

LES PUELLAE DES MÉTAMORPHOSES D'OVIDE : DES JEUNES FEMMES DE MAUVAIS GENRE ?

Résumé. — Au sein de l'épopée particulière que constituent les *Métamorphoses*, Ovide recourt à treize reprises, pour qualifier des jeunes filles, au terme *puella* – d'ordinaire banni de l'épopée au profit de *uirgo*. Le présent article suit une double perspective : il démontre d'une part que le choix de ce terme se fonde sur un jeu entre genre épique et genre élégiaque et sert, conjointement à d'autres artifices, à la mise en scène littéraire d'épisodes à forte dimension érotique. D'autre part, l'examen systématique de tous les passages où apparaissent ces occurrences révèle dans quelle mesure Ovide utilise *puella* pour stigmatiser un comportement sexuel déviant par rapport à une norme essentiellement sociale. L'irruption d'un terme élégiaque comme *puella*, violant les lois du genre épique, vient en effet souvent souligner l'étrangeté des mœurs et le caractère répréhensible du type de sexualité visé par ces jeunes filles. Les *puellae* d'Ovide signalent ainsi non seulement des épisodes à caractère élégiaque et érotique, mais aussi des orientations sexuelles contraires à une norme. La question des limites du genre littéraire et celle de leur transgression soulèvent alors celle des limites imposées au *gender* féminin antique, pour lequel les seules options possibles sont la virginité ou le mariage.

Introduction

À propos des occurrences de *puella* dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Patricia Watson en a relevé les connotations attachées à sa forme de diminutif et le caractère essentiellement érotique¹. Partant de ce constat assez sommaire, le présent article veut cerner la particularité de cet « usage érotique », en montrant comment Ovide exploite cette dimension pour stigmatiser des comportements sexuels féminins déviants par rapport à une norme essentiellement sociale. L'usage de *puella* jouerait donc non seulement sur des jeux de genre littéraire, mais poserait également, selon nous, la question du genre en tant que sexe et celle de l'évaluation du champ des rôles sexuels admissibles ou non pour le *gender* féminin antique.

1. P. WATSON (1985), p. 433 : [...] *on every occasion in the Metamorphoses where puella is employed, its diminutive associations are to the fore* ; P. WATSON (1983), p. 141 : *the other 12 instances of puella in the Met. can all be explained as erotic or pathetic uses.*

Le couple uirgo - puella

Dès ses origines, la littérature latine est traversée de jeunes filles, qualifiées tantôt de *puella*, tantôt de *uirgo*. La différence sémantique et la variabilité des deux termes selon le contexte, le genre littéraire, l'effet émotionnel recherché par l'auteur et les époques, ont été étudiées dans le détail par P. Watson, dans une réévaluation de la problématique des doublets². Il en ressort, en bref, que *uirgo* a une dimension respectable, et suppose des qualités morales implicites, et pas forcément la virginité physique³. Dans son sens premier, *uirgo* ne désigne donc pas tant une « jeune fille vierge » qu'une jeune fille d'un certain rang (fille de citoyen), non mariée⁴, en âge de l'être et de devenir une *matrona*⁵, et de bonne moralité (ce qui dans la comédie sous-entend souvent qu'elle n'est pas prostituée, *meretrix*). Le terme définit donc un statut social spécifique davantage qu'un état biologique⁶. À côté de ce sens premier de *uirgo* appliqué à un statut social et matrimonial, le terme évolue, dès la fin de la République, vers le sens technique de « vierge »⁷, dont Ovide serait le premier auteur à faire un emploi généralisé⁸.

2. Selon B. AXELSON (1945), le choix des mots est déterminé uniquement par le genre poétique ; selon G. WILLIAMS (1968), le contexte (réel ou mythique) et le sujet sont déterminants. P. WATSON (1985 et 1983) a proposé de tenir également compte de la personnalité du poète et des recherches d'effets émotionnels.

3. P. WATSON (1983, p. 122 et 131) a bien montré que, dans la comédie, le terme peut s'appliquer même à des jeunes filles victimes d'enlèvement et de viol, à des femmes enceintes ou à de jeunes mères relevant de couches ; les occurrences de *uirgo* pour des jeunes femmes ayant perdu leur innocence sont toutefois rares en dehors de la comédie.

4. Dans les faits bien sûr, la virginité physique allait le plus souvent de pair avec le statut de *uirgo*, vu la limite minimale très basse de l'âge du mariage – douze ans selon les témoignages du *Digeste* (*Dig.*, XXIII, 2, 4 [Pomponius, 3 *ad sab.*]) : *Minorem annis duodecim nuptam tunc legitimam uxorem fore, cum apud uirum explesset duodecim annos*, « Une jeune fille qui aurait moins de douze ans au moment du mariage ne sera pas l'épouse légitime jusqu'à ce qu'elle ait atteint cet âge en vivant avec son mari » ; cf. aussi *Dig.* XXIII, 1, 9 (Ulpianus, 35 *ad edictum*) ; XXIII, 1, 14 (Modestinus, 4 *diff.*) ; XXIII, 3, 68 (Papinianus, 10 *quaest.*) ; XXIII, 3, 74 (Hermogenianus, 5 *epit.*) ; cf. J. E. GRUBBS (2002), p. 88 ; S. TREGGIARI (1991), p. 39-43.

5. Une *uirgo* serait « a younger version of the matrona » : cf. P. WATSON (1985), p. 433 ; P. WATSON (1983), p. 125-126.

6. Le même constat peut d'ailleurs se faire pour le terme grec παρθένος, opposé à la femme mariée γυνή : cf. D. KONSTAN (1994), p. 155-157 ; G. SISSA (1987).

7. Cf., p. ex., Cic., *Inu.*, I, 40, 72 : *Si peperit, uirgo non est [...]. Si peperit, cum uiro concubuit*, « Si elle a enfanté, ce n'est pas une vierge [...]. Si elle a enfanté, c'est qu'elle a couché avec un homme. » Sans la précision de la deuxième partie, on pourrait penser à une simple opposition entre *uirgo* et *matrona-mater*.

8. Cf. P. WATSON (1983), p. 128-129. Dans les *Fastes* p. ex., Ovide introduit un jeu de mots à propos de Callisto, qu'on croyait *uirgo* et qui était *mater* : *Fast.*, II,

À l'inverse, *puella* garde la connotation de diminutif (par rapport au positif *puera*⁹) : il peut ainsi traduire la petitesse, la faiblesse, souligner le pathos d'une situation et permet plus largement de rendre compte d'une dimension émotionnelle. C'est à ce titre que se développe une dimension érotique du terme, s'appliquant à la *puella* d'amour de Catulle¹⁰ et des élégiaques¹¹. Dès lors, *puella* fait partie de ces mots très rares dans la tragédie et dans l'épopée, dont il est écarté au nom d'une forte différenciation stylistique. Sa rareté s'explique donc essentiellement par la couleur émotionnelle qui lui est attachée : le terme amène dans ces genres dits élevés une touche trop personnelle, des sentiments ou des allusions aux sensations d'ordre sexuel réservés au *sermo amatorius*.

Sur la base de ce constat dressé par P. Watson, il apparaît donc que le recours à *puella* va nécessairement poser la question du genre littéraire – la *puella* désigne d'ailleurs souvent par métaphore métapoétique la poésie élégiaque elle-même¹². C'est selon ce critère du genre que peut s'ouvrir la discussion sur l'emploi de *puella* dans les *Métamorphoses*. Sur l'ensemble des quinze livres que comptent les *Métamorphoses*, on ne rencontre que treize occurrences du terme *puella* (et deux occurrences de l'adjectif *puellaris* dont le sens est sans doute à distinguer de celui du substantif¹³) – contre soixante-seize occurrences de *uirgo*. Cette proportion

176 : *quae fuerat uirgo credita, mater erat* ; même jeu de mots à propos de Danaé : *Am.*, III, 4, 22 : *quae fuerat [in thalamum] uirgo tradita, mater erat*.

9. Cf. Priscianus, *GLK*, II, 230, 27 : *Puer, pueri, cuius femininum puera dicebant antiquissimi* ; rares occurrences républicaines (cf. P. WATSON [1983], p. 123, n. 20) : Liv. Andr., *Trag.*, frg. 40R (41W) : *puerarum manibus confectum pulcherrime* (R = O. RIBBECK [éd.], *Scaenicae Romanorum Poesis Fragmenta*, Leipzig, 1871² ; W = E. H. WARMINGTON [éd.], *Remains of Old Latin*, vol. 2, London & Cambridge [Ma.], 1967) ; Titinius, frg. 50R : *Simul ut pueras hasce nocte suspirare creui* ; Varro apud Non., 156M (= lemme 156 selon l'éd. *princeps* de Mercerus de 1583) : *Puerae pro puellae, Varro deuictis*, περι φιλονικίας : *Properate / uiuere, puerae, qua sinit aetatula. / ludere, esse, amare et Veneris tenere bigas* (= *Sat. menip.*, fgt 87) ; Varro apud Charisius I (= *GLK*, I, 84, 10) : [...] *ubi tamen Varro cum a puera putat dictum, sed Aelius Stilo, magister eius, et Asinius contra* ; le terme *puera* figure aussi dans une inscription (non datée) de Pompéi : *CIL*, IV, 1956b.

10. Catulle désigne ainsi toujours Lesbie par *puella* (particulièrement mis en relief dans le poème III, p. ex., où le terme apparaît presque toujours en fin de vers [v. 3, 4, 17], souligné encore par l'emploi de nombreux autres diminutifs [*miselle, turgiduli, ocelli*] et l'abondance des sonorités en *-ll-* [*mellitius, bella...*]). Dans le poème LXI, qui est un épithalame, un chant de noces où l'on attendrait *uirgo*, Catulle recourt même au diminutif *puellula*.

11. Cf. A. M. KEITH (1994).

12. Cf., p. ex., Prop., II, 1, 3-4 ; Ov., *Am.*, I, 3 ; A. SHARROCK (1991).

13. *Met.*, V, 393 : Proserpine cueille des fleurs avec un zèle de jeune fille, *puellari studio* ; X, 594 : Atalante présente le teint clair d'une jeune fille, *puellari candore*. Dans les deux cas, *puellaris* semble très proche de *uirgineus*. Dans le pre-

nettement inférieure peut s'expliquer en partie par le critère du genre – *puella* étant un mot rare dans l'épopée. Dans la répartition quantitative, les *Métamorphoses* respectent donc le cadre épique puisque *puella* reste proportionnellement le mot rare. Mais les *Métamorphoses* ne se définissent pas exclusivement comme une épopée¹⁴ : l'œuvre présente bien certaines caractéristiques du genre épique (hexamètre, longueur, sujet mythologique), mais celles-ci se trouvent constamment entremêlées à des emprunts à d'autres genres ou sous-genres, dont l'élegie, l'épyllion (largement tributaire de l'épopée) ou la tragédie. Ainsi l'idée de métamorphose est non seulement au centre de la thématique du poème au plan de son contenu narratif, mais se manifeste aussi pleinement au niveau de la forme qui joue constamment sur la multiplicité et la variabilité générique¹⁵. On considérera donc que ces utilisations de *puella*, exceptionnelles pour le genre, sont délibérées de la part de l'auteur et qu'elles servent à la mise en œuvre littéraire du récit.

Les filles en question

Avant de s'attacher à chaque cas de figure par ordre d'apparition, il faut relever la répartition très inégale de ces quelques occurrences : six occurrences sont disséminées entre les chants I à IV ; les chants V (sous réserve de l'adjectif *puellaris* ; cf. note 13), VI, VII et VIII ainsi que XI, XII, XIII, XIV et XV n'en présentent aucune – ce qui pour le second groupe s'explique peut-être en partie par une orientation vers des sujets plus historiques. C'est dans les chants IX et X que se concentrent plus de la moitié des occurrences (trois au chant IX, quatre au chant X), ce qui est souligné par l'absence totale du terme dans les chants qui précèdent et dans ceux qui suivent. On peut donc s'attendre à ce que l'utilisation de *puella* dans les chants IX et X présente un relief particulier – d'autant plus que ces chants proposent, avec les histoires de Byblis, d'Iphis, de Pygmalion et de Myrrha, des récits où la question d'une orientation sexuelle hors norme est particulièrement sensible.

mier, *puellaris* intervient dans une scène de cueillette dont on connaît la dimension métaphorique de la perte de la virginité (cf. L. CHAPPUIS SANDOZ [2004], p. 21-22). Si l'on cherchait à opposer *puellaris* à *uirgineus*, le premier soulignerait peut-être l'innocence enfantine, alors que le second soulignerait la pureté. Pour la seconde occurrence, la caractérisation d'Atalante doit sans doute être lue en miroir de celle d'Hippomène (X, 631 : *At quam uirgineus puerili uultus in ore est !*) où *uirgineus* s'applique à un jeune homme (de même pour Bacchus : IV, 20 : *uirgineum caput est*).

14. Sur la question du genre des *Métamorphoses* : cf. S. HARRISON (2002, et la bibliographie p. 93) ; I. JOUTEUR (2001), p. 89-98 ; P. KNOX (1986).

15. Cf. S. HARRISON (2002), p. 87-89 ; I. JOUTEUR (2001).

Chant I – Syrinx

La première occurrence de *puella* intervient au chant I. Le terme vient clore le récit de la métamorphose de la nymphe Syrinx¹⁶ : poursuivie par Pan, la jeune fille demande aux nymphes des eaux de la sauver de son poursuivant et se voit changée en flûte, dont Pan se saisit pour en faire son attribut. Et c'est ainsi que le dieu conserve le « nom de la jeune fille » (I, 712 : *nomen tenuisse puellae*).

Cette histoire s'inscrit dans une série de récits mettant en scène des jeunes filles poursuivies des assiduités d'un prétendant ou même victimes de viol, et dont la voix humaine est réduite au silence – l'exemple le plus atroce étant, au livre VI, celui de Philomèle dont la langue est mutilée. Cette perte de l'usage de la parole signe, pour Syrinx comme pour beaucoup d'autres, la perte de son humanité¹⁷ : Syrinx, d'objet d'amour qu'elle était, se voit métamorphosée en objet d'art¹⁸. Mais Syrinx n'est pas devenue un objet muet, elle est un instrument de musique et, à ce titre, garde un potentiel d'expression. Celui-ci ne peut toutefois se manifester que par l'intermédiaire du joueur de flûte qui en fera usage¹⁹. Elle a donc perdu toute autonomie et dépend du souffle d'autrui pour reprendre vie. La prise de possession à laquelle la jeune fille espérait échapper par la fuite, puis par la métamorphose, a donc malgré tout lieu, comme l'évoque le parallélisme entre les vers 706 et 712, plaçant le verbe *tenuisse* au même endroit dans le vers.

