

Animaux et voix animales

dans les *Métamorphoses* d'Apulée

Joseph DALBERA

Université de Corse – UMR Lisa 6240

L'expression de « fictions animales » paraît parfaitement convenir aux *Métamorphoses* d'Apulée tant la présence des animaux s'avère prégnante dans le roman latin. Il est vrai que le rôle principal y est largement tenu par un âne, évidemment. Mais au-delà, c'est toute une faune qui peuple et construit le récit et que la narration donne à voir et à entendre, à l'image de l'œuvre, bruyante, multiple et foisonnante.

Cette étude se propose de présenter le bestiaire des *Métamorphoses*, afin d'analyser la nature, le rôle et la fonction romanesque des animaux représentés. Et dans ce roman bâti sur une imbrication des voix et qui célèbre la parole, on s'intéressera à la question des voix animales et à la place qui lui est donnée dans l'univers sonore du roman, pour montrer notamment en quoi celles-ci participent à la réflexion sur le langage qui traverse l'œuvre tout entière.

Le bestiaire des *Métamorphoses*

La liste est longue des animaux évoqués dans le roman d'Apulée. On a relevé¹ en effet plus de 70 zoonymes, qui renvoient à presque² autant d'animaux, que la narration évoque ou représente au fil des pages. En voici la liste, présentée par ordre alphabétique des noms latins, avec leur traduction en français³ (les chiffres renvoient au nombre d'occurrences dans le roman) :

accipiter (rapace, 1) ; *ales* (oiseau, 4) ; *altilia* (volaille, 1) ; *animal* (animal, 7) ; *aper* (sanglier, 2) ; *aquila* (aigle, 3) ; *aries* (bélier, 5) ; *asellus* (âne, 4) ; *asinus* (âne, 76) ; *avis*⁴ (oiseau/mouette, 16) ; *aspis* (aspic, 1) ; *bestia* (bête, 42) ; *bos* (bœuf, 7) ; *bubo* (hibou, 2) ; *camelus* (chameau, 1) ; *canis* (chien, 34) ; *capella* (petite chèvre, 4) ; *caprea* (chevreuil, 3) ; *castor* (castor, 1) ; *catellus* (petit chien, 1) ; *cerua* (biche, 2) ; *ceruus* (cerf, 3) ; *columba* (colombe, 3) ; *coruina nigredine* (noir corbeau, 1) ; *cristata cohortis* (cohorte à crête, 1) ; *dammula* (petit daim, 1) ; *delphinus* (dauphin, 2) ; *draco* (dragon, 5) ; *dracones Indici*

¹ On s'est largement appuyé pour cet inventaire sur la lecture de l'*Apulei Metamorphoseon Index Verborum*.

² On compte parmi ces zoonymes un surnom : *Scorpio* (9,17) « Scorpion », qui désigne un homme « à cause de son caractère sévère », et une métaphore : *lupula* (5,11) « louve » et/ou « prostituée ».

³ Toutes les traductions de cette étude sont empruntées à l'édition au programme d'agrégation (G. Puccini, 2008, Arléa.).

⁴ La mouette est désignée en latin par une périphrase *avis peralba ... quae super fluctus marinos pinnis natat* (5, 28) « un oiseau à la blancheur extrême... qui nage de ses ailes au ras des flots marins » ...

(dragons d'Inde, 1) ; *elephantus* (éléphant, 2) ; *equus* (cheval) : 29 ; *fera* (bête sauvage, 17) ; *formica* (fourmi, 2) ; *formicula* (petite fourmi, 1) ; *gallina* (poule, 2) ; *gallinula* (poulette, 1) ; *grex* (troupeau, 2) ; *gryps* (griffon, 1) ; (*h*)*aedus* (chevreau, 1) ; *hircus* (bouc, 1) ; *hirudo* (sangsue, 1) ; *iumentum* (bête de somme, 21) ; *lamia* (vampires, 2) ; *leo* (lion, 2) ; *lupula* (louve/courtisane, 2) ; *lupus* (loup, 6) ; *miluinos oculos* (yeux de milan, 1) ; *mula* (mule 1) ; *mulus* (mulet, 1) ; *mus* (souris, 1) ; *musca* (mouche, 2) ; *musculus* (petite souris, 2) ; *mustela* (belette, 2) ; *ouis* (brebis, 4) ; *passer* (oiseau, moineau, 4) ; *pecu(s)* (troupeau, bétail, 7) ; *piscatum* (poisson pêché, 2) ; *piscis* (poisson, 5) ; *porcus* (porc, 2) ; *pullus* (poussin, 3) ; *quadrupes* (quadrupède, 7) ; *rana* (grenouille, 1) ; *ranula* (petite grenouille, 1) ; *scorpio* (scorpion, 1) ; *taurus* (taureau, 2) ; *serpens* (serpent, 7) ; *testudo* (tortue, 3) ; *uaccula* (génisse, 1) ; *uermis* (vers, 1) ; *uersipellis* (loup garou, 1) ; *ursa* (ourse, 10) ; *ursus* (ours, 3) ; *ueruex* (mouton, 2) ; *uipera* (vipère, 1) ; *uultur* (vautour, 1).

Cette masse lexicale dessine les traits d'un bestiaire impressionnant, dont on peut essayer de dresser une **typologie rapide**.

Le corpus rassemble ainsi des **noms génériques** : « animal, bétail, bête, bête sauvage, oiseau, quadrupède, troupeau », le plus souvent déclinés en **hyponymes**. On croise ainsi de nombreux « **oiseaux** » (*ales* et *auis*) : « aigle, colombe, corbeau, épervier, hibou, milan, moineau, vautour », et animaux de basse-cours : « volailles, coq, poule, poulette, poussin ». Plus nombreux encore sont les « **quadrupèdes** », au premier rang desquels figurent, par leur fréquence, les équidés : âne (*asinus* et *asellus*) « bête de somme, cheval, mulet, mule » ainsi que le « bétail » (*pecu*) largement représenté dans la société pastorale campée par le récit : « taureau, bœuf, génisse, bélier, mouton, brebis, petite chèvre, chevreau, bouc », ainsi que quelques animaux de ferme : « porc, chien, chiot ».

