



De la métamorphose à la métaphore : l'épisode de Circé repensé par l'écriture fantastique

Cassandre Martigny

► To cite this version:

Cassandre Martigny. De la métamorphose à la métaphore : l'épisode de Circé repensé par l'écriture fantastique. Métamorphoses. Le corps dans tous ses états, Doctorales de l'ED3 de Sorbonne Université, Mar 2022, Paris, France. hal-03628259

HAL Id: hal-03628259

<https://hal.science/hal-03628259>

Submitted on 1 Apr 2022

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.

De la métamorphose à la métaphore

L'épisode de Circé repensé par l'écriture fantastique

Introduction

Depuis l'*Odyssée* d'Homère, composée au VIII^e siècle avant notre ère, l'épisode de la rencontre entre Ulysse et Circé au chant X n'a cessé de nourrir réécritures et réinterprétations, du fait des latences et ambiguïtés qu'il contient¹. La transformation des compagnons d'Ulysse en pourceaux trouve une place de choix dans le livre XIV des *Métamorphoses*, long poème écrit par Ovide au I^{er} siècle. Le poète latin ajoute à l'épisode homérique (v. 158-307) le récit de la métamorphose du roi Picus (v. 308-434), transformé par Circé en piver. En 1951, la déesse des métamorphoses devient le personnage éponyme de « Circe », un conte fantastique de l'auteur argentin Julio Cortázar. Ce conte paraît dans *El Bestiario* [*Le Bestiaire*], un recueil qui inscrit dans son titre même les liens inextricables entre mondes animal et humain². Dans la réélaboration moderne de Cortázar, l'île d'Aiaï devient le Buenos Aires des années 1920 et le couple Ulysse/Circé, celui formé par Mario et Delia Mañara, une mystérieuse jeune femme accusée par le voisinage d'avoir provoqué la mort de ses précédents fiancés, Rolo Médicis et Hector. Cette Circé des temps modernes confectionne liqueurs et confiseries pour les faire goûter à Mario. Les dégustations prennent fin lorsque celui-ci découvre dans la dernière scène du conte que le bonbon préparé par Delia renferme un cafard.

À première vue, le thème merveilleux de la métamorphose semble incompatible avec l'écriture fantastique. S'inscrivant dans un contexte réaliste, le conte de Cortázar ne peut montrer une transformation et doit constamment maintenir le doute entre une explication rationnelle et irrationnelle face à un événement en apparence surnaturel, qui vient rompre le quotidien³. L'épisode de Circé doit lui-même subir des transformations, dont celle qui consiste à passer d'une écriture de la métamorphose à la métamorphose par l'écriture, ou métaphore. Celle-ci sera traitée sous deux aspects. Tout d'abord, en tant que procédé langagier, proche de la comparaison, elle permettra de montrer comment la métamorphose merveilleuse et explicite devient, à travers l'écriture fantastique, une transformation implicite.

¹ Voir Marc Escola et Sophie Rabau, *Littérature seconde ou la Bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

² Julio Cortázar, « Circe », *El Bestiario*, Madrid, Suma de letras, « Punto de lectura. Narrativa », 2001 (édition de référence) ; la traduction utilisée est la suivante : « Circé », *El Bestiario*, dans *Nouvelles, histoires et autres contes*, traductions de L. Guille-Bataillon, K. Berriot, F. Campo-Timal, I. Dessommes, S. Protin, F. Rosset, Paris, Quarto Gallimard, 2008, p. 71-84.

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Celle-ci repose sur des rapprochements d'idées et des analogies qui trahissent l'aliénation des personnages. Cette révélation de l'autre en soi invite à voir la métamorphose comme une métaphore qui révèle l'identité du personnage tout en montrant l'altérité. L'apparition du soi à l'intérieur de l'autre est rendue possible grâce au caractère ambivalent de la métamorphose qui transforme physiquement l'individu tout en laissant persister en lui son esprit et même son caractère d'autrefois. La nouvelle enveloppe corporelle jouerait un rôle semblable à celui du portrait de Dorian Gray en dévoilant derrière l'apparence l'âme qu'elle renferme.