V. 706 :

Corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres.

Au lieu du corps de la nymphe, il a tenu des roseaux des marais.

Cf. v. 711-712 :

*Atque ita disparibus calamis compagine cerae
Inter se iunctis nomen tenuisse puellae.*

Et ainsi, grâce à des roseaux inégaux, que la cire a assemblés et joints entre eux, il a conservé le nom de la jeune fille.

16. P. WATSON (1983) rattache cet exemple aux cas où c'est *puella* qui est choisi plutôt que *uirgo* « *without any special contextual reason* » (p. 141).

17. De même pour Daphné ou Io, l'incapacité de parler est inhérente à la métamorphose en plante ou en animal et à la perte de ce qui fait l'identité humaine. Notons que ce trait n'est pas propre aux jeunes filles : Actéon connaît le même sort. Cf. aussi Lotis : *Met.*, IX, 348 : *seruato nomine*.

18. Cf. A. SHARROCK (1991).

19. Cf. v. 707-708.

Même si Syrinx a échappé à la prise de possession sexuelle, elle reste désormais entièrement dépendante de Pan, soumise au désir du dieu-poète. Ce nom ²⁰ de *puella* signale qu'elle est devenue la créature fabriquée par le poète élégiaque et objet de son amour, symbole de la poésie et de l'art, qui n'existe pas sans lui ²¹.

Chant II – Callisto et de chastes jeunes filles

Au chant II, Ovide évoque en la figure de Callisto une nouvelle victime du désir masculin, et note l'impossibilité pour la jeune fille de résister à Jupiter :

*Illa quidem pugnat : sed quem superare puella,
quisue Iouem poterat superum ? [...]* ²²

Elle résiste, bien sûr : mais sur quel homme la jeune fille aurait-elle pu l'emporter ? Qui aurait pu triompher du grand Jupiter ?

L'emploi de *puella*, exploité ici pour sa portée de diminutif, souligne la faiblesse de Callisto ²³. Mais le terme prend de plus un relief particulier par sa disposition dans le récit : précédemment, la jeune fille était en effet qualifiée de *uirgo* (v. 409, 426, 427) et de *femina* (v. 434). La qualification de *puella* marque un tournant dans la narration et souligne l'instant du viol : le terme apparaît clairement dans un contexte de lutte indiqué par les verbes *pugnare* et *superare*, qui évoquent l'idée de *militia amoris* chère aux élégiaques ²⁴, sous la plume desquels la femme aimée et convoitée est désignée par *puella*. La scène est donc façonnée par référence au modèle élégiaque. Dans la suite du récit, Callisto sera uniquement désignée comme une rivale de Junon, qui l'appelle alors *adultera* (v. 471) et *inportuna* (v. 475).

Le chant II présente une deuxième occurrence du terme *puella*, qui se trouve assorti du qualificatif « chaste » : de chastes jeunes filles (*castae puellae*, v. 711) défilent en procession pour les Panathénées, portant des corbeilles pour le culte de Pallas, déesse vierge :

20. L'importance du nom apparaît dans d'autres épisodes (en particulier celui de Byblis, de Myrrha) : cf. G. TISSOL (1997), p. 36-42 et *infra*.

21. Cf. A. SHAROCK (2002), p. 100.

22. *Met.*, II, 436-437.

23. Cf. P. WATSON (1983, p. 137), qui traduit le terme par *poor weak girl*.

24. Cf., p. ex., Ov., *Am.* I, 9, 1-2 : *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido ; / Attice, crede mihi, militat omnis amans* ; cf. R. O. A. M. LYNE (1979). Notons que la qualification de *uictor*, qui échoit à Jupiter au v. 437, s'accorde également à cette thématique.

*Illa forte die castae de more puellae
uertice supposito festas in Palladis arces
pura coronatis portabant sacra canistris*²⁵.

Ce jour-là, il se trouvait que, selon la coutume, de chastes jeunes filles apportaient, dans des corbeilles couronnées de fleurs et posées sur leur tête, les objets de culte purs destinés aux fêtes de la citadelle de Pallas.

Puella ne s'applique pas ici à un personnage particulier, mais à un groupe ; cette utilisation au pluriel diffère de ses emplois individualisés. En fait, la locution *castae puellae* fonctionne dans son ensemble comme un équivalent de *uirgines*. D'ailleurs, peu après, une des participantes à cette procession est identifiée par son nom (Hersé) et est dite surpasser les autres *uirgines* par sa beauté (II, 724). Ces *uirgines* correspondent au même groupe de jeunes filles désigné précédemment par la locution *castae puellae*. À ce stade du récit, la vertu de ces jeunes filles n'est donc nullement en cause²⁶.

Cet emploi de *puella* dans ce contexte processionnel s'accorde à l'usage fréquent de la copule *pueri et puellae* pour qualifier des chœurs de jeunes gens participant à un rite sacré²⁷. C'est à cet emploi que se rapporte l'une des rares occurrences de *puella* dans l'épopée, qui apparaît au chant II de l'*Énéide*, sous la forme *pueri innuptaeque puellae* :

[...] *scandit fatalis machina muros*²⁸
*feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae
sacra canunt funemque manu contingere gaudent*²⁹.

25. *Met.*, II, 711-713.

26. Leur moralité n'est toutefois pas sans reproche : ces jeunes filles, les Aglaurides, sont liées à la transgression d'un interdit puisque, selon le mythe auquel Ovide fait référence plus loin (v. 755-757), elles avaient ouvert le panier où Athéna avait caché le petit Érichthonios, né de la semence d'Héphaïstos lancée contre la déesse vierge.

27. Cf. P. WATSON (1983), p. 139 ; paire *pueri-puellae* : Catull., XXXIV, 2-4 ; Hor., *Carm. Saec.*, 34-36 ; Tac., *Hist.*, IV, 53, 9 (des Vestales, qualifiées alors de *uirgines*, participent également à la procession : *Dein uirgines Vestales cum pueris puellis patrimisque aqua e fontibus amnibusque hausta perluere*) ; Suet., *Cal.*, XVI, 4. Pour le même contexte, Horace utilise de préférence la paire *pueri-uirgines* dans les *Odes*, sans doute par souci d'élévation du ton et pour souligner la religiosité et la pureté des jeunes gens : cf. *Carm.*, I, 21, 1-2 ; IV, 1, 25-26 ; IV, 6, 31 ; cf. aussi *Carm. Saec.*, 6 : *uirgines lectas puerosque castos*. Hormis cet usage horatien, la paire *pueri-uirgines* apparaît d'ordinaire en des contextes où il s'agit de décrire différents groupes au sein d'une même population : cf. P. WATSON (1983), p. 125 et exemples *ad hoc*.

28. L'allitération *machina muros* est un condensé du célèbre vers d'Ennius relatif au même épisode, dont les termes *machina* et *muris* constituent le premier et le dernier terme : Enn., *Ann.*, 620 Sk. : *machina multa minax minitatur maxima muris*.

29. Verg., *Aen.*, II, 237-239.

La machine fatale monte à l'assaut des murs, grosse d'armes. Autour, des enfants et des jeunes filles non encore mariées chantent des hymnes sacrés et se réjouissent de toucher la corde de la main.

La même formule se retrouve au chant VI :

*Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,
matres atque uiri defunctaque corpora uita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuuenes ante ora parentum*³⁰.

C'est là, vers ces rives, que se pressait toute la foule éparse, des mères et des maris, et les corps privés de vie des héros au grand cœur, des enfants et des jeunes filles non encore mariées, et des jeunes gens placés sur des bûchers sous les yeux de leurs parents.

Dans ces exemples, *puella*, combiné avec *innupta* – comme il l'est chez Ovide avec *casta* (II, 711) – ne s'oppose nullement à *uirgo*, mais vaut comme synonyme³¹. Selon P. Watson, dans les deux cas, le choix de *puella* pourrait être motivé ici par le fait qu'il s'agit de situations où le pathos est particulièrement développé³² : au chant II, il s'agit d'enfants escortant le funeste cheval de Troie à son entrée dans la ville ; au chant VI, le terme s'applique aux âmes des enfants aux Enfers qui, parmi d'autres (dont des *iuuenes*, sans doute plus âgés), peuplent les rives de l'Achéron en attendant de pouvoir traverser. Le recours à *puella* serait donc une façon d'éveiller la pitié en exploitant la dimension émotionnelle du diminutif. Certes, dans ces exemples épiques, *uirgo* rendrait plus difficilement l'innocence enfantine suggérée par le diminutif. Mais on peut se demander si dans une telle locution où *puella* sert de féminin à *puer*, *puella* conserve vraiment sa valeur de diminutif. Le caractère formulaire du vers le rattache davantage au processus épique de construction du vers³³, d'autant plus que le vers 307 du chant VI présente une texture épique très forte (il est amorcé par l'adjectif épique *magnanimum* avec une terminaison archaïque, accompagnant le grécisme *heroum*). Dans ces emplois exceptionnels de *puella* dans un cadre épique, l'aspect formulaire l'emporte donc. La spécification des qualités morales ou de la pureté de ces jeunes filles provient de l'ajout de l'épithète *innuptae*. La formule *castae puellae* d'Ovide procède de même par l'adjonction d'une épithète qui lève toute

30. Verg., *Aen.*, VI, 305-308. Les vers 306-308 sont repris textuellement de *Georg.*, IV, 475-477.

31. J. Perret, traducteur de l'édition des Belles Lettres 1989, traduit d'ailleurs dans les deux cas par « de jeunes vierges ».

32. Cf. P. WATSON (1985), p. 433.

33. Cf. J. HELLEGOUARC'H (1984) ; W. MOSKALEW (1982).

ambiguïté qui aurait pu peser sur l'irréprochabilité des jeunes filles de la procession.

Chant III – Des filles pleines de désir

D'autres jeunes filles apparaissent en groupe au chant III des *Métamorphoses*, mais elles n'ont que peu de points communs avec les chastes jeunes filles des défilés religieux. Il s'agit en effet pour Ovide d'expliquer le désir que fait naître Narcisse, auprès des jeunes filles comme des jeunes garçons :

*Multi illum iuuenes, multae cupiere puellae ;
sed fuit in tenera tam dura superbia forma,
nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae*³⁴.

De nombreux jeunes gens, de nombreuses jeunes filles le désirèrent ; mais il y avait dans sa douce beauté tant de cruel dédain qu'aucun jeune homme, aucune jeune fille ne le toucha.

Les *puellae* sont ici mentionnées au pluriel et se trouvent couplées à *iuuenes*, dans deux vers rapprochés et parallèles dans leur formulation³⁵. La paire traditionnelle *puer-puella* a été détournée en une nouvelle paire, *iuuenes-puellae*, qui permet de développer une dimension érotique³⁶, valable pour chacun des deux termes³⁷. Cette paire intervient en effet dans un contexte qui a directement à voir avec le désir amoureux (*cupiere*) et le contact physique (*tetigere*), en l'occurrence refusé. Ce couple des vers 353 et 355 illustre aussi toute l'histoire de Narcisse, désiré par Écho qu'il ignore, puis enflammé de désir pour un jeune homme (avant de découvrir qu'il s'agit de lui-même), sans pouvoir jamais établir ce contact physique tant désiré.

34. *Met.*, III, 353-355.

35. Parmi les traits parallèles, on peut relever que l'opposition entre *multi* et *nulli* reprend un *topos* de la poésie alexandrine servant à circonscrire la fierté méprisante d'un(e) courtisé(e) et accentue donc la dimension érotique de ces vers. Les *Aitia* de Callimaque offrent avec le cas de Cydippe et Acontius un exemple de cette formulation opposant le désir de l'un au mépris de l'autre : Callim., frg. 67.9-10 Pf. et frg. 69 Pf. ; cf. P. KNOX (1986), p. 21.

36. Il faut noter toutefois que la paire *puer-puella* n'est pas forcément dénuée d'une dimension sexuelle : elle est, p. ex., fréquente dans les *Priapea* : *Priapea*, 13 : *Percidere, puer, moneo, futuere, puella, / Barbatum furem tertia poena manet ; Priapea*, 74 : *Per medios ibit pueros mediasque puellas / mentula, barbatis non nisi summa petet* ; cf. C. A. WILLIAMS (1999), p. 21-22.

37. L'attirance éprouvée par les deux sexes est d'ailleurs présentée comme allant de soi, ce qui démontre bien, soit dit en passant, la différence de statut réservée à l'homosexualité masculine ou féminine ; cf. C. A. WILLIAMS (1999), p. 262, n. 29 ; cf. *infra*, l'exemple d'Iphis.

Chant IV – La plus belle des jeunes filles

L'occurrence de *puella* au chant IV intervient pour introduire l'histoire d'amour de Pyrame et Thisbé :

*Pyramus et Thisbe, iuuenum pulcherrimus alter,
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,
contiguas tenere domos, ubi dicitur altam
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem* ³⁸.

Pyrame et Thisbé, lui le plus beau des jeunes hommes (*iuuenum pulcherrimum*), et elle plus belle que toutes les jeunes filles (*praelata puellis*) que l'Orient a connues, habitaient des maisons contiguës, en cette ville que, dit-on, Sémiramis entoura de hautes murailles de briques.

De même que dans l'histoire de Narcisse, *puella* apparaît au pluriel, comme pendant de *iuuenes*, et en tête d'une histoire régie par le désir amoureux et l'impossibilité initiale d'établir un contact physique : les deux amoureux dont les pères interdisent le mariage ³⁹ sont dans un premier temps coupés l'un de l'autre par le mur séparant leurs deux maisons. La dimension de couple de *iuuenes* et *puellae* est soulignée par la formule *alter-altera*, qui répartit les deux amoureux dans deux vers distincts – tout comme ils sont séparés par le mur. Mais dans le même temps, *alter* et *altera* se côtoient immédiatement dans le texte, tout comme les maisons des deux jeunes gens sont contiguës ⁴⁰. La disposition des mots est donc emblématique de la séparation et de la proximité que vivent les deux amoureux.

