bras richissimes: 'Pardonne-moi (*Da ueniam*), dieu vénérable du pressoir, j'ai commis une faute (*peccauimus*). Aie pitié, je t'en prie, arrache-moi à ce fléau doré!' La puissance des dieux est indulgente (*Mite deum numen*): à l'aveu de sa faute, Bacchus le guérit (*peccasse fatentem restituit*), il le délivre du pouvoir qu'il lui avait accordé conformément à sa promesse».

15 V. 25.

exacte de sa démesure. Sa faute n'est pas de prétendre à tort être la meilleure, mais de prétendre tout court: elle prétend ignorer qu'aucune qualité n'affranchit de la loi (humaine).

Le récit se déroule comme celui d'une persévérance dans l'erreur: le narrateur insiste sur le rougissement spontané de la jeune fille (*inuita*¹⁶) à l'apparition de la déesse cachée sous l'apparence de la vieille qu'elle vient d'insulter. La jeune fille n'est pas inaccessible au sentiment du divin, à la révérence, mais elle les refoule et le narrateur commente son comportement: *stolida [...] cupidine*¹⁷, «un désir stupide».

A propos des quatre débats des angles de la tapisserie, J. Fabre-Serris parle de «but didactique»: ce sont des *exempla* destinés à être entendus encore comme mise en garde par Arachné. Mais l'ensemble de l'ouvrage de Pallas a sens par rapport à la situation. A travers la naissance de l'olivier, *fetum canentis oliuæ*¹⁸, la déesse oppose la fécondité qu'elle suscite à la stérilité de l'eau de mer jaillie inutilement du rocher sous le trident de Neptune, un pur prodige qui témoigne d'une puissance, mais non d'un intérêt pour les hommes. Elle se pose par là en déesse de la paix et de ses richesses, et c'est de même qu'en contrepoint, elle conclut —aux deux sens du mot— son œuvre: *Circuit extremas oleis pacalibus oras*¹⁹.

A travers le motif central repris par la bordure, elle offre la paix à celle qui se veut sa rivale. Mais à la condition qu'elle fasse amende honorable: les menaçantes figurines des angles l'y incitent. Pallas inscrit donc dans sa toile et la *pax* et l'*ira deorum*. Les deux faces et manifestations de leur puissance à l'égard des mortels, bienveillance et punition, y sont les deux arguments de l'incitation à se soumettre.

Arachné lui répond²⁰ par l'exhibition du désir amoureux chez les dieux, qu'elle représente comme une tromperie et une

16 V. 45.

17 Vv. 50-51.

18 V. 81.

19 V. 101.

20 Chez Théocrite et Virgile, les bergers rivalisent en décrivant dans leurs chants des œuvres d'art. Ici, les brodeuses rivalisent en créant des œuvres d'art qui sont le *carmen* d'Ovide, discontinu sous la continuité, ou l'inverse.

violence exercées sur les femmes, déesses ou humaines. A la représentation d'un pouvoir dont la bienveillance contrebalance la colère, selon la justice, elle oppose l'expression par la violence d'une puissance arbitraire pour la réalisation d'un désir qui est donné comme unilatéral. La récurrence du radical *lud-*, «jouer», «se jouer», gouverne la description de son œuvre, mais aucun terme autre ne la tire dans le sens d'une interprétation critique. L'art d'Arachné décrit la femme comme victime; les limites n'y sont pas marquées. Il illustre le passage du *deducere* au *lasciure* que Quintilien, on le sait, reprochera à l'auteur même des *Métamorphoses* (10, X, 88 et 93).

Ainsi, le récit représente non la tension, mais la dichotomie entre deux conceptions du pouvoir, un pouvoir fondé sur un plaisir sans lien avec la loi, celui dont Arachné projette la vision, et un pouvoir fondé sur une morale sans lien avec le désir, celui que représente Pallas, *uirago*. A la figure de la déesse-vierge (Ovide fait dériver *uirgo* vers *uirago*), championne de la vertu des dieux, Arachné jette des comportements où elle veut voir des «fautes».

C'est à exprimer ce hiatus, à le rendre lisible et peut-être moins insupportable dans le réel, que les poèmes ovidiens travaillent. La querelle d'Arachné, sa plainte, s'inscrit en effet dans un univers dont les composantes ont été reconnues. Le livre III des *Métamorphoses* raconte les déchirements auxquels sont livrés ses héros, dans un monde où le pouvoir est incarné par le jeune dieu efféminé Bacchus. L'homme aveuglé y est voué à la mise en pièces²¹. De cette situation dont les femmes