I. De la transformation explicite à la transformation implicite : écritures de l'aliénation

Montrer la métamorphose implique de dévoiler son processus, c'est-à-dire la manière dont elle s'effectue, mais aussi de l'inscrire dans la durée, d'interroger sa cinétique en analysant le temps dévolu à celle-ci dans le récit⁴. Deux vers suffisent à dire la transformation dans l'*Odyssée* : Οἱ δὲ συὼν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε/καὶ δέμας, « [les hommes] avaient la tête et la voix et les soies des pourceaux ; ils en avaient l'allure⁵ ». Ce n'est pas le processus de la métamorphose qui est montré mais seulement le résultat. L'opération inverse, la dé-transformation qui permet aux compagnons de recouvrer leur humanité, est à peine plus détaillée, mais cette fois Ulysse la voit de ses yeux : Τῶν δ' ἐκ μὲν μελέων τρίχες ἔρρεον, ὥς πρὶν ἔφυσε/φάρμακον οὐλόμενον, τό σφιν πόρε πότνια Κίρκη ; « [...] je vois se détacher, de leurs membres, les soies qui les avaient couverts, sitôt pris le poison de l'auguste déesse⁶ ». Cette brièveté est en partie due à l'utilisation du temps de l'aoriste en grec, qui permet de relater une opération ponctuelle et un résultat présenté comme immédiat. Dans *L'Homme-cerf et la femme-araignée : figures grecques de la métamorphose*, Françoise Frontisi-Ducroux explique que « la lecture des textes grecs révèle que les écrivains n'utilisent guère les ressources temporelles du langage ni son aptitude à se déployer dans la durée, pour dérouler les étapes d'une transformation⁷ ». La métamorphose n'est jamais réellement montrée, sans doute parce qu'elle est de l'ordre du divin et qu'elle doit de ce fait échapper à la vision de l'homme⁸. Si Ulysse peut la voir, c'est grâce à sa relation privilégiée avec la déesse.

⁴ Francis Berthelot, *La Métamorphose généralisée : du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993.

⁵ Homère, *Odyssée*, chant X, texte établi et traduit par V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2007 [1924] (édition de référence pour toute la communication), v. 239-240, p. 108.

⁶ *Id.*, v. 393-394, p. 118.

⁷ Françoise Frontisi-Ducroux, *L'Homme-cerf et la femme-araignée : figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003, p. 86.

⁸ Georges Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, F. Alcan, 1904, p. 2.

Dans le poème latin, la métamorphose est décrite étape par étape, en un ralenti cinématographique avant l'heure. Dans le livre XIV des *Métamorphoses*, Ovide étire la transformation des compagnons d'Ulysse, l'inscrit dans la durée du regard humain, en ayant recours à des verbes qui suggèrent le mouvement.

*(et pudet et referam) saetis horrescere coepi,
nec iam posse loqui, pro uerbis edere raucum
murmur et in terram toto procumbere uultu ;
osque meum sensi pando occallescere rostro,
colla tumere toris et, qua modo pocula parte
sumpta mihi fuerant, illa uestigia feci ;
cumque eadem passis (tantum medicamina possunt !)
claudor hara*

Et (j'ai honte à le dire) je commençai à me hérissier de poils,
à ne plus pouvoir parler, à émettre un grognement rauque au lieu de mots
et à tourner mon visage tout entier vers la terre ;
j'ai senti mon visage se durcir et se transformer en groin retroussé,
les muscles de mon cou gonfler et, avec la partie de mon corps
qui venait de tenir la coupe, j'ai imprimé des pas sur le sol,
et avec mes compagnons transformés – ces drogues ont un tel pouvoir ! –
je suis enfermé dans une porcherie⁹

La transformation, annoncée au vers 279 par le verbe au parfait *coepi* (« commencer » ; XIV, v. 279) se déploie grâce à des infinitifs et à des verbes inchoatifs, comme *horrescere* (« se hérissier » ; XIV, v. 279) ou *occallescere* (« se durcir » ; XIV, v. 282), qui marquent le début et le développement d'une action. Cette métamorphose est l'une des seules dans le poème ovidien à être réversible. Circé prononce des paroles contraires aux paroles prononcées précédemment pour annuler le charme¹⁰. Toutefois, ce n'est pas une seule métamorphose qui est racontée à l'endroit puis à l'envers mais bien deux métamorphoses distinctes :

*Quo magis illa canit, magis hoc tellure leuati
Erigimur saetaeque cadunt bifidosque relinquit
Rima pedes, redeunt umeri et subiecta lacertis
Brachia sunt*

Circé chante et plus elle chante plus nous nous dressons,

⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre XIV, texte latin établi par Georges Lafaye, traduction personnelle, v. 279-286.