Dans le mur, une mince fente (v. 65 : *Fissus est tenui rima*) permet aux amoureux d'échanger de douces paroles (*blanditiae*, v. 70). Ce motif est une variante de παρακλαυσίθρον ⁴¹ développé par exemple par Properce – qui espère de même que sa voix parviendra à sa maîtresse par une fente (*rima*) de porte ⁴². Cette histoire est donc dotée d'une forte

38. *Met.*, IV, 55-58.

39. *Met.*, IV, 60-61 : [...] *Taedae quoque iure coissent ; / sed uetere patres* [...]. À ce moment-là du récit, *puella* convient mieux que *uirgo* puisque le mariage n'est pas à l'ordre du jour ; cf. H. MÜLLER-REINEKE (2000), p. 145.

40. Au vers 66, le mur est qualifié de *paries communis*. Il les réunit ainsi autant qu'il les sépare. Au vers 71, une autre formule en chiasme reproduit les mêmes effets que *alter-altera* pour signifier la position des deux amoureux de part et d'autre du mur, en même temps que leur proximité : on trouve *hinc Thisbe, Pyramus illinc* (« d'un côté Thisbé, Pyrame de l'autre ») ; cf. I. JOUTEUR (2001), p. 105.

41. Cf. I. JOUTEUR (2001), p. 104-107.

42. *Prop.*, I, 16, 27-28 : *O utinam traiecta caua mea uocula rima / percussas dominae uertat in auriculas*, « Ô puisse ma faible voix traverser [ce mur] par quelque mince fente et se glisser jusqu'à frapper les oreilles de ma maîtresse. » Motif également développé, p. ex., par Tib., I, 2.

dimension élégiaque qu'annonçait la caractérisation de *iuuenis* et de *puella*. Face aux difficultés entravant leur amour, Thisbé adopte d'ailleurs momentanément une attitude de ruse audacieuse⁴³ qui est celle des héroïnes de l'élégie. Cette orientation élégiaque se confirme dans la suite du récit, où Pyrame et Thisbé sont à maintes reprises qualifiés d'*amans* ou *amantes* (v. 68, 73, 108, 128)⁴⁴, avant que la narration ne s'oriente vers une fin tragique, loin de l'univers élégiaque⁴⁵. Si Thisbé a été présentée comme une *puella*, ce n'est pas pour indiquer une déviance sexuelle (son désir n'a rien de contre-nature, contrairement à celui de Byblis ou d'Iphis), mais son opposition à la volonté paternelle et donc à un comportement normé, dirigé. Mal lui en prend puisque la transgression de cet interdit et sa poursuite d'une relation amoureuse analogue à celle des belles élégiaques la conduiront droit à la mort.

Chant IX – *Byblis et Iphis*

Ce n'est qu'au chant IX que *puella* fait sa réapparition, après une absence marquée aux chants V, VI, VII et VIII, qui n'en présentent aucune occurrence⁴⁶. Ce retour du terme *puella* au chant IX intervient dans deux histoires présentant des cas d'orientation sexuelle contraire à la norme : celle de Byblis, éprise d'un amour incestueux pour son frère, et celle d'Iphis, éprise d'un amour homosexuel pour une autre jeune fille.

L'histoire de Byblis⁴⁷ est présentée comme un exemple devant instruire les *puellae* sur les amours permises (*concessa*⁴⁸) :

43. Cf. v. 85 : *fallere custodes* ; v. 93 : *callida... Thisbe* ; v. 94 : *fallitque suos* ; et surtout v. 96 : *audacem faciebat amor [...]* ; cf. I. JOUTEUR (2001), p. 107.

44. D'autres termes contribuent à cette texture élégiaque : p. ex. *oscula* (v. 75, 80, 117, 141), *amicas* (v. 77). Il faut noter toutefois que, si Ovide use de termes élégiaques dans les *Métamorphoses*, il en limite l'usage (il n'y a par exemple aucune occurrence du terme *amator*) ; cf. P. KNOX (1986), p. 31.

45. Sur ce mélange de nuances génériques : cf. I. JOUTEUR (2001), p. 107.

46. L'histoire de Scylla au chant 8 aurait pu s'y prêter, mais la jeune fille est, chez Ovide, toujours qualifiée de *uirgo*. Sur le traitement de l'exemple de Scylla par Properce (III, 19), cf. *infra*. Pour le chant V, cf. *supra*, n. 13.

47. Sur les étapes de cette histoire, cf., p. ex., H. MÜLLER-REINEKE (2000), p. 136-143.

48. C'est le projet annoncé par Ovide au début de l'*Art d'Aimer* : *Ars am.*, I, 33-34 : *Nos Venerem tutam concessaque furta canemus, inque meo nullum carmine crimen erit*, « Nous chanterons un amour qui ne tombe pas sous le coup de la loi, des liaisons permises, et dans mon poème, il n'y aura rien de répréhensible. » Ses intentions seront précisées après sa relégation ; cf. *Tr.*, II, 249-250 : *Nil nisi legitimum concessaque furta canemus, / inque meo nullum carmine crimen erit*. L'adjectif *concessa* exclut alors explicitement les liaisons avec des femmes mariées,

*Byblis in exemplo est ut ament concessa puellae.
 Byblis Apollinei correpta cupidine fratris
 non soror ut fratrem, nec qua debebat, amabat* ⁴⁹.
*Illam quidem primo nullos intellegit ignes,
 nec peccare putat, quod saepius oscula iungat,
 quod sua fraterno circumdet brachia collo ;
 mendacique diu pietatis fallitur umbra.
 Paulatim declinat amor, uisuraque fratrem
 culta uenit, nimiumque cupit formosa uideri
 et siqua est illic formosior, inuidet illi.
 Sed nondum manifesta sibi est, nullumque sub illo
 igne facit uotum, uerumtamen aestuat intus.
 Iam dominum appellat, iam nomina sanguinis odit,
 Byblida iam mauult, quam se uocet ille sororem* ⁵⁰.

Byblis sert d'exemple pour que les jeunes filles n'aient que ce qui est permis. Byblis, ravagée de désir pour son frère beau comme Apollon (son ancêtre), l'aimait non comme une sœur aime son frère, ni de la manière dont elle le devait. Tout d'abord, elle ne comprend nullement de quels feux elle brûle et ne pense pas commettre de faute en l'embrassant trop souvent, en entourant de ses bras le cou de son frère ; longtemps elle se leurre sous le couvert mensonger de l'amour fraternel. Peu à peu, son amour dévie, et c'est parée qu'elle vient voir son frère, elle cherche par trop à sembler belle, et si quelque femme plus belle se trouve là, elle en est jalouse. Mais pour l'instant, elle n'est pas au clair avec elle-même, et ne forge aucun vœu sous l'emprise de ce feu ; et pourtant, elle brûle en son cœur. Déjà elle l'appelle son maître, déjà elle se met à haïr les noms reflétant les liens du sang, déjà elle préfère qu'il l'appelle « Byblis » plutôt que « sœur ».

Byblis éprouve envers son frère jumeau Caunus des sentiments dont elle n'identifie pas tout de suite le caractère transgressif, mais qui sont d'emblée décrits comme un feu et un bouillonnement – des métaphores fréquentes pour dépeindre la passion amoureuse ⁵¹. Sans s'en rendre compte, elle agit d'ailleurs en amoureuse, se pare, se fait belle (*formosa*, v. 462, un terme emprunté au registre lyrique et élégiaque ⁵²). L'appellation

au profit de liaisons avec des courtisanes (même sens de *concessa* chez Hor., *Sat.*, I, 4, 113-114).

49. Formulation analogue dans la bouche de Canacé à propos de son amour incestueux pour son frère Macarée : Ov., *Her.*, XI, 25-26 (*Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti / et tibi, non debet quod soror esse, fui ?*)

50. *Met.*, IX, 454-467.

51. Cf. H. MÜLLER-REINEKE (2000), p. 90-106 (en particulier p. 92-94).

52. Traditionnellement banni de l'épopée, il est toutefois particulièrement fréquent dans les *Métamorphoses* (parmi les épisodes qui nous intéresseront pour *puella*, il apparaîtra pour qualifier Byblis et Caunus, la statue de Pygmalion, et Hippomène). L'adjectif *formosus* se distingue de *pulcher* pour qualifier une beauté sexuellement attirante ; cf. P. KNOX (1986), p. 53-54 ; P. WATSON (1985), p. 439-441.

de maître (*dominus*, v. 466) qu'elle attribue à son frère établit clairement la dérive émotionnelle dans laquelle s'engage Byblis puisque ce terme, comme son homologue féminin *domina*, désigne le partenaire sexuel selon le concept de *seruitium amoris* développé par les élégiaques⁵³. D'emblée, les noms par lesquels les protagonistes sont désignés ou se désignent eux-mêmes revêtent donc une importance centrale⁵⁴ en ce qu'ils déterminent le type de relation espéré entre eux.

C'est un rêve érotique qui révèle à Byblis la vraie nature de ses sentiments et de ses espoirs⁵⁵ : elle s'y voit unie (*iungere*) à Caunus⁵⁶. À son réveil, elle entame un premier monologue, où elle avoue trouver son frère séduisant (*formosus*, v. 476), le mettant donc sur un pied d'égalité avec elle-même (cf. v. 462). Elle déclare alors souhaiter s'unir (*iungi*) à son frère grâce à un simple changement de nom (*mutato nomine*) :

*O ! ego, si liceat mutato nomine iungi,
quam bene, Caune, tuo poteram nurus esse parenti !
quam bene, Caune, meo poteris gener esse parenti !*⁵⁷

Oh, si seulement il nous était permis de nous unir, moyennant de changer de nom ; quel bonheur, Caunus, si j'avais pu être la belle-fille de ton père ! Quel bonheur, Caunus, si tu avais pu être le gendre de mon père !

Byblis cherche ainsi à transformer la symétrie qui est celle de leur gé-mellité en une symétrie de couple, que traduit bien la formulation parallèle des vers 488-489.

Malgré son sentiment de honte, elle décide d'écrire une lettre à son frère pour lui déclarer sa flamme. Cette mise en scène de la lettre rappelle les lettres d'amour des héroïnes élégiaques des *Héroïdes*. La lettre de Byblis reprend en particulier plus d'une formule et d'un argument de l'*Héroïde* IV où Phèdre déclare à Hippolyte son amour, tout aussi incestueux que celui de Byblis⁵⁸. Le recours à la lettre souligne aussi

53. Autre ex. de *dominus* dans ce sens explicite : Ov., *Am.*, III, 7, 11 (*Et mihi blanditias dixit dominumque uocauit*) ; cf. C. A. WILLIAMS (1999), p. 154-155 et p. 325, n. 122 ; sur le *seruitium amoris*, cf. R. O. A. M. LYNE (1979).

54. Cf. G. TISSOL (1997), p. 42-52.

55. Dans les *Amours*, Ovide recourt au même médium du rêve pour mettre en scène la révélation de ses sentiments, qui détermine dans le même temps une orientation poétique vers l'élégie : cf. *Am.*, I, 2, 1-8 ; M. JANAN (1991), p. 245.

56. *Met.*, IX, 470-471 : *Visa est quoque iungere fratri / corpus [...]*.

57. *Met.*, IX, 487-489.

58. Même formule de salutation introductive en *Her.*, IV, 1-2 et *Met.*, IX, 530-531 ; les arguments avancés en *Her.*, IV, 133-134 – il y a l'exemple des dieux ; personne ne le saura – sont repris en *Met.*, IX, 555-558 ; cf. I. JOUTEUR (2001), p. 114-123 ; M. JANAN (1991), p. 246 ; E. PARATORE (1970). Dans le cas de l'amour de Phèdre pour Hippolyte, il s'agit de ce que les anthropologues appellent un « inceste

l'importance pour Byblis de l'écriture : le nom de la jeune fille pourrait d'ailleurs constituer un jeu de mots par rapport au grec βίβλος (le papyrus) ou βιβλίον (le livre), dans les deux cas un support d'écriture⁵⁹. Byblis est ainsi le premier personnage féminin des *Métamorphoses* à produire de l'écriture sur un support spécifique à cette activité⁶⁰, reflétant ainsi le travail d'auteur d'Ovide.

Le démarrage de la lettre est fastidieux. Byblis hésite, trace le nom de « sœur » qu'elle avait d'abord écrit, puis commence sa rédaction en évoquant la honte qu'elle éprouve à indiquer son nom (ou celui d'*amans* qu'elle emploie dans les premières lignes⁶¹). Elle poursuit en décrivant le mal d'amour dont elle souffre et dont elle présente les symptômes physiques traditionnels (pâleur, maigreur, yeux humides, soupirs fréquents⁶²), et dit avoir tout fait pour y résister. C'est alors qu'intervient une nouvelle fois le terme *puella* :

*Pugnauque diu uiolenta Cupidinis arma
effugere infelix, et plus quam ferre puellam
posse putes ego dura tuli. Superata fateri
cogor [...]*⁶³.

Et j'ai lutté longtemps pour échapper, malheureuse, aux traits violents de Cupidon⁶⁴, et j'ai supporté plus de dures épreuves que tu pourrais penser qu'une jeune fille soit capable d'en supporter. Je suis forcée de m'avouer vaincue [...].

Comme dans le cas de Callisto (II, 436), le recours à *puella* souligne la faiblesse de la jeune fille⁶⁵ et signale son incapacité à résister au désir (dans un cas, à celui de Jupiter, dans l'autre, au sien propre). Cette signification

du deuxième type » qui survient non pas du fait d'une transgression directe des lois du sang, mais qui, par le biais d'un apparemment par alliance, met en relation deux consanguins par l'intermédiaire d'une tierce personne : cf. F. HÉRITIER-AUGÉ (1995).

59. Cf. F. AHL (1985), p. 211-212 (l'auteur signale aussi d'autres jeux de mots sur Byblis, notamment avec la ville phénicienne de Byblos où Io a fui).

60. Io écrit dans le sable avec son sabot ; Philomèle et Arachné recourent à la broderie.

61. *Met.*, IX, 528-533. Par la suite, elle marquera une hésitation avant de dire au serviteur à qui elle confie le message que le destinataire est... son frère (*Met.*, IX, 569-570 : [...] « *fer has, fidissime, nostro* » / *dixit, et adiecit longo post tempore « fratri* »).

62. Cf., p. ex., Ov., *Ars am.*, I, 657-660 ; 725-736 ; *Her.*, XI, 29-32 (amour incestueux de Canacé pour son frère).

63. *Met.*, IX, 543-546.