Le roman met encore en scène de nombreux « **animaux sauvages** » (*fera*) : « ourse, ours, serpent, aspic, vipère, belette, souris », dont certains sont spécifiquement liés dans le récit à l'activité de la chasse : « sanglier, chevreuil, biche, petit daim ».

Il est encore question d'**insectes** et de **petits animaux** : *fourmi*, *mouche*, *vers*, *sangsue*, mais aussi d'**animaux exotiques** : *éléphant*, *chameau*, *lion* et d'**animaux (et créatures) mythologiques** : « dragon, dragon d'Inde, griffons hyperboréens⁵, créatures protéiformes⁶ (*uersipellis*), Lamie⁷, chien pourvu de trois têtes⁸ ».

Tous n'ont évidemment pas le même statut dans le récit et ne jouent pas le même rôle, comme en témoigne notamment la fréquence d'emploi des zoonymes, souvent proportionnelle à l'importance de l'animal dénoté. Sans surprise, l'âne, qui est le sujet même du roman (auquel il donne son titre), arrive en tête avec ses 80 mentions.

A l'inverse, certains ne jouent aucun rôle dans la narration, comme les animaux exotiques, qui ne sont qu'évoqués à travers quelques expressions visant à frapper l'esprit, pour dire l'intensité : le chameau permet de désigner un appétit immense : « une ration de foin qui aurait suffi à un chameau de Bactriane » (7,14), l'éléphant, l'énormité d'un ventre

⁵ Créatures mi-aigles, mi-lions

⁶ Il s'agit de la traduction de G. Puccini pour le terme latin de *uersipellis*, généralement rendu par « loup-garou ». Le terme désigne en effet le plus souvent des hommes capables de se transformer en loups (voir Plinie l'Ancien, *H.N.* 8,80 ou encore Pétrone, le *Satyricon*, 1-9). Dans le texte d'Apulée, les *uersipelles* sont des femmes susceptibles de revêtir « la forme d'oiseaux, ou encore de chiens et de souris, et jusqu'à celle des mouches » (2,2).

⁷ Le terme (*Lamia*) désigne une sorte de « vampire femelle ». Il est parfois employé au sens figuré, comme en 5,11 pour désigner les méchantes sœurs de Psyché.

⁸ Il s'agit de Cerbère.

ou d'une charge⁹ : « la malheureuse est gonflée de son fardeau comme si elle allait accoucher d'un éléphant » (1,9), le lion, l'ardeur au combat : « capables de combattre ... des lions » (7,17).

D'autres n'apparaissent qu'à travers la représentation artistique de leur image : la chlamyde que porte Lucius lors de la célébration d'Isis représente des « dragons de l'Inde » et des « griffons hyperboréens » (11,24) ; au caractère explicitement exotique de ces créatures se mêle la dimension mythologique, puisque toutes deux sont associées à la divinité.

Par ailleurs, bien d'autres animaux du récit, plus familiers sans doute, sont également liés à des scènes mythologiques et/ou accompagnent une divinité. C'est le cas, de la déesse Isis, parée de serpents (vipères, aspic) lors de son apparition (11,3-4), ou de la statue de Diane décorant la riche demeure de Byrrhène ; une *ekphrasis* décrit avec minutie la sculpture : la déesse est accompagnée de chiens attaquant Actéon changé en cerf, dans une terrible scène de chasse au réalisme frappant (2,4).

Avec plus de légèreté, l'évocation des animaux issus de scènes mythologiques se fait encore en référence à un épisode du récit, le plus souvent avec une intention moqueuse : l'âne représente alors la version dégradée d'un mythe. Ainsi, lorsqu'il se libère de l'étreinte de la vieille pour fuir les brigands, Lucius compare celle-ci à « une Dircée, petite vieille, suspendue non à un taureau mais à un âne ! » (6,27), tandis que la jeune fille libérée lui promet que les poètes feront de lui le récit de « la princesse fuyant la captivité sur le dos d'un âne », dans une formulation malicieusement ironique : il sera ainsi compté « au nombre des merveilles d'autrefois, et nous croirons désormais [...] que Phrixus a navigué sur un bélier, qu'Arion a piloté un dauphin et qu'Europe s'est couchée sur un taureau » (6,29).

Lorsqu'il se compare à Pégase (8,16) voire à Ulysse (9,13), l'âne Lucius joue sur le même ressort.

Mais la plupart des animaux cités dans le récit interviennent véritablement en tant qu'actants dans la fiction romanesque.

Un petit nombre relève de l'imaginaire populaire romain. On a évoqué plus haut (notes 6-7) le cas du *uersipellis*, qui apparaît sous la forme de femelles susceptibles de prendre l'apparence de belettes pour mutiler les cadavres (2,22) ou des lamies, ces « vampires femelles » que sont Panthia et sa sœur. Et l'on peut encore citer le monstrueux dragon mangeur d'hommes du livre 8 (8,21). Il y a là trois figures de créatures fabuleuses, dont le rôle est majeur dans le récit. Leur intervention y constitue un moment de vive tension, qui se solde par la mutilation ou la mort d'un personnage, et fait véritablement le sel de ces « histoires sensationnelles » que sont les récits milésiens¹⁰.

De son côté, le récit d'Amour et Psyché, ancré dans l'univers mythologique, fait intervenir quelques créatures animales mythologiques : « les brebis dont la toison brille » dont Psyché doit rapporter « un flocon de laine » ou encore Cerbère, le « chien colossal, pourvu de trois têtes énormes » (6,19) qu'il faut amadouer avec un gâteau, dans des représentations attendues¹¹.