¹⁰ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre XIV, texte latin établi par Georges Lafaye et traduit par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017 (éd. de référence pour tout l'article), v. 301, p. 450 : « uerba [...] dicuntur dictis contraria uerbis » ; « on dit des mots et le contraire des mots dits. »

nous soulevons de terre ; nos poils de soie tombent, plus rien ne coupe
en deux nos pieds, nos épaules reviennent, s'y attachent
nos bras¹¹

Chant et transformation évoluent simultanément, comme le montre la répétition de *magis*. Le parfait laisse place à un présent de narration qui met sous les yeux du lecteur la métamorphose de l'animal en homme.

La transformation, qui apparaît dans sa réalité concrète chez Ovide, ne peut être explicitement montrée dans le conte de Cortázar. Elle est suggérée par l'écriture et opérée par l'imagination des personnages. Mario rapproche les destinées d'Hector et de Rolo de celles des animaux qu'ils ont offerts à Delia, un lapin blanc et un poisson rouge. Leur mort annonce celle des êtres humains auxquels ils sont associés. Le lapin blanc meurt avant qu'Hector ne se suicide par « une nuit de gelée blanche¹² » : la couleur blanche associe l'homme et l'animal et exploite autrement le sens de la vue, lié au thème de la métamorphose. L'analogie entre Rolo et le poisson rouge passe par le sens du goût, la saveur salée d'un bonbon que Mario compare à celle d'une larme¹³. C'est alors qu'il pense aux pleurs versés le soir de la mort de Rolo. Immédiatement après, Delia fait remarquer que le poisson rouge est triste. L'esprit de Mario opère la symbiose entre animal et humain et transforme un simple bonbon en un objet symbolique qui renfermerait l'âme du fiancé défunt : « Mario pensa à l'œil salé comme une larme qui giclerait contre ses dents s'il le croquait¹⁴ ». Ces associations entre animaux et humains révèlent moins la transformation physique des fiancés que leur transformation mentale, leur aliénation : la tristesse et la folie, causées par la femme aimée, les poussent au suicide. Mario ne peut échapper complètement à cette aliénation qui a touché ceux qui l'ont précédé. Il croit apercevoir un souriceau dans les mains de sa fiancée au moment de la confection d'un bonbon puis songe au bonheur qu'il a d'être le « troisième fiancé mais vivant¹⁵ », comme si ces deux observations étaient liées. Le destin du souriceau, être minuscule et vivant, manipulé par Delia, annonce celui de Mario. Le mot *laucha*¹⁶, utilisé

¹¹ *Id.*, v. 302-305, p. 451.

¹² Julio Cortázar, « Circe », éd. de réf., p. 97 : « en una noche de helada blanca » ; trad. de réf., p. 73.

¹³ *Id.*, éd. de réf., p. 108 : « Aquella noche los bombones tenían gusto a moka y un dejo raramente salado (en lo más lejano del sabor) como si al final del gusto se escondiera una lágrima [...] » ; trad. de réf., p. 79 : « Ce soir-là les bonbons [...] avaient un arrière-gout de sel au plus lointain de la saveur, comme si, au fond du parfum, se cachait une larme [...] »

¹⁴ *Id.*, éd. de réf., p. 108 : « Mario pensó en el ojo salado como una lágrima que resbalaría entre los dientes al mascarlos. » ; trad. de réf., p. 79.

¹⁵ *Id.*, éd. de réf., p. 100 : « decirle así : “su tercer novio, pero vivo.” » ; trad. de réf., p. 75.

¹⁶ *Id.*, éd. de réf., p. 101.

pour désigner l'animal, a d'ailleurs un double sens évocateur puisqu'il désigne, dans la langue orale, une personne menue et fine. Seul l'article féminin devant le nom (*una laucha*) permet de distinguer l'animal de l'adolescent. Le vocabulaire entremêle animalité et humanité pour suggérer une possible métamorphose du personnage.