64. C'est là une des différences entre Byblis et Myrrha, toutes deux éprises d'un amour incestueux : celui de Myrrha n'est pas le fait de Cupidon (*Met.*, X, 311 : *ipse negat nocuisse tibi sua tela Cupido*).

65. Cf. P. WATSON (1983), p. 137, pour ce sens de *poor weak girl*.

première est enrichie par tout ce qui précède et prépare à l'utilisation de ce terme emprunté au registre érotique et élégiaque. Le choix des termes sous lesquels Byblis se nomme est essentiel. Dans toute sa lettre, Byblis cherche à se désigner sous une dénomination qui ferait d'elle une partenaire admissible pour son frère (et pour le lecteur, premier lecteur de la lettre), sans que les termes reflètent l'interdit défini par les lois du sang. Se comparer à une *puella* est une manière efficace de se positionner comme une maîtresse potentielle par rapport à son frère, rebaptisé précédemment son maître (*dominus*, v. 466). Cette *puella* se veut la partenaire de son *dominus* de frère, et c'est par un changement de nom qu'elle espère faire accepter cette impossible union des semblables. L'idée de lutte (*pugnauī, arma*) présente dans ces vers correspond d'ailleurs à l'idée élégiaque de lutte amoureuse⁶⁶. Le fait que Byblis s'avoue forcée et vaincue (*superata et cogor*) s'accorde à l'idée de domination sexuelle⁶⁷.

La suite de la narration ne dit pas si Caunus aura lu la lettre jusque-là. Horrifié, il en interrompt la lecture. Rejetant toutes les tentatives ultérieures de Byblis, il prend la fuite, plongeant sa sœur dans le désespoir et la folie. Byblis se lance en vain à sa poursuite, s'enfonçant dans des paysages mythologiques à l'image de sa perte de contact avec la réalité. Elle finit par s'effondrer anéantie de douleur sur le sol. C'est alors qu'intervient la métamorphose : les naïades la changent en une source qui, dit Ovide, conserve le nom de sa maîtresse (v. 665 : *nomen habet dominae* [...]).

La formulation même de cette conclusion est du plus haut intérêt. Elle rappelle tout d'abord l'importance du nom (*nomen*) dans l'histoire de Byblis (ici dans une explication étymologique d'un nom topographique d'une source⁶⁸). Surtout, elle use du terme *domina*⁶⁹, faisant écho au *dominus* appliqué par Byblis à son frère jumeau. Leur gémellité se reflète ainsi au niveau des appellations qui leur échoient : l'union incestueuse que re-

66. Cf. *supra*, n. 24.

67. Les verbes *pugnare* et *superare* apparaissent aussi autour de l'emploi de *puella* dans l'histoire de Callisto (*Met.*, II, 436-437), ce qui confirme la lecture proposée *supra*.

68. Cf. aussi Pausanias, VII, 5, 10.

69. La *puella* à laquelle Byblis se référait dans sa lettre (v. 544) peut ainsi être lue comme un synonyme de *domina*. On peut suggérer ici un parallélisme de formulations avec la conclusion de l'histoire de Syrinx : dans les deux cas, la conclusion indique que la forme issue de la métamorphose conserve le nom de la jeune femme qui lui a donné naissance : Pan conserve de Syrinx son nom, le *nomen puellae* (cf. I, 712 : *nomen tenuisse puellae*), dont l'expression *nomen dominae* appliquée à Byblis pourrait être une *uariatio*. L'histoire de Myrrha, sur le même motif de l'inceste que celle de Byblis, se conclut sur une formule analogue : *Met.*, X, 501-502 : [...] *stillataque cortice murra / nomen erile tenet* [...], « Et la myrrhe distillée par l'écorce conserve le nom de sa maîtresse [...] ».

cherchait Byblis, orientée vers la quête de l'identique plutôt que vers l'exogamie, se réalise ainsi au plan des noms.

Une problématique analogue est sous-jacente à l'histoire d'Iphis, présentant un autre emploi de *puella* dans ce même livre IX. C'est également une forme de narcissisme amoureux conduisant à l'amour du même plutôt qu'à la différenciation qui régit l'amour d'Iphis pour une partenaire du même sexe⁷⁰. À l'exemple d'identité génétique de Byblis et Caunus succède donc un exemple d'identité de sexe. L'emblème du caractère autoréférentiel de ces deux formes de sexualité développées dans le livre IX pourrait être le fleuve Méandre, grand-père de Byblis et Caunus, et dont la particularité est de revenir sur lui-même⁷¹.

L'exemple d'Iphis est d'ailleurs étroitement corrélé avec celui de Byblis, puisque Ovide définit l'attirance homosexuelle d'Iphis par la même formule *correpta cupidine*⁷² qui lui avait servi à qualifier les penchants incestueux de Byblis pour son frère :

Iphis : *Femina femineo correpta cupidine nulla est.* (Met., IX, 734.)

Byblis : *Byblis Apollinei correpta cupidine fratris.* (Met., IX, 455.)

À nouveau, les dénominations choisies par Ovide soulignent la problématique développée dans la narration. Dans ce cas particulier, il apparaît même qu'Ovide a délibérément changé les noms des personnages par rapport à une tradition hellénistique antérieure⁷³.

L'histoire est la suivante : Iphis, née fille (*femina*), est travestie en garçon (*puer*)⁷⁴ par sa mère pour répondre au désir d'un enfant mâle explicitement formulé par le père, qui a annoncé lors de la grossesse qu'il devrait, faute de moyens, faire périr l'enfant si c'était une fille. La dissimulation de l'identité sexuelle de l'enfant réussit, et personne ne soupçonne la fraude, d'autant plus que le prénom choisi peut convenir aux deux sexes⁷⁵. En apparence donc, Iphis est un garçon :

70. Le même tabou de l'union du même régit donc l'histoire de Narcisse, de Byblis, d'Iphis ou de Myrrha (cf. en particulier X, 339 : *Nunc quia iam meus est, non est meus, ipsaque damno / est mihi proximitas* [...]), « À présent, parce qu'il est déjà mien, il n'est pas mien, et cette proximité même cause ma perte. »

71. Cf. M. JANAN (1991), p. 242-243.

72. La formule est de plus située à la même place dans le vers, avec une clause stéréotypée d'ablatif en *-e*.

73. Cf. S. WHEELER (1997) ; cf. Antonius Liberalis, 17, pour les noms originaux.

74. Met., IX, 705-706 : [...] *et nata est ignaro femina patre / iussit ali mater puerum mentita* [...].

75. Met., IX, 708-710. Un Iphis mâle apparaît en Met., XIV.

*Cultus erat pueri ; facie, quam siue puellae,
siue dares puero, fuerat formosus uterque*⁷⁶.

Ses habits étaient ceux d'un garçon ; ses traits, qu'on les attribuât à une fille ou à un garçon, étaient dans les deux cas beaux.

Sa masculinisation est perceptible dans la forme masculine de l'adjectif élégiaque *formosus*. Tout, à part son identité sexuelle première, prépare donc Iphis à se positionner dans le rôle de l'homme. Et c'est très naturellement qu'elle se retrouve fiancée à une jeune fille nommée Ianthé et qu'elle en tombe amoureuse, ce qui en réalité l'oriente, toujours sous ce travestissement vestimentaire et social dont Ovide souligne bien qu'il est le fait de l'apparence (*cultu, facie*), vers l'homosexualité féminine. Tout le problème réside dans le rôle qu'on attend d'Iphis : son nom⁷⁷, dérivé de l'instrumental ἰφι (« par la force »), devait être ressenti par les Latins comme un équivalent de *uis*, « la force, la puissance », pouvant définir la virilité – les Latins développent d'ailleurs de nombreux rapprochements et jeux de mots étymologiques entre *uis, uir* (l'homme/le mari), *uires* (les forces/les ressources). Or c'est justement cette virilité qui manque à Iphis pour remplir ce rôle de mari⁷⁸. De même, le choix innovant d'Ovide de changer le nom de la fiancée par rapport à la tradition hellénistique et de la désigner du nom de Ianthé (en grec, la violette) pourrait servir à signaler, par la métaphore florale fréquente dans la poésie épithalamique, sa nubilité⁷⁹ et ainsi le rôle social et sexuel qu'elle aura à jouer (selon l'idée antique que *nomen est omen*).

Si les rôles sexuels sont donc d'emblée bien définis (Iphis doit être viril(e), Ianthé déflorée), toute l'absurdité de la situation vient de ce que rien de ce qui d'ordinaire peut entraver l'union de deux jeunes gens⁸⁰ ne s'oppose à cette union – à part la nature première d'Iphis et le conflit intérieur qu'elle éprouve :

76. *Met.*, IX, 712-713.

77. Démonstration fouillée et exemples par S. WHEELER (1997), également pour le nom d'Ianthé.

78. La remarque du père à propos d'une naissance de fille pourrait être comprise dans un double sens (IX, 676-677, *Onerosior altera sors est, / et uires fortuna negat* ; « la seconde destinée est plus lourde à porter : la fortune lui refuse les forces [sc. la virilité] » ou « la fortune m'en refuse les moyens ».)

79. Cf. S. WHEELER (1997), p. 194 ; ex. analogues : Sappho, frg. 105c LP ; Catull., LXII, 39-47 ; cf. L. CHAPPUIS SANDOZ (2004), p. 19-23.

80. L'interdiction du père, p. ex. dans le cas de Pyrame et Thisbé, l'existence d'un mari dans l'élégie, une porte close, etc. ; cf. H. MÜLLER-REINEKE (2000), p. 145.

*Quamque uirum putat esse, suum fore credit Ianthe ;
Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget
hoc ipsum flammas, ardetque in uirgine uirgo*⁸¹.

Ianthé croit que celle qu'elle prend pour un homme sera son mari ; Iphis aime celle dont elle désespère de pouvoir jouir⁸², et cela même augmente sa flamme : la jeune fille se consume pour une autre jeune fille.

En exploitant le double sens de *uir* (homme/mari), Ovide souligne qu'Iphis n'est pas l'homme que l'on croit, et ne peut servir de mari à Ianthé qui attend ses noces. À ce moment-là, les deux jeunes filles sont qualifiées de *uirgo* dans la formule *in uirgine uirgo*⁸³ qui souligne l'identité de statut autant que l'impossibilité de l'union⁸⁴.

C'est du moins ce dont Ovide cherche à convaincre son lecteur par le monologue d'Iphis. Celle-ci se donne à elle-même comme contre-exemple à son attirance pour Ianthé le règne animal qui ne connaîtrait pas d'union du même sexe⁸⁵. Son argumentation se conclut (v. 734) par un vers soulignant, dans le même type de formule qu'au vers 725, l'impossibilité de l'attirance des semblables :

Femina femineo correpta cupidine nulla est.

Aucune femelle n'est saisie de désir pour une femelle.

Puisque ce qui est observable dans le règne animal n'est pas superposable à l'expérience d'Iphis, la comparaison doit mettre en évidence sa « déviance »⁸⁶ – selon l'idéologie masculine sous-jacente au discours qu'Ovide lui prête. Dans le même ordre d'idées, Iphis avance plus loin, à propos de son mariage prévu avec Ianthé, l'argument du « contre-nature »⁸⁷ :

*Quodque ego, uult genitor, uult ipsa, socerque futurus.
At non uult natura, potentior omnibus istis*⁸⁸.

81. *Met.*, IX, 723-725.

82. Le verbe *frui* peut avoir en latin une connotation sexuelle, tout comme le verbe « jouir » en français : cf. Plaut., *Asin.*, 918 ; Ov., *Am.*, II, 9b, 46 (*saepe fruar domina*) ; *Priapea*, L, 5 ; J. N. ADAMS (1990), p. 198.

83. Ce polyptote final est accentué par la structure particulière du vers qui présente une succession de spondées (sauf au 5^e pied). À cette formule et à la polysémie de *uir* au vers 723 s'ajoute sans doute un jeu de mots entre *uir* et *uirgo*.

84. Plus tard, Iphis se lamente de ce qu'il n'y ait pas d'époux à cette noce, mais seulement deux fiancées (v. 763 : [...] *qui ducat abest, ubi nubimus ambae*).

85. *Met.*, IX, 731-734 ; cf. C. A. WILLIAMS (1999), p. 232-234.

86. Elle présente son cas comme pire que celui Pasiphaé, éprise du taureau de Crète : elle, au moins, respectant son statut de femelle, aimait un mâle (*Met.*, IX, 735-737).

87. Cf. C. A. WILLIAMS (1999), p. 234-244.

88. *Met.*, IX, 757-758.

Ce que je veux, mon père le veut, Ianthé elle-même le veut, ainsi que mon futur beau-père. Mais la nature, plus puissante qu'eux tous, ne le veut pas.

Ce soi-disant modèle de la nature, et son contre-pied du « contre-nature », sont surtout des reflets de la construction sociale de la sexualité humaine et de ce qui y est admis ou non. Ce type d'argument n'est ainsi jamais avancé pour fustiger l'homosexualité masculine⁸⁹. L'orientation sexuelle d'Iphis est dès lors davantage « contre-culture » que « contre-nature » : Iphis déplore d'ailleurs que les dieux ne l'ait pas affligée d'un mal qui soit conforme à la nature et à l'usage (v. 730 : *Naturalem malum saltem et de more dedissent*). La condamnation implicite qu'Ovide fait de l'homosexualité d'Iphis traduit la crainte d'une homosexualité « qui risquerait de devenir permanente et exclusive, permettant ainsi à la femme de se soustraire au rôle social prévu pour elle par les hommes »⁹⁰. Elle s'exhorte d'ailleurs à respecter ce qui est permis à la femme en termes d'orientation sexuelle :

*Quid sis nata, uide, nisi te quoque decipis ipsam,
et pete quod fas est, et ama quod femina debes*⁹¹.

Vois ce que tu es de naissance⁹² – à moins que tu ne t'abuses aussi toi-même – et recherche ce qui est permis, aime ce que, femme, tu dois aimer.

Face à l'imminence des noces, la mère d'Iphis s'en vient avec Iphis au temple d'Isis pour implorer la déesse qui lui avait promis lors de sa grossesse de venir à leur secours. À leur sortie du temple s'opère la métamorphose :

*Mater abit templo. Sequitur comes Iphis euntem,
quam solita est maiore gradu, nec candor in ore
permanet, et uires augentur, et acrior ipse est
uultus, et incomptis breuior mensura capillis
plusque uigoris adest habuit quam femina. Nam quae
femina nuper eras, puer es ! [...]*⁹³

La mère sort du temple. Iphis la suit, escortant sa marche, d'un pas plus grand que d'ordinaire ; la blancheur de son teint⁹⁴ s'estompe, ses forces

89. On a vu comment l'attraction des jeunes gens et des jeunes filles pour Narcisse est présentée comme allant de soi pour les deux sexes ; cf. n. 37.