Parallèlement à ces évocations, le plus grand nombre de ces zoonymes renvoie à des animaux familiers, qu'ils soient sauvages ou domestiques, et que le récit envisage dans le

⁹ Voir également 4,3.

¹⁰ Pour une définition du « récit milésien », voir D. Van Mal Maeder, 2016, p. 572-573.

¹¹ Cerbère est souvent évoqué dans le roman comme simple allégorie de la mort (1,5).

quotidien des activités humaines. C'est le cas lors des scènes de chasse au « chevreuil » ou au « sanglier » (8,4-5), du sacrifice d'un « bouc aux poils hérissés » (7,11) que les brigands immolent « à Mars assistant et Compagnon », ou chaque fois qu'il est question de l'alimentation : on se sert en effet « de poissons » au marché (1,24) et l'on consomme du « porc bien gras » (2,11), des « poulettes » (2,11), des « volailles » (10,16), le « cuissoit très gras d'un énorme cerf » (8,31) ou du « lait d'ânesse » (8,28).

Les animaux apparaissent ainsi au gré des pérégrinations des personnages, aux abords des bourgs, des villages, le long des chemins et dans les fermes, imprimant au récit une authenticité réaliste, une sorte de couleur locale qui campe le décor de la fiction, avec une certaine ambivalence.

Leur violence et la peur qu'ils inspirent aux hommes fait partie du quotidien, nourrissant d'ailleurs abondamment le thème de la cruauté que le roman développe : un petit esclave est déchiqueté par un ours dans la forêt (7,24), Théràmène tué par un sanglier (8,5), un jeune homme mis en pièces par des molosses excités contre lui (9,36), et les terribles attaques d'animaux enragés, qui n'épargnent ni les hommes ni les bêtes, sont si redoutées, que L'âne Lucius, soupçonné d'en être infecté, échappe de justesse à une mise à mort (9,2).

Cependant les animaux sont aussi représentés plus paisiblement, simplement mais avec précision, à travers les soins qu'on leur prodigue, l'utilité qu'on leur donne dans le monde des hommes, le travail qu'ils permettent d'accomplir et, partant, leur valeur matérielle.

Ainsi, le cheval de Lucius, « un cheval du pays, d'une extrême blancheur » (1,2), est-il l'objet de soins fréquents : « j'essuie avec soin la sueur du front de mon cheval, lui caresse les oreilles, lui retire son mors et le conduis au pas, lentement, avec calme, jusqu'à ce qu'il soulage ses intestins et chasse par ce moyen habituel et naturel le désagrément de sa fatigue » (1,2). L'attention portée à son alimentation est permanente : « l'essentiel est que tu achètes du foin et de l'orge pour mon cheval »¹² (1,24).

Ces soins concernent d'ailleurs Lucius dès lors qu'il quitte son apparence humaine pour celle d'un âne (3,24-11,13). Il est alors, dans ce laps de temps qui couvre les deux tiers du roman, un animal domestique envisagé, traité et employé comme tel par les personnages. Et si la métamorphose relève explicitement de l'usage de la magie, l'âne est considéré d'emblée par les humains comme un animal familier, sur un mode finalement assez réaliste.

Lucius changé en âne

La description de la métamorphose de l'homme en animal est assez précise : « Me voici avec un visage énorme, une bouche allongée, des narines béantes et des lèvres pendantes ; mes oreilles à leur tour grandissent démesurément et se hérissent de poils [...] mon sexe grossissait. » (3,24). Et plus largement, le récit se prête à une description ou tout au moins à une énumération de ses caractéristiques physiques. Le texte n'en offre pas au lecteur un véritable portrait, qui donnerait à voir l'animal de cap en pied, mais les mentions des différentes parties de son corps animal affleurent çà et là au fil du texte : le vocabulaire désigne encore ses grandes oreilles (6,32), ses dents (8,23), ses gencives (8,23), sa nuque (6,28), son échine (10,22), ses jarrets (7,24), sa croupe (10,22), ses cuisses (7,17), ses poils (6,28), ses crins (6,28), ses pattes (7,28), ses sabots (7,17), son cuir (3,29), sa queue (3,24) *etc.*... Un lexique abondant, qui offre finalement bien plus d'éléments de son physique d'âne, que le lecteur n'en sait sur l'apparence humaine du personnage, désormais bel et bien enfermé dans son corps d'animal.

¹² Les termes d'*orge* (*h*)*ordeum* et de *foin* *f(a)enum* sont employés à 11 et 7 reprises dans le roman.

Car, de fait, la transformation physique de Lucius est immédiatement effective. De l'extérieur, rien ne reste de son apparence d'homme, et le personnage est perçu comme un animal, y compris par ses (nouveaux) congénères : à peine entre-t-il dans l'étable de son hôte, quelques instants après sa métamorphose, qu'il est rejeté par son propre cheval, jaloux de son orge, dans un retournement cocasse¹³ (3,26), tandis que son petit valet lui donne du bâton (3,27) sans se douter que c'est son maître qu'il bat. L'arrivée des brigands met un terme à ce supplice, pour l'entraîner dans une série d'aventures, plus éprouvantes encore, que conditionne sa nouvelle apparence et qu'il vit à hauteur d'âne...