II. La métamorphose comme révélation de soi

La continuité entre humain et animal est rendue possible grâce à l'« âme » qu'ils partagent. Comme l'explique Élisabeth de Fontenay, « les animaux ne sont ni perçus ni nommés globalement par le grec¹⁷ » : ils sont, comme l'homme, des êtres vivants¹⁸, dotés d'une *psychè* (« âme »). Dans la langue latine, homme et animal peuvent être regroupés sous le terme de *animal*, *lis* (neutre), formé sur le mot *anima*, *ae* (fem.), qui peut se traduire par souffle de vie. Du fait de cette caractéristique commune, Pythagore affirme que l'âme est immortelle et qu'elle peut passer d'un vivant à l'autre et Platon ajoute qu'il existe une continuité entre les vivants¹⁹. Ovide ne semble pas avoir oublié ces doctrines en mettant en scène dans le dernier livre des *Métamorphoses* le philosophe Pythagore et sa pensée. Et qui mieux que Circé pour participer à cette ronde des âmes qui passent de corps en corps, elle dont le nom contient la racine du cercle *κίρκος* (*kirkos*) ?

Le passage d'une même âme d'un corps à un autre, la « métempsomatose », est déterminé. La plupart des exégètes ont interprété la métamorphose des compagnons d'Ulysse en porcs comme une punition de leurs comportements. Selon les Stoïciens, cette métamorphose est due à l'incapacité des hommes à se dominer sous l'effet du plaisir²⁰. Toutefois, chez les Grecs, le porc n'est pas associé à la gloutonnerie ou à des penchants sexuels débridés. Avec la saleté, ce qui le caractérisait essentiellement était sa bêtise, sa lourdeur et son ignorance. Platon compare l'âme qui « se vautre sans scrupule dans son ignorance » au pourceau allongé dans la fange²¹. Il serait ainsi plus pertinent de considérer que Circé a transformé en bête les compagnons d'Ulysse parce que leur *vóos* (*noûs*), leur

¹⁷ Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard, 1998, p. 87.

¹⁸ Les mots grecs traduisant le terme d'animal ont le sens de « vie » comme *βίος* (*bios*), la « façon de vivre », ou *ζωή* (*zoé*), « le fait de ne pas être mort ». Pour plus de précisions, voir Élisabeth de Fontenay, *id.*, et Véronique Gély, « Pour introduire le thème », dans Marie-Christine Bellosta (dir.), *L'Animal et l'homme*, Paris, Belin, 2004, p. 279.

¹⁹ Platon, *Phèdre*, *Œuvres complètes Tome IV*, 3^{ème} partie, texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1985], 246 b - 246 e. Voir aussi le mythe d'Er, dans *La République*, texte traduit par Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004 [2002], livre X, 614 b - 621 d.

²⁰ Voir Maurizio Bettini, Cristiana Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010 ; *Le Mythe de Circé*, traduction française Jean Bouffartigue, Paris, Belin, 2013.

²¹ Platon, *La République*, *op. cit.*, livre VII, 535 e, p. 391.

esprit, n'était plus digne de résider dans un corps humain. Les compagnons d'Ulysse sont des νήπιοι (*népioi*)²², des êtres puérils et insensés²³ dont l'enveloppe corporelle la plus adéquate serait donc celle des cochons. Étymologiquement, les νήπιοι sont aussi les êtres privés d'ἔπος (*épos*), de l'usage de la parole, ce qui annoncerait leur métamorphose en animaux. Dans le chant X, leur erreur est certainement d'accepter de la nourriture de la part d'une étrangère dans un territoire lointain et enchanté²⁴.

Cette continuité entre l'âme et la nouvelle apparence se retrouve de manière plus évidente chez Ovide puisque la métamorphose a une fonction étiologique. Plus précisément, ce n'est pas l'âme qui subsiste, mais une qualité ou un trait particulier²⁵. Pour Picus par exemple, certains traits qui existaient avant sa métamorphose se retrouvent chez l'oiseau qu'il est devenu et sont même accentués :

*Ille fugit, sed se solito uelocius ipse
currere miratur ; pennas in corpore uidit
seque nouam subito Latiis accedere siluis
indignatus auem, duro fera robora rostro
figit et iratus longis dat uulnera ramis.
Purpureum chlamydis pennae traxere colorem,
fibula quod fuerat uestemque momorderat aurum,
pluma fit et fuluo ceruix praecingitur auro,
nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restant.*

Lui, il fuit, plus vite que d'habitude,
s'étonne de courir; il voit des plumes sur son corps,
en oiseau nouveau il entre aux forêts du Latium,
il se révolte, les troncs sauvages de son bec dur
il les perce, de colère il blesse les longues branches.
Les plumes prennent la couleur de sa tunique pourpre,
ce qui était broche et qui mordait d'or sa robe
devient plume, sa tête est ornée d'or fauve,
Il ne reste rien du Picus d'avant, sauf le nom²⁶.