90. J.-J. AUBERT (2003), p. 16.

91. *Met.*, IX, 747-748.

92. On notera le recours au neutre *quid*, témoin de l'indétermination sexuelle découlant du travestissement.

93. *Met.*, IX, 786-791.

94. Ce trait présenté ici comme une caractéristique féminine peut toutefois s'appliquer à définir la beauté des jeunes filles comme des jeunes garçons : les che-

augmentent ⁹⁵, et ses traits mêmes sont plus énergiques et ses cheveux plus courts et sans apprêt ; lui voilà plus de vigueur qu'elle n'en avait femme. Car toi qui jadis étais femme, te voici garçon !

La métamorphose s'opère clairement du statut de *femina* à celui de *puer* ⁹⁶, et non de *puella* en *puer*. Le terme *puella* employé au début de la narration (v. 712) servait alors à marquer le problème d'identité sexuelle posée initialement par le travestissement, en jouant sur l'étymologie commune avec *puer*. Ainsi, dans le cas d'Iphis comme dans celui de Byblis, le recours à *puella* va plus loin qu'une simple connotation érotique empruntée au registre élégiaque : *puella* intervient dans un contexte où la question de l'orientation sexuelle se pose et où des tabous sociaux posés à la sexualité sont brisés : dans un cas l'inceste, dans l'autre l'homosexualité féminine. Dans ces deux exemples, le recours à *puella* intervient dans des épisodes qui mettent en scène un personnage qui s'oppose en tout à la respectabilité de la *uirgo* et à la sexualité standard et permise qu'on attend d'elle : la virginité ou le mariage. Iphis ne pouvait assumer aucun des deux rôles, privée qu'elle était par nature de virilité et, par artifice social et familial, de féminité.

Ainsi, la petite fille qu'Iphis était de naissance a été métamorphosée une première fois par l'habillement de garçon que lui donna sa mère, ce qui a modifié son identité première avant que sa sexualité le soit par le désir (*correpta cupidine*) l'orientant vers l'homosexualité. Par son travestissement, Iphis, à la fois fille et garçon (v. 712-713 : *siue puellae, / siue dares puero*), se trouve constamment tiraillée entre deux identités sexuelles incompatibles, l'une biologique et féminine, l'autre sociale et masculine. Son cas exemplifie le problème de la fluidité de l'identité posée à maintes reprises dans les *Métamorphoses* ⁹⁷ et qui confine ici Iphis à un « mauvais genre » : il ne lui est pas permis d'exister comme fille dans le corps social, pas plus que son identité usurpée de garçon ne peut permettre que le mariage soit consommé par l'union sexuelle :

veux d'Atalante flottent sur son cou d'ivoire (*Met.*, X, 592 : *Tergaque iactantur crines per eburnea quaeque*) ; le corps d'Hermaphrodite brille à travers les eaux « comme une statue d'ivoire » (*Met.*, IV, 354-355 : *ut eburnea [...] signa [...]* ; cf. aussi IV, 335, cou d'ivoire). Narcisse a un cou d'ivoire (III, 422). Sur tous les emplois de l'ivoire chez Ovide : cf. S. VIARRE (1964), p. 48-49.

95. Si l'on suit l'idée des jeux de sens autour du nom d'Iphis, de *uir* et *uires*, l'expression *uires augentur* pourrait bien, par euphémisme, désigner le changement anatomique qui s'opère et le gain de virilité qui échoit à Iphis ; cf. S. WHEELER (1997), p. 200.

96. Même paire *femina-puer* au vers 794 : *Dona puer soluit quae femina uouerat Iphis*.

97. Cf. A. SHARROCK (2002).

*Luxque iugalis adest, et iam mea fiet Ianthe,
nec mihi continget ; mediis sitiemus in undis* ⁹⁸.

Le jour de notre union est proche, et bientôt Ianthé va devenir mienne, et pourtant cela ne me concernera pas : nous connaissons la soif au milieu des eaux.

Seule la métamorphose finale en garçon viendra la faire sortir de cette sorte de « troisième sexe » dans lequel elle vivait et permettra de concilier sa nature biologique avec son rôle social. Cette masculinisation constitue une issue « heureuse » non pas tant parce qu'elle permet le bonheur d'Iphis et Ianthé, mais surtout dans la mesure où tout rentre dans l'ordre par le rétablissement des termes sociaux ordinaires de l'union conjugale. Le dernier vers du chant IX établit ainsi Iphis dans le rôle viril qu'elle ne pouvait assumer jusqu'alors : être un mari à part entière, ce que traduit le verbe *potiri* ⁹⁹ :

[...] *potiturque sua puer Iphis Ianthe* ¹⁰⁰.

Iphis, devenu garçon, se rend maître de sa chère Ianthé.

Chant X – La statue de Pygmalion, Myrrha en uirgo et Atalante

La problématique de l'union maritale et/ou sexuée, sous toutes les formes que celle-ci peut prendre, que le mariage soit permis, rompu, souhaité ou détourné, est celle qui domine tous les récits du livre X ¹⁰¹. Ce livre réserve également plusieurs emplois de *puella*. Le premier apparaît dans quelques vers programmatiques du chant d'Orphée dont le thème est celui des passions féminines :

*Nunc opus est leuiore lyra, puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam* ¹⁰².

Il nous faut maintenant, d'une touche plus légère, chanter sur la lyre les jeunes gens aimés des dieux et le châtement que les jeunes filles, foudroyées par les feux d'une passion interdite, méritèrent pour leur passion.

98. *Met.*, IX, 760-761.

99. Au vers 753, Iphis déplorait de ne pouvoir se rendre maître de sa partenaire : *Nec tamen est potiunda tibi*, où la connotation de domination sexuelle mâle de *potior* était déjà clairement établie ; cf. J. N. ADAMS (1990), p. 188 ; cf. aussi *Lucr.*, IV, 1076 (référence au moment de l'orgasme) ; *Tert.*, *Apol.*, XLVI, 11 ; *Aug.*, *Ciu. D.*, I, 19.

100. *Met.*, IX, 797.

101. Cf. H. MÜLLER-REINEKE (2000), p. 49-50 ; M. JANAN (1988) ; P. KNOX (1986), p. 48-50 ; M. MANSON (1982).

102. *Met.*, X, 152-154.

Si le terme *puella* répond ici au masculin *puer*, le statut des jeunes gens et des jeunes filles est loin d'être identique : les jeunes garçons en question (en l'occurrence Cyparissus, Ganymède, Hyacinthe et Adonis¹⁰³) ont été choisis (*dilectos*) par les dieux, ce qui marque à la fois leur statut d'élus et leur innocence dans l'affaire – l'homosexualité masculine paraît même une expérience divine¹⁰⁴. À l'inverse, les jeunes filles, les *puellae*, sont victimes de leur propre incapacité à maîtriser leur *libido*, qui les entraîne à transgresser les limites de ce qui est permis. À ce titre, leur châtement est présenté comme mérité (*meruisse poenam*). Ces feux interdits de l'amour (*inconcessis ignibus*) rappellent le *concessa* introduisant comme un avertissement le récit des amours de Byblis au livre IX¹⁰⁵. L'adjectif *inconcessus* établit donc ici une connexion entre l'épisode de Byblis et ceux que va relater Orphée.

L'épithète *leuis* (*leuiore lyra*, v. 152) invite de plus à une réflexion sur le genre littéraire. Cette légèreté est en effet celle de la tradition alexandrine et celle attribuée par Ovide lui-même à sa production élégiaque¹⁰⁶. Orphée l'oppose à la *grauitas* de l'épopée (v. 150 : *cecini plectro grauiore Gigantas*) et annonce qu'il va œuvrer à présent à la manière d'un poète élégiaque. On peut donc s'attendre à ce qu'Ovide utilise par son intermédiaire le code élégiaque pour raconter des histoires d'amour¹⁰⁷.

Parmi celles-ci, l'histoire de Pygmalion présente une utilisation bien différenciée de *puella*, employé en alternance avec *uirgo*. L'épisode de Pygmalion fait partie d'un triptyque ayant pour cadre l'île de Chypre : il est encadré par deux contre-exemples en matière d'union sexuée, l'histoire des Propétides et celle de Myrrha. Les Propétides, qui méprisent la divinité de Vénus, se livrent à la prostitution, offrant par là un exemple d'exogamie extrême. À l'inverse, Myrrha exemplifie un cas d'endogamie extrême,

103. Adonis est le seul à être aimé d'une déesse, et non d'un dieu. Cyparissus et Hyacinthe sont aimés de Phoebus, Ganymède de Zeus.

104. Cf. C. A. WILLIAMS (1999), p. 8.

105. *Met.*, IX, 454 (cf. *supra*). Byblis parle aussi de feux interdits (IX, 502 : *ardor uetitus*) et d'espoir interdit (IX, 638-639 : *inconcessamque... spem*). Sur l'*amor inconcessus*, cf. H. MÜLLER-REINEKE (2000), p. 54-58.

106. Cf. *Ov.*, *Am.*, III, 1, 41 : *Sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido* ; cf. A. SHARROCK (1991), p. 37 ; P. KNOX (1986), p. 50-51.

107. De même, l'une des filles de Minyas, occupée à tisser, étire le fil d'un pouce léger (*Met.*, IV, 36 : *e quibus una leui deducens pollice filum*) avant d'entamer la narration d'une première histoire d'amour, celle de Pyrame et Thisbé. L'adjectif *leuis* associé à l'élégie et le verbe *deducere* (employé par Ovide dans les premiers vers programmatiques des *Métamorphoses* pour définir son œuvre comme un *carmen deductum*) invitent à lire derrière cette description du geste du tissage un sens métapoétique désignant de l'activité poétique productrice d'histoires d'amour ; cf. I. JOUTEUR (2001), p. 71.

puisqu'elle commet l'inceste avec son père¹⁰⁸. L'histoire de Pygmalion se situe donc entre ces deux extrêmes¹⁰⁹ en matière d'union sexuée.

L'introduction à l'histoire de Pygmalion établit un lien direct et explicite avec l'épisode des Propétides : c'est par dégoût face à la prostitution à laquelle celles-ci se livrent que Pygmalion se détourne du mariage pour embrasser, pour un temps, le célibat :

*Quae quia Pygmalion aeuum per crimen agentes
uiderat, offensus uitiiis quae plurima menti
femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
uiuabat, thalamique diu consortie carebat*¹¹⁰.

Pour les avoir vues mener cette vie vouée au crime (*crimen*), Pygmalion, choqué par ces vices (*uitiis*)¹¹¹ dont la nature a abondamment doté l'esprit féminin, vivait sans épouse, célibataire, et cela faisait longtemps qu'il vivait ainsi privé de compagne pour partager son lit.

C'est dans ces circonstances qu'il se met à sculpter une statue d'ivoire (*niueum ebur*, v. 247-248). Cette qualification, de genre neutre, comporte néanmoins d'emblée une connotation érotique : l'ivoire et la blancheur de neige sont en effet deux qualifications fréquentes de la beauté dans l'élégie, où la *puella* est volontiers comparée à une œuvre d'art¹¹².

Le sculpteur tombe bientôt amoureux de sa création (v. 249 : [...] *operisque sui concepit*¹¹³ *amorem*) qui se présente sous les dehors d'une véritable *uirgo* (terme qui permet l'allitération avec *uerae* et *uiuere*). Le terme ne définit d'ailleurs pas l'essence de la statue, mais établit une comparaison :

108. Tableau comparatif de la structure de chaque récit chez M. MANSON (1982), p. 113-114 (cf. aussi p. 107).

109. Par le type de métamorphose obtenu par le sculpteur pour sa statue, l'histoire de Pygmalion est aussi à mi-chemin entre celle des Propétides et celle de Myrrha. La statue s'anime de vie, alors que les Propétides échappent de peu à la pétrification et que Myrrha, figée en arbre, se liquéfie en résine.

110. *Met.*, X, 243-246.

111. A. SHARROCK (1991), p. 38, a montré en quoi la définition du comportement des Propétides en termes de *uitium* et de *crimen* reprend un *topos* du discours élégiaque où le poète déclare rejeter l'amour de sa *puella* suite à une infidélité, définie comme *uitium* et *crimen*, et fait mine de détourner de l'élégie (p. ex. Prop., III, 25 ; Ov., *Am.*, III, 11). De même, Pygmalion veut fuir l'amour, mais ne va pas tarder à s'engager dans la voie d'une relation de type élégiaque avec sa statue.

112. P. ex., Cynthia a des doigts d'ivoire (Prop., II, 1, 9) ; pour d'autres exemples, cf. A. SHARROCK (1991), p. 40.

113. Le verbe *concupere* peut d'emblée être lu comme une métaphore sexuelle : cf. J. M. MILLER (1988), p. 206.

*Virginis est uerae facies, quam uiuere credas*¹¹⁴.

Son visage est celui d'une vraie jeune fille qu'on croirait vivante.

Neuf vers après cette première comparaison de la statue avec une *uirgo*, il est question des cadeaux que Pygmalion offre à sa statue, cadeaux qui sont de ceux qui plaisent aux *puellae*¹¹⁵.

Avant cette intrusion du terme *puella* – qui, comme *uirgo*, sert uniquement de point de comparaison –, la statue est toujours qualifiée par des mots neutres (*opus, corpus, ebur*). Mais que *puella* se soit substitué à *uirgo* comme élément de comparaison n'est pas qu'un effet de *uariatio*¹¹⁶ – qui supposerait la synonymie. Entre l'utilisation de *uirgo* au vers 250, pour décrire l'apparence de la statue, et la référence aux *puellae* du vers 259, la passion de Pygmalion s'est embrasée¹¹⁷. Cet amour se manifeste par des marques d'affection physique de la part de Pygmalion, qui touche (*manus temptantes*¹¹⁸, v. 254), embrasse (*oscula dat*, v. 256) et flatte (*blanditias adhibet*, v. 259) sa statue comme si elle était de chair. Son attitude et ses gestes envers la statue sont ceux d'un amant envers sa maîtresse¹¹⁹. Les cadeaux qu'il lui offre, de nature parfaitement érotique (coquille de Vénus, oiseaux – comme le petit moineau chez Catulle –, fleurs, bijoux)¹²⁰ rappellent d'ailleurs les cadeaux qu'Ovide recommandait, dans l'*Art d'aimer*, d'offrir à sa belle pour en conserver les faveurs¹²¹. Une métamorphose s'est donc opérée dans le regard et l'attitude de Pygmalion, qui traite sa

114. *Met.*, X, 250.