En effet, Lucius n'est alors plus qu'un animal, une bête de somme, un bien matériel que l'on convoite et que l'on se dispute parfois. Tout le temps que dure sa métamorphose, il est sollicité pour sa force de travail, et le plus souvent employé à porter des personnes : « la jeune fille » (7,12), « de tout petits enfants et des femmes » (8,15), ou des biens : les rapines de brigands (3,28), le bois coupé en montagne (7,17), la statue de la déesse promenée par les prêtres travestis (8,27), « les nombreux ustensiles » des frères cuisiniers (10,13) *etc.* De même que l'on se sert de sa force animale pour faire tourner la meule d'un moulin (7,15-16). Le destin semble s'acharner sur son sort tant les travaux et les peines qu'il endure sont harassantes. Et si l'animal démerite ou s'il déplaît, la sanction est terrible et l'on parle de donner sa viande aux ouvriers et de garder son cuir pour le maître (7,22) ou de la servir en remplacement du cuisseau de cerf (8,31). De façon plus surprenante, sa peau est encore envisagée comme un instrument de torture des plus cruelles (6, 31-32), tandis que Lucius changé en âne doit être le châtiment, la bête à laquelle on va livrer une femme criminelle (10,23).

Sa valeur aiguise ainsi les convoitises, et, au fil de ses aventures, l'âne Lucius est régulièrement marchandé (8,23-24), vendu¹⁴ (8,25 ; 9,10 ; 9,31) et même âprement disputé (7,25 ; 9,39), à tel point que les conflits pour sa possession finissent à plusieurs reprises devant les magistrats (7,25-26 ; 9,42).

C'est d'ailleurs comme un âne que se comporte Lucius, dans ses relations avec ses congénères (qu'il s'agisse de ses rivalités pour se nourrir¹⁵ ou de son appétit sexuel), dans les tâches qu'il accomplit au service des hommes, comme dans les modes de défense qu'il met en œuvre : la paresse, les hennissements, les ruades ou la fuite.

Il y a là, à l'évidence, une déchéance pour Lucius, dont la métamorphose n'a pas supprimé l'« entendement humain » (*sensum humanum* 3,26). C'est une véritable « humiliation » (*contumelia* 3,26) pour ce bel homme, éduqué et issu d'une bonne famille, que d'être ainsi ravalé au rang des animaux et à leur mutisme.

Seul le lecteur, qui a accès à sa parole (une parole transcrite une fois qu'il est redevenu humain et qu'il a appris le latin) connaît ses états d'âme, ses aspirations et notamment son goût pour les histoires et leur récit. C'est là en effet un paradoxe : le roman tout entier n'a de cesse de donner Lucius à voir comme un être éloquent et volubile. Sous son apparence humaine (livres 1 à 3) il écoute et se mêle aux conversations, il en interpelle les interlocuteurs, les invite au récit, il échange et bavarde avec eux. A l'échelle du roman, il n'est d'ailleurs rien moins que le narrateur principal, un rôle dans lequel il excelle, qui s'adresse au lecteur et joue allègrement à se mettre en scène dans l'exercice même de cette

¹³ 3,26 « je suis chassé bien loin de l'orge que j'avais apporté la veille au soir de mes propres mains... »

¹⁴ Pour « dix-sept deniers », « sept sesterces de plus », « cinquante pièces ».

¹⁵ Il existe en fait une ambivalence dans les aspirations alimentaires (animales vs humaines) de Lucius changé en âne. Voir H. Finckelpearl (2006), p. 209-211.

narration¹⁶ : « Sache donc, excellent lecteur, que tu lis une tragédie, non un conte, et que tu t'élèves du socque au cothurne » (10,2). Et si la fiction montre que c'est revenu à son apparence humaine qu'il écrit son récit, il est clair que son travail de narrateur et de passeur d'histoires est déjà pleinement à l'œuvre lorsque, dans son enveloppe animale, Lucius se montre à l'affût d'un récit à rapporter : « Tel était le récit que cette petite vieille, dans sa folie et son ivresse, faisait à la jeune fille captive. Et moi, qui me tenais debout loin de là, je souffrais, par Hercule, de ne pas avoir de tablettes ni de poinçon pour noter par écrit cette si belle historiette » (6,25).

Ou encore soucieux de recouper les témoignages nécessaires à sa narration : « que tout se soit passé de cette manière, je l'ai su en écoutant plusieurs personnes converser entre elles à ce sujet... » (10,7).

Dans ses échanges avec le lecteur, le narrateur joue d'ailleurs à brouiller les pistes et se donner à voir sous les traits d'un âne : « mais, pour que personne n'aille me reprocher cet accès d'indignation en pensant intérieurement : 'Devrons-nous maintenant supporter un âne qui nous fait de la philosophie ?', je vais reprendre mon récit au point où je l'ai abandonné » (10,33).

Mais Lucius a beau vivre un véritable périple initiatique qui le conduit vers la divinité, il a beau être le témoin des aventures qu'il écoute et consigne pour s'en faire le conteur, le romancier fameux promis par là à la célébrité et à la gloire littéraire (2,12¹⁷), tant qu'il revêt les traits d'un simple animal, banal et familier, tous le considèrent comme tel : il reste un âne parmi les ânes¹⁸, un animal privé de parole !

L'impossibilité d'une parole articulée

Les animaux du roman latin ne sont pas les animaux humanisés et doués de parole que les fables de Phèdre ou de La Fontaine mettent en scène : tous sont « muets » (*mutis animalibus*, 3,26) c'est-à-dire privés de la parole¹⁹ (*uoce priuatus* 3,25). C'est là d'ailleurs le lot de tous les hommes métamorphosés en bêtes²⁰ : non en animaux merveilleux ni monstrueux, mais en simples animaux sauvages (belette, grenouille, hibou, castor) ou domestiques (bélier, âne). S'ils gardent intacte leur faculté humaine de raisonner, ils perdent celle de s'exprimer et leur parole se métamorphose en même temps que leur corps : ainsi en est-il de Pamphilé qui devient hibou avant de pousser « un cri plaintif et strident » (3,21), adoptant instantanément le langage animal. Il en va de même du cabaretier « transformé en grenouille » (1,9) par la sorcière Méroé, qui en est réduit à saluer ses clients par des « croassements rauques et obligeants », ou de la sorcière, métamorphosée en belette (2,25), restant muette aux face aux injonctions du veilleur de cadavre.

¹⁶ Voir J. Dalbera, 2020.