²² Homère, *Odyssée*, chant I, v. 8, chant IX, v. 44.

²³ Les compagnons d'Ulysse commettent plusieurs actions irréfléchies et dangereuses comme l'ouverture de l'outre des vents ou le massacre des bœufs d'Hélios.

²⁴ On peut penser à l'épisode des Lotophages.

²⁵ C'est notamment ce que dit Jean-Marc Frécaut dans « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : II, 485) », dans Danielle Porte et Jean-Marc Frécaut (dir.), *Journées ovidiennes de Parménie : actes du colloque sur Ovide, 24-26 juin 1983*, Bruxelles, Latomus, 1985, p. 116-143.

²⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, XIV, v. 388-396, p. 454.

Sa métamorphose est aussi rapide que sa course. La colère qui le saisit devant sa transformation se retrouve chez le pivert qui perce d'un bec dur les troncs d'arbres sauvages et blesse avec fureur leurs longues branches. La violence des coups portés par Picus sur l'écorce des arbres s'entend dans les allitérations en [ɣ] (« *duro fera robora rostro* ») et en [f] (*fera, figit*) de ces vers. Les adjectifs *indignatus* (« indigné ») et *iratus* (« avec fureur ») témoignent de la continuité des sentiments de l'homme et de l'animal. Cette continuité interne trouve un équivalent externe. Dans la seconde phase de la métamorphose, Ovide établit une correspondance entre la couleur du manteau et celle des plumes : devenu oiseau, Picus garde la pourpre de sa chlamyde et l'or de sa fibule. La description met en avant la couleur rouge qui évoque les blessures – *uulnera* – infligées aux arbres ; le verbe *mordeo* (« mordre » ; *momorderat*, v. 394) traduit la souffrance qui ressort de l'ensemble de la transformation. L'exemple des compagnons d'Ulysse et de Picus montre la porosité des frontières qui sépare l'altérité de l'identité. La métamorphose est finalement une métaphore qui révèle le même en décrivant l'autre, comme l'explique Pierre Brunel : « le cycle des métamorphoses est constitué par les étapes successives d'une découverte de soi-même. Il s'agit moins, en définitive, de “joindre les êtres” que de découvrir les êtres qui sont joints dans le vivant. Car la bête que l'on devient, chacun la porte en soi²⁷ ».

Dans le conte fantastique, il n'est plus tant question de la métamorphose que de l'apparition de l'Autre qui vit en soi et qui se dévoile progressivement dans l'intrigue. C'est Delia Mañara qui est à la fois l'agent et l'objet de la transformation. L'écriture construit le devenir insecte de l'héroïne : la présence de l'araignée, *araña*, au sein de son nom la rapproche d'une figure arachnéenne et un geste de sa main l'associe, dans l'esprit du narrateur, au mille-pattes²⁸. Se posent sur les épaules de Delia des papillons, animaux qui, comme l'araignée, renvoient au monde infernal dans la mythologie latino-américaine, en représentant l'âme des défunts²⁹. Toutes ces assimilations contribuent à faire de Delia une mante religieuse, une créature mortifère qui ne peut qu'apporter la souffrance aux hommes qui l'aiment. Dans la scène finale, lorsqu'elle voit Mario croquer dans le bonbon renfermant

²⁷ Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, J. Corti, « Les massicotés 3 », 2003, p. 151.

²⁸ Julio Cortázar, « Circe », éd. de réf., p. 105 : « [...] a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga ennegrecida del ciempiés, una loca carrera por las paredes. » ; trad. de réf., p. 77 : “Mario eut un instant l'impression que son geste devant la lumière avait quelque chose de la fuite aveugle du mille-pattes, une course folle le long des murs ».

²⁹ Duarte Mimoso-Ruiz, « *Circé* de Julio Cortázar », *Revue de littérature comparée*, n° 52, 1978, p. 61 : « le papillon dans la mythologie mexicaine renvoie à l'âme des morts, l'araignée qui peut être liée à la mantique est également un animal psychopompe [...], le symbole du dieu des Enfers dans la mythologie latino américaine ».

un cafard, son visage se transforme en un masque de théâtre, celui du pierrot de la commedia dell'arte³⁰. Une altérité radicale se découvre sous le masque. D'après Bernard Terramorsi, cette figure de plâtre évoque le masque terrible du monstre pétrifiant, celui de la Gorgone Méduse³¹ et révèle le comportement schizophrène d'une femme qui ne peut lutter contre les puissances maléfiques.