115. *Met.*, X, 259-263.

116. Selon P. WATSON (1983), p. 140, lorsqu'une même jeune fille reçoit les deux qualificatifs (les principaux cas sont en poésie), c'est en général par souci de *uariatio* (*uirgo* intervenant presque toujours en premier).

117. *Met.*, X, 252-253 : [...] *Miratur, et haurit / pectore Pygmalion simulati corporis ignes*.

118. Sur l'emploi de *temptare* chez les élégiaques, cf. A. SHARROCK (1991), n. 29.

119. Ces manifestations d'affection physique rappellent d'ailleurs celles que Lucrèce cite comme vaines chez les amoureux : *Lucr.*, IV, 1079-1081 : *Quod petiere, premunt arte faciuntque dolorem / corporis, et dentes inlidunt saepe labellis, / osculaque adfligunt* [...] ; 1108-1110 : *adfligunt auide corpus iunguntque saliuas / oris, et inspirant pressantes dentibus ora ; nequiquam* [...], « L'objet de leur désir, ils le serrent étroitement et font naître la douleur physique, et sur ses lèvres, ils impriment souvent leurs dents et y cognent leurs baisers. [...] ; ils serrent avidement ce corps, mêlent la salive de leur bouche et respirent son souffle, collés bouche contre dents ; en vain [...] ».

120. Cf. A. SHARROCK (1991), p. 44.

121. *Ov.*, *Ars am.*, II, 261-270 (corbeille de fruits, raisin, châtaignes, grive, couronne de fleurs) ; cf. *Prop.*, III, 13, qui déplore qu'à son époque les jeunes filles, par goût du luxe, ne se contentent plus de cadeaux simples et rustiques ; cf. aussi *Lucr.*, V, 965, qui mentionne des offrandes champêtres comme cadeaux d'amour chez les hommes des premiers temps.

statue comme une véritable *puella* élégiaque. Le choix du terme *puella* fait partie intégrante de cette érotisation de la statue. Pygmalion joue d'ailleurs à la parer, à l'habiller et à la déshabiller, dans une forme de rituel amoureux¹²² :

[...] *nec nuda minus formosa videtur*¹²³.

Et nue, elle ne semble pas moins belle.

Les adjectifs *nuda* et *formosa* (adjectif dont nous avons déjà relevé qu'il appartenait au registre élégiaque) sont les premières qualifications au féminin de la statue, et semblent marquer une étape cruciale de la métamorphose¹²⁴ : la statue est sur la voie de devenir une femme, celle de Pygmalion qui la considère déjà comme telle, usant, après *nuda* et *formosa*, d'une nouvelle désignation au féminin (*socia*), qui semble même sous-entendre une relation d'ordre sexuel¹²⁵ :

Appellatque tori sociam [...] ¹²⁶.

Il l'appelle la compagne de sa couche.

Les références au code élégiaque sous-jacentes à cette mise en scène littéraire passent aussi par une habile manipulation du vocabulaire poétique qui dépasse de simples emprunts lexicaux qu'Ovide pratique d'ailleurs avec modération¹²⁷. On peut l'illustrer par l'exemple du recours au terme *blanditiae* (v. 259), d'ordinaire absent de l'épopée. Mais ce mot non épique intervient dans un vers amorcé par la conjonction typiquement épique *ast*¹²⁸. Il ne s'agit pas seulement pour Ovide d'intégrer des mots empruntés au registre élégiaque, mais de jouer avec le décorum poétique en mélangeant des éléments disparates. C'est bien là le projet annoncé en ouverture des *Métamorphoses* : *Mutatas dicere formas* (I, 1), « dire des

122. Pour l'analogie entre ce rituel et un jeu de poupée : cf. M. MANSON (1982).

123. *Met.*, X, 266.

124. De même pour la jeune Iphis qu'Ovide dit *formosus* dès son plus jeune âge (*Met.*, IX, 713) ; cf. *supra*, p. 335.

125. Cf. J. M. MILLER (1988), p. 206-207 ; cf. *Met.*, I, 620 (Junon est désignée comme la *socia tori* de Jupiter). Pygmalion réitérera le même type de relation à sa statue à son retour de la fête de Vénus : l'idée d'union sexuelle est alors suggérée par la locution *incumbens toro* (v. 281).

126. *Met.*, X, 268. L'expression rappelle le *thalamique consorto* du vers 246.

127. Cf. P. KNOX (1986) p. 29 et p. 44, n. 36.

128. Cf. P. KNOX (1986), p. 53-54. Autres occurrences de *blanditiae* dans les *Met.* : Apollon à Daphné (I, 531) ; entre Pyrame et Thisbé (IV, 70) ; paroles douces échangées par la fente du mur ; cf. *Prop.*, I, 16, 16 ; sur le même motif du παρακλαυσίθυρον : *Tib.*, I, 1,72 ; *Ov.*, *Ars am.*, II, 159. Autres exemples : cf. P. KNOX [1986], p. 63, n. 15).

formes nouvelles » : ce vers programmatique du thème des *Métamorphoses* s'applique donc aussi au choix d'une forme littéraire en constante mutation.

Dans la suite de l'histoire, Pygmalion adresse une prière à Vénus :

[...] *Si di dare cuncta potestis
Sit coniunx, opto, non ausus, eburnea uirgo,
dicere, Pygmalion, similis mea, dixit, eburnae*¹²⁹.

Si vous autres dieux pouvez tout accorder, mon vœu est que ma femme soit, – et n'osant dire : la vierge d'ivoire, Pygmalion dit : – semblable à la vierge d'ivoire.

Si Ovide ne place pas alors dans la bouche de Pygmalion le terme *puella*, c'est sans doute pour respecter la situation d'énonciation, celle de la prière. Mais sitôt rentré chez lui, c'est bien sa statue de *puella* qu'il retrouve, qualifiée de *simulacra puellae* (v. 280), qui s'oppose au *uirginis facies* (v. 250). L'emploi du terme *simulacrum* associé à *puella* peut nous éclairer ici sur la métamorphose qui s'opère chez Pygmalion dans la perception de sa statue. *Simulacrum* peut désigner l'objet artistique, la statue en tant que représentation figurée¹³⁰. Mais on ne peut négliger le sens philosophique du terme, emprunté à la pensée épicurienne¹³¹. Précédemment, Ovide avait d'ailleurs déjà qualifié les transports amoureux du sculpteur de « feux pour un simulacre de corps » (v. 253 : *simulati corporis ignes*). Or, selon Lucrèce, débattant, au livre IV du *De rerum natura*, de l'amour dans le cadre plus large d'une théorisation du phénomène de la vision, ce sont les simulacres émanant des corps qui font naître le désir amoureux¹³². Or, dans la mesure où il s'agit de simulacres, ils restent, selon Lucrèce, incorporels et donc inatteignables. Mais, dans l'histoire de Pygmalion, Ovide ne suit pas Lucrèce sur la voie de

129. *Met.*, X, 274-276.

130. Emplois dans ce sens chez Ov., *Met.*, IV, 780 ; V, 211 (statues issues de pétrification par Méduse) ; cf. aussi Cic., *Verr.*, II, 159 (synonyme de *statua*) ; IV, 72 (statue de Diane en bronze).

131. Cf. A. SCHIESARO (2002), p. 70.

132. Lucr., IV, 1061-1062 : *Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt / illius [...]* ; 1095 : *Nil datur in corpus praeter simulacra fruendum / tenuia, quae uento spes raptast saepe misella* ; 1101 : *Sic in amore Venus simulacris ludit amantis*, « Car si l'objet de ton amour est loin de toi, des simulacres en sont pourtant présents [...]. Rien ne nous est donné pour une jouissance physique, sinon des simulacres ténus, espoir dérisoire que souvent emporte le vent. [...] Ainsi en amour, Vénus se joue des amants par des simulacres. » L'idée de simulacre dans la théorie épicurienne de la vision s'accorde d'ailleurs au motif de l'amour au premier regard, récurrent dans les *Métamorphoses* (p. ex. I, 490 ; III, 371 (*uidit et incaluit*) ; IV, 316 ; VI, 455 ; XIV, 700).

l'incorporalité des simulacres et de leur inaccessibilité¹³³. Le simulacre de *puella* dont Pygmalion est amoureux ne va précisément pas rester incorporel, mais prendra vie ; la statue s'anime sous les baisers et les caresses : *corpus erat* (v. 289), c'est un vrai corps, et Pygmalion touche et « retouche de sa main, encore et encore, l'objet de ses vœux »¹³⁴. Le choix de traduire *retractat* par « retouche » cherche à rendre l'idée de création artistique présente derrière le sens érotique du terme. Nous avons vu plus haut, en particulier avec l'histoire de Syrinx, que la *puella* est la création du poète élégiaque. L'œuvre d'art née des mains de Pygmalion est analogue à une *puella* élégiaque née de la plume d'un poète. Cette création nouvelle à partir d'un matériau de base, qu'il s'agisse de l'ivoire ou des mots, est de plus à l'image du travail poétique d'Ovide qui opère dans l'ensemble des *Métamorphoses* une *retractatio* de la tradition mythologique.

Une fois la statue animée de vie, Ovide opère une nouvelle métamorphose lexicale de la jeune fille qu'il qualifie de *uirgo* :

[...] *oraque tandem
ore suo non falsa premit ; dataque oscula uirgo
sensit, et erubuit, timidumque ad lumina lumen
attollens pariter cum caelo uidit amantem.
Coniugio, quod fecit, adest dea. [...]*¹³⁵

Et enfin, c'est une bouche véritable qu'il presse contre la sienne ; la jeune vierge sentit les baisers qu'il lui donna et en rougit, et levant un regard timide vers la lumière, elle vit en même temps son amant et le ciel. La déesse assiste à leur union qui est son fait.

Sous les baisers de Pygmalion, la jeune *uirgo* rougit donc, signe de sa pudeur comme de son éveil à la sensualité. Elle lève les yeux vers celui qui l'a créée¹³⁶ et qui se comporte déjà à son égard comme un amant (*amantem*, v. 294). Mais pour elle, ce sont ses premiers pas vers la vie corporelle et vers l'amour. Elle n'a pas en amour l'indépendance et l'expérience d'une *puella* élégiaque¹³⁷, mais se trouve au contraire dans la

133. À l'inverse, dans l'histoire de Narcisse, c'est bien le sens lucrétien qui domine : *Met.*, IV, 432, *Credule, quod frustra simulacra fugacia captas ?* « Pauvre fou, pourquoi cherches-tu en vain à saisir ce qui n'est que fugaces simulacres ? » Même sens d'illusion en *Met.*, III, 668.

134. *Met.*, X, 288 : *Rursus amans rursusque manu sua uota retractat.*

135. *Met.*, X, 291-295.

136. La forte ambiguïté du terme *lumina*, qui peut désigner soit la lumière du jour, soit les yeux de son amoureux (comme en Catull., LI, 12), souligne ce rôle de créateur : c'est sous le regard de Pygmalion (cf. *Met.*, X, 266 : [...] *nec nuda minus formosa uidetur*) que la statue (*simulacrum*) a connu sa première métamorphose symbolique qui aboutira par la suite à son animation vers la vie.

137. Cf. A. RAMIREZ DE VERGER (2001). Exemples de *puella docta* ou *sapiens* : Catull., XXXV, 16-17, [...] *Sapphica puella / Musa doctior* [...] ; Prop., II, 13, 11 ;

position d'une jeune fiancée¹³⁸. Le terme *uirgo* qui lui est appliqué ici signale à la fois sa pureté, sa respectabilité et sa *pudor* (révélée par le fait qu'elle rougit), et le rôle social dans lequel elle se trouve engagée : elle va devenir l'épouse officielle de Pygmalion, sous le patronage de Vénus qui veille à leur mariage – Ovide emploie le terme légal *coniugium* (v. 295). On pourrait même dire que l'animation de la statue se fait sous l'effet de l'amour physique mettant en éveil ses sens et sa sexualité¹³⁹ et qui fait d'elle véritablement une femme.

L'enfant qui, neuf mois après les noces, vient couronner l'union conjugale confirme que la jeune *uirgo* du vers 292 était bien envisagée comme une future *matrona*¹⁴⁰. L'histoire se clôt donc sur la thématique matrimoniale qui était présente dès le début de la narration, où le célibat de Pygmalion était souligné (*sine coniuge caelebs*, v. 245). Cette issue peut d'ailleurs tenir lieu de consolation à son narrateur qu'est Orphée, qui, lui, n'arrive pas à (r)amener à la vie la femme qu'il aime.

L'autre épisode chypriote encadrant l'histoire de Pygmalion relate l'amour incestueux de Myrrha pour son père¹⁴¹. Celle-ci parviendra d'ailleurs, grâce à l'aide de sa nourrice, à concrétiser l'union désirée, transgressant ainsi le paradoxe du désir et de l'union impossible, empêchée dans le cas de Narcisse par le manque de distance, retardée dans celui de Pyrame et Thisbé par l'opposition paternelle, et dans celui de Byblis par la fuite du frère.

Ov., *Am.*, II, 4, 45-46 ; Mart., *Epigr.*, VII, 69, 10 (cf. aussi, *infra*, n. 149 et la discussion autour d'Atalante opposée à une *puella sapiens*). Pour S. L. JAMES (2003), la *puella docta* est une courtisane intelligente qui comprend que le poète essaie d'avoir des relations sexuelles avec elle gratuitement. S. L. James ne souligne par contre guère l'idée d'expérience sexuelle associée au terme *docta* ou *sapiens*. Pour D. KONSTAN (1994, p. 155-157), la *puella* élégiaque est surtout une jeune femme ne dépendant ni d'un père ni d'un mari, d'où l'appellation voisine de *domina*.