¹⁷ « ... je jouirais d'une gloire éclatante [...] je serais le héros d'une grande histoire, d'un récit incroyable dont on ferait un ouvrage de plusieurs livres. »

¹⁸ Loin de « l'homme parmi les hommes » (*homo inter homines*) selon le modèle romain de l'homme libre.

¹⁹ Il y a pourtant deux exceptions dans le roman. Deux animaux parlent dans le conte d'Amour et de Psyché : la mouette, particulièrement volubile (*loquax... uerbosa*) qui bavarde à l'oreille de Venus (5,28), et les fourmis - qui conseillent Psyché. Mais ces animaux sont circonscrits à ce conte, entité narrative particulière, où les Dieux prennent également la parole, de la même façon que la tour (6,17) ou les eaux d'une source (6,14).

²⁰ Le cas d'Aristomène, parodiquement « métamorphosé » en tortue (*factus testudo* 1,12) par la projection de son lit qui le recouvre, n'entraîne évidemment pas les mêmes répercussions.

Si ces exemples ne sont traités que brièvement dans le roman, le cas de Lucius changé en âne revient en revanche avec insistance. Le personnage se trouve en effet physiquement réduit au silence (*tacitus* 7,26) car privé de la « faculté de parler » (*loquendi copia* 7,26). A trois reprises, le récit décrit avec la plus grande minutie ses efforts pour formuler une parole articulée²¹. Une première fois, dans la foule d'un marché, il veut appeler à l'aide et il use publiquement « du recours des citoyens [...] en interposant le nom vénérable du prince » (*O* suivi du nom de l'Empereur) : « Je tentai d'invoquer l'auguste nom de César dans la langue des Grecs » (3,29). Puis, apprenant qu'il est accusé du meurtre de Milon, il cherche à protester de son innocence en disant « je ne l'ai pas fait » (*non feci* 7,3) ; enfin, bouillonnant d'indignation devant l'immoralité des prêtres, il essaie encore crier « Au secours, Quirites ! » (*Porro Quirites* 8,29). Mais chaque fois, « tout ce que lui permet l'anatomie de sa large gueule d'âne aux lèvres pendantes [...] est la production sonore de la voyelle 'arrondie' *O* (3,29,3 et 8,29,5) »²², un 'Ô' clair et sonore, sans pouvoir prononcer le nom entier de 'César' » (3,29), « un 'O' dépouillé des autres syllabes et lettres », ou la voyelle nasale de la négation *non* : « j'en restai au premier mot » (7,3). Malgré ses efforts d'élocution l'âne ne peut qu'émettre des « cris discordants » (*clamorem absonum* 3,29), un « mugissement » (*boai* 7,3) ou un « braiement » (*ruditu* 8, 29) relevant spécifiquement du langage des animaux.

Et parmi tous les désagréments de sa situation animale, c'est bien cette privation de la parole qui semble incarner le point le plus douloureux de sa déchéance : ces exemples montrent qu'il perd par là son statut de citoyen, comme il perd d'ailleurs son statut d'homme²³ : Lucius ne peut plus déclarer sa flamme aux jolies filles et ce ne sont que des « tendres hennissements » (6,28) qu'il adresse à la jeune captive.

C'est bien là tout ce que lui permet sa voix d'animal.

Les voix animales

Si les animaux sont privés de l'usage de la parole articulée, ils ne sont cependant pas muets, loin s'en faut ! Leurs voix sont fréquemment données à entendre au fil du roman et accompagnent ainsi la description des scènes de vie les plus quotidiennes, contribuant à nourrir l'univers sonore du roman.

On a évoqué plus haut le ululement du hibou fraîchement métamorphosé, et de façon plus banale, le « chant de la troupe crêtée » (2,26) se fait entendre au petit matin, comme le « moineau qui chant[e] dans un buisson » (8,20), les « moineaux [qui] accompagnent de leurs ébats et de leurs gazouillements bruyants le char de la déesse » (6,6).

Les sons émis par les animaux construisent d'ailleurs souvent une agitation véhémence, une certaine agressivité parfois du volume sonore qui participe pleinement à la violence dénotée dans les scènes décrites. C'est le cas des aboiements de chiens, qui résonnent régulièrement dans le roman. Il ne s'agit pas seulement de la voix de Cerbère aboyant dans le conte d'Amour et de Psyché selon la représentation mythologique convenue (6,20), mais de façon plus réaliste, de celles des chiens féroces lancés à l'attaque des paysans : « ces chiens, tout en terrorisant les hommes de leurs aboiements discordants, s'élancent contre eux » (9, 36), ou lors de la sinistre scène de chasse au cours de laquelle Thrasyllé assassine son rival. Les aboiements produisent alors une cacophonie terrible : « se contentant au début de

²¹ Pour plus de détails sur le lexique latin employé, voir F. Biville, 2019, dont ce paragraphe s'inspire largement.

²² F. Biville, 2019, p. 44 sqq.

²³ Voir F. Biville, 2019, p. 25.

grognements étouffés, soudain, au signal donné, [ils] font tout retentir de leurs aboiements déchainés et discordants » (8,4). Le récit donne à entendre de façon symétrique les grincements menaçants du sanglier : « Un énorme sanglier... les dents couvertes d'écume qui s'entrechoquaient bruyamment » (8,4).

On pourrait multiplier les exemples : ces voix animales résonnent dans le roman, où elles occupent une place d'autant plus importante qu'elles sont désignées notamment à travers quelques substantifs concordants qui dénotent explicitement les cris d'animaux : on vient d'évoquer l'« aboiement » des chiens *latratus*, mais il s'agit encore de « beuglement » *mugitus*, de « mugissement » *boatus*, de « braiement » *ruditus*, de « hennissement » *hinnitus*, de « gémissement » *gemitus*, de « grondement » *fremitus*, de « gazouillement » *gannitus* ...