Conclusion

L'écriture de la métamorphose chez Ovide devient métamorphose par l'écriture, dans le contexte réaliste du conte fantastique de Cortázar. Grâce aux associations stylistiques et imaginatives, Delia prend tour à tour l'apparence d'un mille-pattes, d'une araignée, d'un pierrot répugnant, Mario rentre dans la peau du souriceau manipulé et les fiancés se confondent avec les animaux qu'ils ont offerts à la femme aimée. La transformation explicite, comme la transformation implicite, ne cessent de mettre en tension des couples opposés tels que le changement et la permanence, l'altérité et l'identité, l'oubli et le souvenir de soi. Chez Cortázar, la métamorphose laisse place à l'aliénation mentale de Delia et de Mario, victimes de leurs fantasmes respectifs. Cette aliénation passe par différents masques, notamment animaliers, que les personnages endossent dans le conte. Mais l'animal n'est pas seulement un « masque multiforme que l'homme peut revêtir en lui ajoutant sa propre conscience d'homme³² » et ôter quand il devient gênant ; au contraire il est peut-être ce qui le démasque. La nouvelle apparence correspondrait symboliquement au caractère de celui qui la porte ou du moins en garderait des traits : Picus exprime sa colère en martelant l'arbre de son bec, les compagnons d'Ulysse se vautrent dans leur ignorance et Delia montre ses passions mortifères derrière un masque qui révèle sa vraie nature.

Cassandre MARTIGNY

³⁰ Julio Cortázar, « Circe », éd. de réf., p. 116 : « Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayo de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo des carapacho triturado. » ; trad. de réf., p. 83 : « Mario pressa légèrement les flancs du bonbon mais il ne le regardait pas, il ne quittait pas Delia des yeux, son visage de plâtre, ce pierrot répugnant dans l'ombre. Ses doigts s'écartaient, ouvraient le bonbon. La lune éclaira en plein le corps blanchâtre du cafard, le corps dépouillé de sa carapace et tout autour, mêlés à la menthe et à la pâte d'amande, les débris d'ailes, de pattes et de carapace écrasée. »

³¹ Bernard Terramorsi, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et Documents Amériques latines », 1994, p. 72.

³² Jacques Dumont, *Les Animaux dans l'Antiquité grecque*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 88.

Bibliographie :

Corpus primaire :

CORTÁZAR, Julio, « Circe », *El Bestiario*, Madrid, Suma de letras, « Punto de lectura. Narrativa », 2001 ; « Circé », *El Bestiario*, dans *Nouvelles, histoires et autres contes*, traductions de L. Guille-Bataillon, K. Berriot, F. Campo-Timal, I. Dessommes, S. Protin, F. Rosset, Paris, Quarto Gallimard, 2008, p. 71-84.

HOMERE, *Odyssée*, chant X, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2007 [1924].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, livre XIV, texte latin établi par Georges Lafaye et traduit par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017.

Corpus secondaire :

BELLOSTA, Marie-Christine (dir.), *L'Animal et l'homme*, Paris, Belin, 2004.

BERTHELOT, Francis, *La Métamorphose généralisée : du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993.

BETTINI, Maurizio, FRANCO, Cristiana, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010 ; *Le Mythe de Circé*, traduction française Jean Bouffartigue, Paris, Belin, 2013.

BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, J. Corti, « Les massicotés 3 », 2003.

DUMONT, Jacques, *Les Animaux dans l'Antiquité grecque*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ESCOLA, Marc, RABAU, Sophie, *Littérature seconde ou la Bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

FONTENAY, Élisabeth de, *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard, 1998.

FRECAUT, Jean-Marc, « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : II, 485) », dans Danielle Porte et Jean-Marc Frécaut (dir.), *Journées ovidiennes de Parménie : actes du colloque sur Ovide, 24-26 juin 1983*, Bruxelles, Latomus, 1985, p. 116-143.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *L'Homme-cerf et la femme-araignée : figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003.

LAFAYE, Georges, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, F. Alcan, 1904.

MIMOSO-RUIZ, Duarte, « Circé de Julio Cortázar », *Revue de littérature comparée*, n° 52, 1978, p. 60-73.

TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et Documents Amériques latines », 1994.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.