138. Selon le sens premier de *uirgo*, établi, p. ex., dans la comédie : cf. P. WATSON (1983).

139. Sur les termes qui marquent cet éveil à la sexualité : cf. A. SHARROCK (1991), p. 47.

140. Cf. *supra* (n. 5) la définition de P. Watson de la *uirgo* « *as a young version of matrona* ».

141. Le thème n'est pas nouveau, puisqu'il avait été traité précédemment par Helvius Cinna dans sa *Smyrna* (*Smyrna*, frg. 2 : *At scelus incesto Smyrnae crescebat aluo* ; cf. Catull., XCV). Ovide doit donc opérer une *retractatio* d'un thème traité selon la manière savante des néotériques. Il est possible qu'un jeu de mots fasse allusion au modèle de Cinna (v. 308 : *cinnamaque...*) ; cf. P. KNOX (1986), p. 54-55.

On aurait pu s'attendre à ce que Myrrha, dont l'histoire semble une réécriture de celle de Byblis ¹⁴², soit aussi désignée une fois ou l'autre par *puella*. Or ce n'est jamais le cas. Myrrha est toujours qualifiée de *uirgo* (ou de *filia*, dans la bouche de son père). Au vu du type de déviance amoureuse qu'elle va réaliser, le recours à *uirgo* n'en est que plus choquant. Au vers 345, cette totale discordance entre la respectabilité du terme et la monstruosité du comportement est résumée par la formule choc *impia uirgo*, suivie d'autres locutions faisant la jonction entre deux termes inconciliables ¹⁴³ (v. 347-348 : *matris paelex, adultera patris, soror nati genetrisque... fratris*) :

*Ultra autem sperare aliquid potes, impia uirgo ?
Et quot confundas et iura et nomina, sentis ?
Tune eris et matris paelex et adultera patris ?
Tune soror nati genetrisque uocabere fratris ?* ¹⁴⁴

Peux-tu espérer quelque chose qui aille plus loin, vierge impie ? Comprends-tu à quel point tu commets une confusion et de droits et de noms ? Seras-tu, toi, à la fois la rivale de ta mère et la maîtresse de ton père ? Porterai-tu le nom de sœur de ton fils et de mère de ton frère ?

Le choix de *uirgo* et l'absence de *puella* dans cet épisode peut s'expliquer par le critère du genre littéraire. L'élément générique déterminant n'est alors pas tant le cadre épique des *Métamorphoses*, mais le traitement tragique de cet épisode, qui se distingue ainsi de l'histoire de Byblis traitée sur le mode élégiaque ¹⁴⁵. Myrrha n'est pas sous l'emprise de Cupidon ¹⁴⁶, mais sous celle des Furies, du crime et de la folie, plongée dans un univers de tragédie où une *puella* n'aurait pas sa place. Au-delà du critère du genre, Ovide souligne surtout, par le choix de termes antinomiques, le caractère inadmissible de l'union à laquelle le désir de Myrrha l'entraîne. Il pose ainsi, comme dans l'histoire de Byblis, le problème des dénominations ¹⁴⁷.

142. Cf. G. TISSOL (1997), p. 42-43.

143. Dans cette perspective, *impia puella* aurait été moins percutant, car presque redondant si l'on attache à *puella* des connotations négatives. Une appellation aussi paradoxale (*adultera uirgo*) échoit à Médée dans les *Héroïdes* : *Her.*, VI, 133 : *Turpiter illa uirum cognouit adultera uirgo*.

144. *Met.*, X, 345-348.

145. Belle démonstration de ce jeu de genres entre élégie et tragédie par I. JOUTEUR (2001), p. 147-154. Sur les liens entre les deux narrations, cf. B. R. NAGLE (1983).

146. *Met.*, X, 311, cf. *supra*, n. 64.

147. Cf. G. TISSOL (1997), p. 36-52.

Puella apparaît une dernière fois dans la dernière histoire du livre X, celle d'Hippomène et d'Atalante. Un oracle a averti Atalante de ne pas prendre d'époux si elle ne veut pas risquer de perdre sa liberté. Aussi la jeune femme s'est-elle juré de ne céder qu'à celui qui la battra à la course et de réserver la mort aux autres. Dans un discours qu'elle adresse mentalement à Hippomène – qu'elle avoue trouver séduisant (une fois encore l'adjectif élégiaque *formosus*, v. 611) –, elle le conjure de fuir et de renoncer à la rechercher pour épouse. Ce discours intérieur est explicitement orienté vers la thématique du mariage, et c'est dans ce contexte qu'intervient le terme *puella* :

*Dum licet, hospes, abi thalamosque relinque cruentos.
Coniugium crudele meum est. Tibi nubere nulla
nolet, et optari potes a sapiente puella*¹⁴⁸.

Tant que cela t'est possible, étranger, pars, laisse derrière toi une couche sanglante. Mes noces sont sans pitié. Aucune femme ne refusera de t'épouser, tu pourras être souhaité comme époux par une jeune fille sage.

Dans le contexte nuptial et vu l'identité de la locutrice, le sens premier de l'expression *sapiente puella* désigne une « fille pleine de sagesse, raisonnable », disposée au mariage et non frappée, comme Atalante, de cette « folie de la virginité ». Par un intéressant renversement des valeurs, c'est alors l'attachement absolu d'Atalante à sa virginité qui se situe hors norme, tandis qu'une *sapiens puella*, loin d'être déviante, s'accordera au code social du mariage. La tournure joue toutefois clairement sur des références élégiaques : l'épithète *sapiens* porte en effet, dans le corpus élégiaque d'Ovide, un sens potentiellement ambigu et peut désigner une jeune fille expérimentée dans les choses de l'amour¹⁴⁹. L'expression

148. *Met.*, X, 620-622.

149. C'est, p. ex., le sens qu'il semble falloir donner au verbe *sapere* dans une pièce des *Amours*, où Ovide vante les mérites des femmes de chaque tranche d'âge : *Am.*, II, 4, 45-46, *Me noua sollicitat, me tangit serior aetas ; / haec melior specie corporis, illa sapit*, « Une petite nouvelle [litt. "Un jeune âge"] m'attire, une femme d'âge mûr me touche ; la première l'emporte par la beauté physique, l'autre a de l'expérience [sc. sexuelle]. » Nous suivons ici A. RAMIREZ DE VERGER (2001), qui propose de retenir, pour le vers 46, la lecture proposée par Nicolaus Hensius dans l'édition de 1661, et de lire *illa sapit* plutôt que *illa placet*, comme l'indiquent la plupart des manuscrits. La version *placet* serait le reflet d'une forme de pudibonderie des philologues. Même connotation sexuelle pour *sapere* et ses dérivés, pour une femme : *Her.*, II, 27 (*sapienter amaui*) ; IV, 96 ; XVII, 257-258, associé à *puella* (*His ego, si saperem pauloque audacior essem, uterer. Vtetur, siqua puella sapit. / Aut ego deposito sapiam fortasse pudore*) ; *Ars am.*, I, 65 : *Seu te forte iuuat sera et sapientior aetas* (autre éloge de la femme mûre et expérimentée : *Ars am.*, II, 663-702) ; même sens pour un homme : *Her.*, XXI, 59 (*sapienter amabis*) ; *Ars am.*, I,

clarifierait alors l'idée que le mariage (idée soulignée par les termes *thalamus*, *coniugium*, *nubere*) passe par une initiation sexuelle. Atalante se projette ainsi au-delà de la cérémonie nuptiale, craignant que la couche sanglante dont elle invite Hippomène à s'éloigner soit aussi la sienne au moment de la défloration. En effet, tant qu'elle l'emporte à la course, elle est dominante et maîtresse de son corps. Une fois vaincue, les rapports de force s'inversent, et la domination masculine d'Hippomène s'impose :

Praeterita est uirgo ; duxit sua praemia uictor ¹⁵⁰.

La jeune fille fut distancée ; son vainqueur prit en mariage celle qui était sa récompense.

Atalante, qualifiée alors de *uirgo*, est menée par son vainqueur, son *uictor* ; ce terme, se rapportant au sens propre au vainqueur de la course, indique aussi, par le jeu d'allitération avec *uirgo* ¹⁵¹ et par la présence du verbe *duxit* (cf. l'expression *uxorem ducere* appliquée au mariage), une domination sexuelle – c'était d'ailleurs le terme employé par euphémisme pour Jupiter après le viol de Callisto (*Met.*, II, 437). L'issue de cette histoire rejoint donc en quelque sorte celles d'Iphis et de Pygmalion, en ce qu'elle permet la mise en place du mariage et l'entrée pour la jeune fille dans le rôle matrimonial attendu d'elle par le code social.

*

* *

Une bonne part des subtilités d'Ovide entre *puella* et *uirgo* sont inhérentes à un jeu sur le genre littéraire (épique, élégiaque ou tragique). Mais au plan de la narration, ces jeux de genres servent aussi souvent à mettre en lumière un comportement sexuel différent d'une sexualité standard.

Une comparaison avec l'élegie III, 19 de Propertius permet d'éclairer cet enjeu narratif sous-jacent à la plupart des emplois de *puella* dans les *Métamorphoses*. Propertius se propose d'y illustrer le caractère forcément débridé des passions féminines :

*Obicitur totiens a te mihi nostra libido :
crede mihi, uobis imperat ista magis.*

661 (*sapiens*) et 758 (*qui sapit*) ; III, 565 (*sapienter*) ; *Rem. am.*, 745 (*sapienter amasset*). Cf. aussi *supra*, n. 137.

150. *Met.*, X, 680.

151. *Ov.*, *Ars am.*, I, 695-699, exploite, dans l'histoire de Déidamie violée par Achille, un jeu de mots étymologique entre *uirgo*, *uir*, *uires*, *uincere* ; cf. aussi S. WHEELER (1997) pour ces jeux de mots dans l'histoire d'Iphis.

*Vos, ubi contempti rupistis frena pudoris,
nescitis captae mentis habere modum*¹⁵².

Tu me reproches sans cesse ma passion : crois-moi, elle vous domine davantage. Vous, une fois que vous avez lâché la bride d'une pudeur dont vous faites fi, vous ne savez pas conserver la mesure dans vos égarements.

L'idée que les femmes ne savent garder la mesure (*habere modum*) est aussi celle qui domine, dans les *Métamorphoses*, les histoires de Byblis (IX, 631-632 : [...] *modumque / exit* [...]) et de Myrrha (X, 377 : *nec modus et requies, nisi mors, reperitur amoris*). Myrrha figure d'ailleurs parmi les exemples mythologiques que Properce énumère pour appuyer son propos : il cite, dans l'ordre, les exemples de Pasiphaé, de Tyro, fille de Salmonée¹⁵³, de Myrrha, de Médée, de Clytemnestre, et termine son énumération par l'exemple plus développé de Scylla – nous y reviendrons plus loin.

Cette introduction suivie d'*exempla* inspirera directement Ovide dans un passage du livre I de l'*Art d'Aimer*. Dans le passage en question, Ovide encourage les jeunes gens à ne pas douter du succès de leurs efforts de séduction, rappelant que les femmes sont dominées par leur désir sexuel (*libido*) :

*Parcior in nobis nec tam furiosa libido :
Legitimum finem flamma uirilīs habet*¹⁵⁴.

Chez nous les hommes, la passion est plus réservée et pas aussi furieuse : la flamme qui anime l'homme respecte les limites de la loi.

Suivent, pour étayer l'argumentation, une série d'*exempla* en partie semblables à ceux de Properce (Byblis, Myrrha, Pasiphaé, la Crétoise Aéropé¹⁵⁵, Scylla, Clytemnestre, Médée¹⁵⁶, la mère de Phoenix¹⁵⁷, Phèdre, et enfin la seconde femme de Phinée¹⁵⁸). Il s'attache plus particu-

152. Prop., III, 19, 1-4.

153. Tyro, réchappée du massacre perpétré par Zeus sur sa famille, brûlait d'amour pour un fleuve, l'Énipée.

154. Ov., *Ars am.*, I, 281-282.

155. Mère d'Agamemnon et de Ménélas, elle s'éprend de son beau-frère Thyeste et sera jetée dans la mer par son second mari, Atrée (dont elle avait épousé le fils en premières noces).

156. Citée à la fois pour avoir causé la mort de Créuse, seconde épouse de Jason, en lui ayant offert une tunique qui brûla son corps, et pour avoir tué ses propres enfants.

157. Cléobulé chargea son fils Phénix de séduire la maîtresse de son mari Amyntor. Quand celui-ci l'apprit, il creva, par jalousie, les yeux de son fils.

158. Phinée, roi de Thrace, fit crever les yeux de ses deux fils suite à de fausses accusations portées contre eux par sa seconde femme Idæa, qui prétendit qu'ils avaient cherché à la « séduire ».

lièrement au personnage de Pasiphaé qui trahit son mari dans un adultère contre-nature puisque sa passion la conduit à chercher l'union avec un taureau¹⁵⁹. Le dérapage par rapport au code marital se double donc d'un décalage par rapport à l'ordre naturel¹⁶⁰ :

*Siue uirum mauis fallere, falle uiro !*¹⁶¹

Si tu choisis de tromper ton mari, trompe-le avec un homme !

Et Ovide de conclure :

*Omnia feminea sunt ista libidine mota ;
Acrior est nostra, plusque furoris habet.
Ergo age, ne dubita cunctas sperare puellas*¹⁶².

Ce sont là tous les élans suscités chez les femmes par la passion (*libidine*). La leur est plus âpre que la nôtre, et possède plus de folie. Donc vas-y, n'hésite pas à espérer toutes les filles (*puellas*).

Ovide reprend donc clairement de Properce le thème des passions féminines déviantes et sa façon de le traiter par une série d'*exempla*¹⁶³. On peut considérer de plus que les histoires de *puellae* des *Métamorphoses*, en particulier celle de Byblis, présentée comme devant servir d'*exemplum*¹⁶⁴, et celles du chant d'Orphée au livre X, sont autant d'illustrations de la même thématique de la *libido* qu'Orphée annonce vouloir traiter¹⁶⁵. La filiation thématique et poétique entre Properce, l'*Art d'Aimer* et les *Métamorphoses* semble ainsi bien établie.

Mais là n'est pas le but premier de cette comparaison avec Properce. L'élégie de Properce présente un cas de figure intéressant puisqu'elle fait se côtoyer, pour le même personnage féminin de Scylla et dans le genre bien défini de l'élégie, l'emploi concomitant de *puella* et de *uirgo*. Ce qu'il nous intéresse de déterminer ici, c'est si le recours à ces deux termes relève de la *uariatio sermonis* à l'intérieur du genre élégiaque, ou s'il reflète, au-delà des frontières du genre, des nuances sémantiques analogues à celles mises

159. Dans les *Métamorphoses*, Scylla, rejetée par Minos, fait allusion à Pasiphaé (*Met.*, VIII, 131-137), ainsi qu'Iphis, qui utilise cet *exemplum* pour se convaincre du caractère déviant de son homosexualité, ne respectant pas les lois du genre sexué (*Met.*, IX, 735-737) ; cf. *supra*, n. 86.