Et à l'évidence Apulée prend plaisir à déployer ce réseau lexico-sémantique qui trouve en latin sa cohérence dans la morphologie²⁴ et les sonorités qui y sont liées, comme dans la thématique qu'ils introduisent. Nul besoin, en effet, d'être spécialiste de latin pour remarquer les sonorités convergentes de ces termes en *-tus*, le plus souvent exprimées à l'ablatif (en *-tu*) et dont la traduction française par des substantifs en *-ment*, juste et cohérente, ne suffit sans doute pas à rendre le caractère marqué pour une oreille latine.

D'autant que si ces termes sont bien attestés par ailleurs en latin, le suffixe employé n'est plus productif à l'époque d'Apulée²⁵ ; or, celui-ci, non content d'employer avec insistance ces substantifs qui semblent ainsi se répondre, choisit de créer plusieurs mots en *-tus* relevant de ce champ sémantique, et que son roman présente, en première attestation²⁶. C'est le cas de *ruditus* (8,29) « le braiement », qu'il forge tout spécialement pour l'occasion (son âne méritait bien une création originale !), mais encore de *boatus* (3,3) « mugissement », métaphoriquement employé, pour désigner « un cri ample, semblable à celui des bovins »²⁷, qui « animalise » le héraut qui le pousse.

Un tel vocabulaire passe d'autant moins inaperçu en latin qu'il s'intègre à un réseau lexico-sémantique plus vaste encore dans l'œuvre, et qui dénote spécifiquement « le bruit » *sonitus*, « le son » *sonus*, « le tumulte » *tumultus*, « le fracas » *strepitus*, « le craquement » *crepitus*, ainsi que des bruits le plus souvent émis par des voix humaines liés aux émotions : « cri de lamentation » *ululatus*, « vagissement (humain ou animal) » *uagitus*, « pleur » *fletus*, « rire » *risus*, ou encore des « taquineries, moqueries » *cauillatus*...

Et l'on comprend bien que l'accumulation de ces termes, remarquables pour le lecteur contemporain d'Apulée, donne plus de voix à ce champ sémantique et rend d'autant plus audibles les voix animales qu'elles entrent ainsi en résonnance avec les voix humaines.

Voix animales et voix humaines : d'autres métamorphoses

Il n'est pas rare que les voix animales qui résonnent dans le roman soient rejointes par celles des hommes, et que les frontières s'estompent ainsi. Les cas de figure et les modalités sont multiples.

²⁴ il s'agit là de substantifs de la quatrième déclinaison en *-tus*, *tūs*, masculins ; bien attestés par ailleurs en latin, ils sont limités à certains domaines extralinguistiques, dont celui du bruit, amplement développé dans le roman.

²⁵ Voir l'étude de M. Fruyt, 2019, dont ce passage s'inspire largement.

²⁶ M. Fruyt, 2019, p. 184-185.

²⁷ L'expression *praeconis amplo boatu* est rendue par « l'appel retentissant du crieur » dans la traduction de G. Puccini, qui laisse de côté la métaphore animale.

A un premier niveau, on note par exemple que les cris des hommes redoublent ceux des chiens lorsque les villageois protègent leurs biens contre ceux qu'ils croient être des brigands : « les paysans [...] excitent contre nous, avec les cris habituels et des paroles de toutes sortes, des chiens furieux, énormes... Leur férocité naturelle exaspérée par le vacarme de leurs maîtres, ils se ruent sur nous... » (8,17).

De façon plus remarquable, le récit fait entendre le mugissement féroce du brigand Thrasylléon, déguisé en ours, qui joue son rôle jusqu'à la mort ; il rugit alors comme le fauve dont il emprunte l'apparence : « mugissant obstinément et grondant comme une bête sauvage » (*obnixo mugitu et ferino fremitu* 4,21). Sans doute faut-il voir à travers ces déguisements, visuel et sonore, une autre forme de métamorphose que le récit évoque. Et de façon assez large, la voix des humains et celle des animaux sont mêlées par le recours au lexique que l'on a présenté plus haut.

Sans entrer dans le détail, on remarquera par exemple qu'Apulée utilise le même substantif, *gannitus*, pour désigner aussi bien le pépiement des oiseaux : « des moineaux batifolent autour du cortège en un **gazouillis sonore** » (*gannitu constrepenti* 6,6), que les voix de couples amoureux²⁸. Le même terme est en effet employé au sujet de Lucius et de la belle Photis, que l'on laisse discrètement roucouler²⁹ à l'écart : « la couche des esclaves avait été installée sur le sol, hors de la pièce [...], pour éviter je crois, tout témoin de **nos bavardages nocturnes** » (*nocturni gannitus*, 2,15), comme pour les « **tendres paroles** » (*dulces gannitus*, 10, 22) amoureusement chuchotées à l'oreille.

Il faut certes revenir au texte latin pour apprécier cette dimension car la traduction française ne peut tout rendre, mais le mécanisme est largement attesté dans le roman et c'est bien souvent par l'emploi d'un même vocabulaire que l'on voit s'estomper les frontières entre le langage humain et celui des animaux³⁰.

Ainsi la métaphore est-elle largement sollicitée pour évoquer des voix humaines, clairement animalisées.

En effet, le roman n'hésite pas à caricaturer la colère des hommes, que le lexique assimile à des bovins. On a évoqué plus haut le héraut qui crie ses messages en un beuglement (*amplo boatu* 3,3) et c'est encore le cas de la colère que le mari jaloux garde secrète « étouffant en lui-même d'incessants **mugissements** » (*tacitos secum mugitus iterans* 9, 21). Mais on note encore que le vocabulaire latin animalise jusques aux Dieux. Jupiter transformé en taureau en adopte l'élocution : « si vraiment Jupiter **a mug** sous l'aspect d'un bœuf » (*mugiuit* 6,29), tandis que la colère et la jalousie semblent métamorphoser Vénus à travers la métaphore qui l'égratigne : « elle hurle du plus fort qu'elle peut » (*maxime boans* 5,29).