21 Cf. A. Videau, «La généalogie cadméeenne au livre III des *Métamorphoses*», Colloque de Chantilly *Généalogies*, sept. 1995 (S. Said, D. Auger), Paris, 1998: «Après le récit consacré à Cadmus, l'ensemble du livre III est donc dominé par des présences féminines, des présences agressives [...] Cet effacement va de pair avec la permanence d'une confrontation violente voire mortelle avec les déesses féminines et les femmes: initiation-rivalité malvenue d'Actéon achevée en *diasparagmos* sous la dent de ses chiennes par la volonté de Diane; hybris amoureuse, rivalité avec la mère-épouse et désir de connaissance et de vérification de la virilité de son amant divin, de maîtrise donc, pour Sémélé; révélations malvenues de Tirésias sur le plaisir féminin ou protection des plaisirs du père par Echo au détriment de la mère, toutes punies par Junon. A Diane fait pendant Dionysos pour le châtement de Penthée, son initiation blasphématoire à la féminité des mystères dionysiaques, achevée en *diasparagmos* sous les mains de ses tantes et sa mère. Des offenses à des femmes entraînent

sont les actrices rendues féroces, C. E. Newlands retrace aussi les composantes dans son beau *Playing with time, Ovid and the Fasti*²², une «enquête sur l'identité romaine dans une période de transition et d'ajustements à l'intérieur du monde romain»²³. Dans le livre VI des *Fastes*, elle fait entendre les «voix féminines discordantes» de «femmes sauvages», *Mater Matuta* comparée à Ino, Tullia instigatrice du meurtre de son père. La «*matrona* du livre VI apparaît, dit-elle, comme une créature dangereuse»²⁴ et elle fait le lien avec l'atmosphère de la cour augustéenne dans les années de fin du Principat. L'œuvre d'Ovide témoigne ailleurs, dans les *Tristes* et les *Pontiques*, du rôle tenu par les femmes: dans les appels à la sienne, liée à la gens des Fabii et à la famille augustéenne.

Le point de vue du narrateur de l'épisode de Pallas et Arachné est ambivalent. Si Arachné est incontestablement donnée pour hybristique et hystérique, Pallas est qualifiée de *uirago* au moment où elle fait montre de jalousie et d'agressivité physique, devant la réussite d'une toile érotique étrangère à sa nature. Le terme de *crimina*, «actes répréhensibles», à propos des amours des dieux est aussi du narrateur. A l'agressivité physique d'Arachné contre la vieille, l'agressivité physique de la déesse n'a rien à envier: Ovide peint des femmes hors d'elles, sans limites, que l'une se réclame d'une justice ou que l'autre revendique contre une violence.

Le récit est bien une mise en abyme des *Métamorphoses* dans leur dualité éthique: une mise en abyme qui exacerbe la coupure entre les deux versants que l'épopée entrelace, la représentation de dieux guidés par la justice dans un rapport avec les hommes régulé par la loi et la représentation de dieux livrés à l'éros et soumettant ou s'efforçant de soumettre des êtres, qui ne sont que des femmes, à leur arbitraire.

Rosalba Galvagno, à propos de Myrrha, parle de «la pendaison, ultime offrande au père [...]», un «mode d'exécution

un déchaînement de punitions auquel seul Jupiter, père, pose une limite, en protégeant, après coup, Tirésias et en menant à terme Dionysos».

22 Cornell University Press, Ithaca and London, 1995.

23 P. 9.

24 *Op. cit.*, p. 227 et 229.

qu'elle choisit, comme beaucoup d'héroïnes de la littérature ancienne»²⁵. C'est ainsi que se suicide Arachné, qui n'avait pas de mère. Pas plus que Pallas ne supporte l'excellence de la jeune femme, la jeune femme ne supporte que sa prétendue rivale ne se soumette pas. Elle ne supporte pas que le geste qu'elle n'a pas achevé contre la déesse déguisée en vieille, la frapper, celle-ci l'en gratifie sans retenue. Elle préfère mourir plutôt que d'accepter l'affront qui lui vient à la place de la gloire et de la reconnaissance attendues. Elle veut se sacrifier ainsi à l'image idéale, narcissique, qu'elle a d'elle-même, pour demeurer intouchable. Mais elle ne peut pas même réaliser ce désir et reste fixée éternellement à sa passion, la toile.

Le poète qui vivait à la charnière de ce que nous voyons comme deux ères ne raconte-t-il pas ici l'histoire d'un monde où la transformation des liens sociaux et l'absence d'arbitres jette les êtres dans l'incertitude entre la prétention à une perfection narcissique, sans reconnaissance et sans rapport avec le réel, et l'affirmation d'une vertu déconnectée du désir, dont les porte-parole féminines, oublieuses de la loi, se déchirent sans rémission?

ANNE VIDEAU
Paris X Nanterre

²⁵ *Le sacrifice du corps. Frayage du fantasme dans les «Métamorphoses» d'Ovide*, Paris, 1995, p. 78. Elle renvoie à N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, 1985.