160. Argument auquel recourt Iphis (*Met.*, IX, 757-758) ; cf. *supra*.

161. *Ov.*, *Ars am.*, I, 310.

162. *Ov.*, *Ars am.*, I, 341-343.

163. Cf. J.-M. FRÉCAUT (1982), p. 19.

164. *Met.*, IX, 454 : *Byblis in exemplo est ut ament concessa puellae* ; cf. *supra*, p. 329-330.

165. Cf., *Met.*, X, 153-154 : [...] *inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam* ; *supra*, p. 339-340.

en lumière chez Ovide et servant à la mise en récit d'une histoire de jeune femme dont les choix amoureux déçoivent les attentes placées en elle.

Scylla est la fille du roi Nisos, dont la tête s'ornait d'un cheveu roux qui lui conférait l'invincibilité. Lors d'une guerre contre la Crète, Scylla tombe amoureuse du roi crétois Minos au point de trahir sa loyauté envers son père et de couper ce cheveu roux pour assurer la victoire à Minos. Celui-ci l'emporte donc, mais repousse la jeune fille et son amour ¹⁶⁶ :

*Tuque, o, Minoa uenumdata, Scylla, figura
tondes purpurea regna paterna coma.
Hanc igitur dotem uirgo desponderat hosti !
Nise, tuas portas fraude reclusit amor.
At uos, innuptae, felicius urite taedas :
pendet Cretaea tracta puella rate* ¹⁶⁷.

Et toi Scylla, toi qui te vendis au beau Minos, ôtant à ton père son royaume en lui ôtant son cheveu roux. Voilà la dot qu'une jeune fille (*uirgo*) avait promise (*desponderat*) à l'ennemi ! Nisos, c'est l'amour qui, usant de perfidie, a ouvert tes portes. Mais vous, jeunes filles (*innuptae*), allumez vos torches (de mariage) sous de meilleurs auspices : la fille (*puella* ¹⁶⁸) est suspendue, traînée, au vaisseau crétois.

Ce passage combine l'usage de *uirgo* (v. 23), de *puella* (v. 26) et de *innuptae* (v. 25, qui était l'épithète des *puellae* en procession chez Virgile ¹⁶⁹). La qualification de *uirgo* devrait souligner la respectabilité de Scylla et son « aptitude » au mariage. Le vers 23, où le terme apparaît, exploite d'ailleurs largement la métaphore du mariage avec l'allusion à la dot (*dotem*) et le verbe *despondere* (qui a le sens de « promettre en mariage, fiancer », *sponsa* étant un terme pour désigner la fiancée). Mais cette dot est clairement pervertie puisqu'elle scelle non pas une alliance matrimoniale, mais un pacte avec l'ennemi (*hosti*), une trahison qui déçoit les espoirs du père en vue d'éventuelles fiançailles. En trahissant son père, Scylla perd son statut de *uirgo* et devient une *puella*, une « fille » que Properce dit « traînée » ¹⁷⁰ au bateau de Minos, qui, horrifié par ce crime,

166. Cet exemple est également développé par l'épyllion de la *Ciris* de l'*Appendix Vergiliana*.

167. Prop., III, 19, 21-26.

168. À l'inverse, dans l'épyllion de la *Ciris* de l'*Appendix Vergiliana*, elle est qualifiée de *uirgo*, ce qui s'accorde à la texture épique du genre : App. Verg., *Ciris*, 390 : *per mare caeruleum trahitur Niseia uirgo*.

169. Verg., *Aen.*, II, 238 ; VI, 307 ; cf. *supra*, p. 325-326.

170. Le jeu de mots tenté en français (une « traînée ») pourrait rendre compte d'un rapprochement entre le sens de *puella* et celui de *meretrix* ; cf. P. WATSON (1983), p. 134-135 : Ov., *Ars am.*, III, 51 (*cultas puellas = meretrices*) ; Tib., I, 10, 59 (une aguicheuse). Le verbe *trahere* n'est toutefois pas relevé pour un sens sexuel par J. N. ADAMS (1990).

la fait noyer. Scylla a alors perdu toute respectabilité, entraînée par les débordements de sa *libido*. L'usage de *puella* marque ainsi à la fois une perte de rang et de dignité, et la chute dans un statut où l'option amoureuse choisie est dévalorisée par le choix d'un terme sexuellement connoté.

*

* *

Conclusion

Des jeunes femmes de mauvais genre ?

Cette différenciation entre *puella* et *uirgo* selon le critère de l'orientation sexuelle telle qu'on la trouve dans l'épigramme de Propertius se révèle donc être la même que celle sur laquelle reposent la plupart des emplois de *puella* dans les *Métamorphoses* d'Ovide, où le terme, loin d'être interchangeable avec *uirgo*, se spécialise dans une acception particulière déterminant un écart par rapport à un comportement normé, orienté vers les seules options de la virginité ou du mariage. Le couple *puella-uirgo* ne constitue donc pas un doublet lexical, mais permet de définir deux facettes possibles de la féminité autour desquelles viennent se cristalliser des comportements sexuels distincts, exemplaire ou répréhensible.

Cette stigmatisation de comportements « déviants » par rapport à une norme essentiellement sociale posée au *gender* féminin passe par un jeu sur les limites du genre littéraire : la « perversion » – entendue au sens étymologique – du comportement est amorcée par l'usage du terme *puella*, d'ordinaire banni de l'épopée ; l'irruption de ce mot étranger au genre vient souligner l'étrangeté des mœurs. C'est dans ce sens que les *puellae* des *Métamorphoses* sont « de mauvais genre », ce qui ne présume pas forcément de leur respectabilité. L'exemple déréglé de Byblis ne correspond bien sûr pas à la situation de toutes les *puellae* d'Ovide qui sont loin d'être toutes dépravées. Leur caractérisation par un terme élégiaque souligne surtout qu'elles sont soumises au désir amoureux, à celui des hommes, qui peut prendre un tour agressif (viol) ou normé (mariage), ou à leur propre passion, qui peut les emporter au-delà du respect d'interdits plus ou moins forts, qu'il s'agisse de tabous absolus (inceste) ou de simples règles balisant les rôles sociaux prévus à leur intention. Dans son utilisation de *puella*, Ovide joue ainsi à dépasser les limites du genre littéraire tout en mettant en évidence celles imposées au sexe féminin. Ce jeu sur les marges est illustré par l'exemple (extrême) de Byblis dont l'écriture déborde le cadre initial

dévolu au texte pour s'étendre aux marges de ses tablettes – tout comme son amour incestueux dépasse les limites du licite¹⁷¹. L'écriture d'Ovide, reflétée comme en miroir par celle de Byblis, déborde de même le cadre initial du genre épique pour souligner, par la fluidité des genres, la fluidité de l'identité sexuelle, à l'image de l'idée de métamorphose et d'un monde en perpétuel changement.

Laure CHAPPUIS SANDOZ
Université de Neuchâtel

171. *Met.*, IX, 565 : [...] *summusque in margine uersus adhaesit*, « La dernière ligne trouva sa place dans la marge ». Plus loin, Ovide souligne que Byblis passe les bornes (*Met.*, IX, 631-632 : *modumque / exit*). Sur cette idée : cf. Prop., III, 19, 4 ; Ov., *Met.*, X, 377 (*supra*, p. 350).

Annexe : résumé des occurrences de *puella* dans les *Métamorphoses*

- I, 712 Syrinx : Pan conserve par la flûte le *nomen puellae*
- II, 436 Callisto : Comment une *puella* aurait-elle pu résister aux avances de Jupiter ?
- II, 711 *castae puellae* en procession pour le culte de Pallas
- III, 353 et 355 désir autour de Narcisse (paire *iuuenis-puella* au pluriel)
- IV, 56 beauté de Pyrame et Thisbé (paire *iuuenis-puella* au pluriel)
- [V, 393 (adj.) Proserpine cueille des fleurs avec un zèle de jeune fille (*puellari studio*)]
- VI-VII-VIII aucune occurrence
- IX, 454 l'histoire de Byblis doit illustrer quelles sont pour les *puellae* les amours permises (*concessa*)
- IX, 712 Iphis travestie présente une ambiguïté garçon-fille (paire *puer-puella*)
- X, 153 chant d'Orphée sur les *puellae* attirées par des feux interdits (*inconcessisque... ignibus*) ; thème des débordements de la *libido*
- X, 259 et 280 dans l'histoire de Pygmalion (alternance *uirgo-puella*)
- [X, 594 (adj.) Atalante a le teint éclatant d'une jeune fille (*puellari candore*)]
- X, 622 Atalante à Hippomène : Pourquoi ne pas chercher à être épousé par une *sapiente puella* ?
- XI à XV aucune occurrence

Indications bibliographiques

- J. N. ADAMS (1990) : *The Latin Sexual Vocabulary*, London, 3^e éd.
- F. AHL (1985) : *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca & London.
- J.-J. AUBERT (2003) : « Nature ou culture ? L'histoire au service du présent ou la construction d'une identité », dans J.-J. AUBERT, P. COCHAND, P. SINGY et C. VERDON (dir.), *Identité plurielle. Pluralité des identités*, Colloque 12.7.2002, Neuchâtel, p. 15-30.
- B. AXELSON (1945) : *Unpoetische Wörter*, Lund.
- L. CHAPPUIS SANDOZ (2004) : *Terres d'abondance. Paysages et images poétiques de la fertilité et du don dans la littérature latine*, Bruxelles.
- J.-M. FRÉCAUT (1982) : « L'épisode de Pasiphaé dans l'Art d'aimer d'Ovide », dans R. CHEVALIER (éd.), *Colloque Présence d'Ovide*, Paris, p. 17-30.
- J. E. GRUBBS (2002) : *Women and the Law in the Roman Empire. A Sourcebook on Marriage, Divorce and Widowhood*, London & New York.
- S. HARRISON (2002) : « Ovide and Genre : Evolutions of an Elegist », dans Ph. HARDIE (éd.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, p. 79-94.
- J. HELLEGOUARC'H (1984) : « *Fabricator poeta* : existe-t-il une poésie formulaire en latin ? », *REL* 62 [1985], p. 166-191.
- F. HÉRITIER-AUGÉ (1995) : « Autour de l'inceste du deuxième type », dans D. CASTRO, *Incestes*, Le Bouscat, p. 107-119.
- S. L. JAMES (2003) : *Learned Girls and Male Persuasion : Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley, Los Angeles & London.
- M. JANAN (1991) : « The « Labyrinth and the Mirror » : Incest and Influence in *Metamorphoses* 9 », *Arethusa* 24, p. 239-256.
- M. JANAN (1988) : « The Book of Good Love ? Design versus Desire in *Metamorphoses* 10 », *Ramus* 17, p. 110-137.
- I. JOUTEUR (2001) : *Jeux de genre dans les 'Métamorphoses' d'Ovide*, Louvain.
- A. M. KEITH (1994) : « *Corpus eroticum*: Elegiac Poetics and Elegiac puellae in Ovid's *Amores* », *Classical World* 88, p. 27-40.
- P. KNOX (1986) : *Ovid's 'Metamorphoses' and the Traditions of Augustean Poetry*, Cambridge.
- D. KONSTAN (1994) : *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton.
- R. O. A. M. LYNE (1979) : « *Servitium amoris* », *CQ* n.s. 29, p. 117-130.
- M. MANSON (1982) : « Le mythe de Pygmalion est-il un mythe de la poupée ? », dans R. CHEVALIER (éd.), *Colloque Présence d'Ovide*, Paris, p. 101-137.
- J. M. MILLER (1988) : « Some Versions of Pygmalion », dans Ch. MARTINDALE (éd.), *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, New York & Melbourne, p. 205-214.

- W. MOSKALEW (1982) : *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*, Leyde.
- H. MÜLLER-REINEKE (2000) : *Liebesbeziehungen in Ovids 'Metamorphosen' und ihr Einfluss auf den Roman des Apuleius*, London & Göttingen, 2^e éd.
- B. R. NAGLE (1983) : « Byblis and Myrrha : Two Incest Narratives in the *Metamorphoses* », *CJ* 78, p. 301-315.
- E. PARATORE (1970) : « L'influenza delle *Heroides* sull'episodio di Biblide et Cauno nel L. IX delle *Metamorfosi* ovidiane », dans *Studia Florentina Alexandro Ronconi oblata*, Rome, p. 291-309.
- S. B. POMEROY (1975) : *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York.
- A. RAMÍREZ DE VERGER (2001) : « La puella sapiens en Ovidio, *Amores*, II, 4.45-46 », *Emerita* 69, p. 1-6.
- A. SCHIESARO (2002) : « Ovid and the Professional Discourses of Scholarship, Religion and Rhetoric », dans Ph. HARDIE (éd.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, p. 62-75.
- C. P. SEGAL (1998) : « Ovid's Metamorphic Bodies : Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses* », *Arion* 5.3, p. 9-41.
- A. SHARROCK (1991) : « Womanufacture », *JRS* 81, p. 36-49.
- A. SHARROCK (2002) : « Gender and Sexuality », dans Ph. HARDIE (éd.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, p. 95-107.
- G. SISSA (1987) : *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce antique*, Paris.
- E. SPENTZOU (2003) : *Readers and Writers in Ovid's 'Heroides' : Transgressions of Gender and Genre*, Oxford.
- G. TISSOL (1997) : *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's 'Metamorphoses'*, Princeton.
- S. TREGGIARI (1991) : *Roman Marriage. 'Iusti Coniuges' from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford.
- S. VIARRE (1964) : *L'image et la pensée dans les 'Métamorphoses' d'Ovide*, Paris.
- P. WATSON (1983) : « Puella and uirgo », *Glotta* 61, p. 119-143.
- P. WATSON (1985) : « Axelson Revisited : The Selection of Vocabulary in Latin Poetry », *Classical Quarterly* 35, p. 430-448.
- S. WHEELER (1997) : « Changing Names : the Miracle of Iphis in Ovid *Metamorphoses* 9 », *Phoenix* 51.2, p. 190-202.
- C. A. WILLIAMS (1999) : *Roman Homosexuality : Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Oxford.
- G. WILLIAMS (1968) : *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.