Enfin, et de façon plus symbolique, F. Biville a montré que le banquet des brigands décrit en (4,8) joue sur une ambivalence de la représentation. Après la description de leur antre, la narration revisite « le combat des Centaures et des Lapithes, mi-hommes (*semihominibus*) mi-bêtes (*semiferis*), qui allient la sauvagerie des cris animaliers (*clamore, strepitu*) à la maîtrise du langage humain, qui autorise les jeux de mots (*ludunt, iocuntur*), le tout dans une ambiance sonore élevée, et par le biais de couplages sémantiques

²⁸ M. Zimmermann (GCA 2000, p. 285) note qu'Apulée est le premier à employer le terme *gannitus* pour désigner des sons humains non articulés.

²⁹ L'expression latine employée est *nocturni gannitus*, que G. Puccini rend par « bavardages nocturnes ».

³⁰ Remarquons que dans le dernier exemple (10,22), les « tendres paroles » mêlées aux baisers sont celles qu'une dame adresse à Lucius changé en âne durant une nuit d'amour ! Les frontières sont alors bien minces entre les humains et les animaux !

paradoxaux entre les verbes et leurs compléments, qui matérialisent, linguistiquement, le caractère mixte de l'assemblée [...] : ils s'amuse à crier, chantent bruyamment, s'injurient pour rire, bref, tout cela ressemble au festin des Lapithes et des Centaures à moitié bêtes » (*Clamore ludunt, strepitu cantilant, conuicis iocantur, ac iam cetera semiferis Lapithis thebagenibus Centaurisque similia*, 4,8)³¹.

Ainsi, les voix animales du roman, comme ces voix hybrides, viennent se fondre dans le creuset sonore de l'œuvre pour ajouter à sa dimension chorale. Et à travers la masse et la nature multiple de ces voix qui se déploient et se répondent, on mesure la place que le récit attribue à la question du langage. Car la représentation de la parole et sa circulation même constituent le véritable moteur du récit, le principe structurant du roman tout entier. Rappelons que le livre lui-même parle³² et qu'il s'adresse au lecteur avant de déléguer la parole à une seconde instance, un nouvel *ego* à la fois narrateur et personnage : Lucius raconte alors ses aventures, au cours desquelles d'autres personnages prennent la parole pour raconter à leur tour, en une imbrication multiple et complexe des récits et des voix.

Les termes foisonnent d'ailleurs, qui renvoient à une parole (le plus souvent) structurée autant qu'elle est « structurante »³³ en ce qu'elle déroule et enchâsse la narration : les *Métamorphoses* sont une fable (*fabula / fabellam* – du verbe *fari* « dire, parler » –), une conversation (*sermo* – c'est le terme inaugural –), une histoire (*historia*), un récit (*narratio / narratus*) racontés *narrare* ou prononcés par un murmure (*susurrus*) comme l'annonce notamment le prologue. Et ces récits insèrent à leur tour la parole des personnages, le plus souvent rapportée directement, pour constituer une masse absolument considérable de discours directs : on a pu relever 354 occurrences³⁴ de ce mode de Discours Rapporté, une fréquence jusque-là inouïe dans la littérature latine³⁵, et telle, qu'elle impose au romancier de forger des outils adaptés à ces enjeux narratifs nouveaux. Ces paroles vives, orales, ainsi insérées dans le récit constituent sans conteste l'une des dimensions les plus frappantes de la lecture du récit romanesque latin.

Les différentes voix sont ainsi largement données à entendre ou simplement évoquées sous toutes les formes qu'elles prennent dans le roman. Il peut s'agir de la causerie la plus sophistiquée, urbaine et élégante, à l'image des raffinements offerts au repas de Byrrhène (2,19), le raffinement de la vaisselle et des plats renvoyant à celui de la parole qui s'y déploie : conversation (*sermo*), rires (*risus*), plaisanteries (*ioci*) et badinages (*cauillum*). Il peut s'agir encore de l'éloquence du narrateur abondamment nourrie par la rhétorique³⁶, des dialogues, comme des discours qu'il rapporte.

Mais à l'inverse, le récit évoque avec la même insistance les sons humains, inarticulés et relevant du langage du corps ou des émotions : ronflements sonores (*stertebat altius* 1,11), éternuements (*sonum sternutationis* 9,25) et quintes de toux (*crebras sternutationes* 9,24), sifflements divers (*uno sibilo* 8,10 ; *sibilo denuntiantem... praesentiam* 9,5), innombrables pleurs et rires, que le roman décline sous toutes leurs formes³⁷, et l'on entend jusqu'au (dernier) souffle que rendent les personnages, le « vague sifflement » (*stridorem*

³¹ F. Biville, 2019, p. 39.

³² Voir S.J. Harrison, 1990.

³³ L'expression est de F. Biville, 2019, p. 38.

³⁴ Ce chiffre renvoie au nombre d'introductions d'occurrences de DD.

³⁵ Pétrone (1^{er} siècle P.C.) et Apulée (2^{ème} siècle P.C.) sont les deux premiers auteurs de romans latins.

³⁶ Voir D. Van Mal Maeder, 2003.

³⁷ Voir F. Biville, 2019, p. 47- 48, qui décrit en détail toutes les formes que prend le rire dans le roman.

incertum 1,13) qu'exhale le pauvre Socrate, la gorge tranchée, comme « le long grincement » (*longo stridore redito* 10,28) de la veuve qui rend l'âme sous l'effet du poison . Et le narrateur pointe encore avec malice les travers de l'expression des personnages, péniblement articulée « **je m'arrêtais, assoupi** au milieu des mots ... je **balbutiais** en vain » (*in uerba media somnulentum desinere... balbutire* 1,26), ou volontairement corrompue et sans valeur, comme les protestations ridicules des faux prêtres : « ils **débitaient** en vain ces **sornettes** » (*afannas...blaterantes* 9,10).

Conclusion : le silence et la parole divine

Qu'elles soient confuses ou articulées, raffinées, vulgaires ou animalisées toutes les voix du roman s'associent dans l'œuvre pour célébrer le langage. Celles des animaux jouent ainsi leur partition dans ce concert romanesque, qui représente toutes les strates du langage et les formes de la parole. Il y a bien une déchéance pour l'homme dans la perte de la *vox articulata* qui sanctionne les métamorphoses animalières et montre la supériorité du langage de l'homme³⁸. Mais celui-ci n'occupe pas forcément le plus haut degré dans la hiérarchie dessinée dans l'œuvre. Le dernier chapitre affirme au contraire la « pauvreté du langage humain » (*paupertas oris humani* 11,3)³⁹ que le narrateur éprouve devant la divinité : « ma voix n'est pas assez féconde pour dire ce que je ressens devant ta grandeur » (11,25), pour montrer qu'il existe au-delà un langage qui « excède la parole humaine » (*uoce meliora sunt* 11,23), un langage lié au secret et réservé à un petit nombre : celui que le prêtre d'Isis enseigne à Lucius. Le langage de l'homme ne lui permet pas de dire l'ineffable, le divin.

Bien loin du tumulte qui accompagne l'ensemble des récits, lors de l'apparition merveilleuse d'Isis dans un moment exceptionnel d'apaisement, de silence et d'harmonie⁴⁰, le contraste est alors évident avec l'éloquence de sa parole divine qu'espère le narrateur : « Je m'efforcerai de vous rapporter à vous aussi son apparition merveilleuse [...] si la puissance divine m'accorde généreusement l'éloquence oratoire » (11,3).

Ce n'est donc sans doute pas par hasard si, retrouvant son apparence humaine, Lucius reste un moment aussi muet qu'il l'avait été en se changeant en âne⁴¹ : « je restais paralysé de stupeur, sans parler, sans bouger », dans un mutisme qui ne relève plus, cette fois, de ses capacités articulatoires, mais de sa confrontation au divin : « Par quels mots et par combien exprimer ma reconnaissance à la grande déesse ? » (11,14).

BIBLIOGRAPHIE

BIVILLE F., 2017, « Voix des dieux, voix des hommes, voix des animaux », *Nihil veritas erubescit, Mélanges Paul Mattei*, Cl. Bernard-Valette, J. Delmulle (Dir.), Brepols Publishers, p. 745-762.

BIVILLE F., 2019, « L'univers sonore des *Métamorphoses*. Langage verbal et langage des émotions », *La langue d'Apulée dans les Métamorphoses*, J. Dalbera & D. Longrée (éds.), Paris, L'Harmattan, p. 35-52.

³⁸ Voir F. Biville, 2020, p. 281.

³⁹ Voir également (4,28).

⁴⁰ Voir F. Biville 2019 et G. Puccini, 2011.

⁴¹ Voir A. Deremetz, 2021.

- BIVILLE F. 2021, « Le bestiaire des voix humaines », *Magna voce. Effets et pouvoir de la voix dans la philosophie et la littérature antiques*, Garnier, p. 277-293.
- DALBERA J., 2019, « Railler la voix de l'autre : sur quelques cas de polyphonie énonciative dans les *Métamorphoses* et sur leur fonction », *La langue d'Apulée dans les Métamorphoses*, J. Dalbera & D. Longrée (éds.), L'Harmattan, p.71-85.
- DALBERA J., 2020, « L'imbrication des voix dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Vita Latina* n° 200, p. 5-24.
- DALBERA J., 2020, *Apulei Metamorphoseon : Index verborum, Liste de fréquence*, coll. Alpha-Omega, Olms-Weidmann.
- DALBERA J., 2020, *L'imbrication des voix dans la narration romanesque latine. Outils pragmatiques et informatiques*, mémoire d'HDR soutenu à l'Université de Corse.
- DEREMETS A., 2021, « Le prestige de la voix chez Apulée », *Magna voce. Effets et pouvoir de la voix dans la philosophie et la littérature antiques*, Garnier, p. 257-273.
- FINKELPEARL E., 2006, « The language of animals and the text of Apuleius' *Metamorphoses* », W. Keulen, R. R. Nauta and S. Panayotakis (dir.), *Lectiones scrupulosae : essays on the text and interpretation of Apuleius' Metamorphoses in honour of Maaike Zimmerman, Ancient Narrative*, Supplementum, 6, Eelde, Barkhuis, p. 203-221.
- HARRISON S.J., 1990, « The speaking book: The prologue to Apuleius' *Metamorphoses* », *The Classical Quarterly*, 40, p. 507-513.
- PUCCINI-DELBEY G., 2011, « La vertu du silence dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *Présence du roman grec et latin*, R. Poignault (dir.), Clermont-Ferrand, Caesarodorum XL-XLI, p. 225-235.
- VAN MAL-MAEDER D., 2003, « La mise en scène déclamatoire chez les romanciers latins », *The Ancient novel and beyond*, M. Zimmermann, W. Keulen & S. Panayotakis (éds.) Leyde, Brill, p. 345-355.
- VAN MAL-MAEDER D., 2016, Apulée, *Les Métamorphoses*, Introduction, traductions et notes, *Romans grecs et latins*, Paris, Les Belles Lettres.
- ZIMMERMAN M., 2000, *Apuleius Madaurensis, Métamorphoses X, Text, Introduction, Commentary, Groningen Commentaries on Apuleius*, Groningen, Egbert Forsten.

Pour citer cet article :

Joseph Dalbéra, « Animaux et voix animales dans les *Métamorphoses* d'Apulée », Publications de LAMo, coll. « Agrégations », 2022.