

Le monstre du détroit, ou la lecture érotique du mythe de Scylla  
dans les *Métamorphoses* d'Ovide (*Met.* XIII, 728-XIV, 74).

Lorsqu'Ovide intègre le mythe de Scylla dans ses *Métamorphoses*, il s'écarte de la version homérique de l'*Odyssée* représentant une pieuvre anthropophage embusquée sur une passe dangereuse et place son récit sous l'égide de l'alexandrinisme, en s'inspirant des versions hellénistiques de ce mythe, dans lesquelles Scylla revêt l'apparence d'une séduisante néréide, courtisée par une divinité (Glaucus (Hédylé, Hygin, 199, *Myth. Vat.* I, 3), Poséidon (Servius, *ad Aen.* III, 420) ou Triton (*Prob. Virgile, ad Egl.* VI, 74)), avant d'être métamorphosée par Amphitrite ou Circé sous l'effet de la jalousie. Ce traitement érotique ne surprend pas de la part du *magister amoris*. Reprenant l'histoire élégiaque, contée par la poétesse athénienne Hédylé (citée par Ath., *Deipn.* VII, 297b), de la belle nymphe transformée par Circé en un monstre affreux pour lui avoir été préférée par le dieu-poisson Glaucus, Ovide développe ce canevas pour lui donner les dimensions d'un épyllion de 160 vers, le plus long récit que nous ayons sur ce mythe, avec Homère. Ce récit, traversé tout au long de son déroulement par divers *monstra* (prodiges et étrangetés), culmine sur la métamorphose de la jeune fille en monstre tapi sur le détroit de Messine. Il y a dans ce dénouement une double monstruosité : celle du processus métamorphique, qui tient de l'opération prodigieuse, et celle de la naissance d'une créature composite et dégradée dans son humanité. Que signifie cet attrait ovidien pour la monstruosité ?

1. La sophistication formelle, ou le corps monstrueux du récit.

Le récit de la métamorphose de Scylla placée à l'orée du livre XIV fait suite à une longue section commencée au livre XIII. Cet éclatement du mythe entre deux chants est caractéristique de la manière ovidienne, qui bouscule l'ordonnancement linéaire classique des épopées traditionnelles pour privilégier la sophistication formelle, selon les préférences de l'alexandrinisme romain, pour une esthétique qui accueille désormais rejets, enchâssements, hybridation stylistique, dynamisme prébaroque, anisochronies. Le poète renouvelle en cela considérablement les codes de l'écriture épique, transformant son œuvre en une collection d'*épyllia* additionnés illustrant le programme affiché dans le *prooimion*, d'une épopée dédiée à la représentation de nouveaux corps. La structure complexe du récit contant les aventures de Scylla s'accorde avec le contenu de la *fabula*. La forme du discours s'harmonise avec son sujet. Pour dire la métamorphose de la nymphe en une nouvelle créature que sa nouvelle apparence effraie, Ovide adopte une forme narrative atypique marquée par la rupture, le déséquilibre, l'excroissance, l'hybridité.

Le récit primaire porte sur l'arrivée des Troyens en Sicile où réside le monstre (v. 719-734). La mention de Scylla donne lieu à une évocation de son passé de belle jeune femme, conté en analepse dans un récit secondaire hypertrophié par rapport au récit primaire (XIII, 735-XIV, 74, soit plus de 300 vers). Lorsque la très longue parenthèse est achevée, le récit primaire qui avait laissé les Troyens sur la rive reprend, sans que la rencontre avec le monstre ait modifié en quoi que ce soit le parcours de la flotte d'Enée. La digression semble en quelque sorte avoir été gratuite. Le récit du passé de Scylla s'ouvre sur les confidences que lui adresse Galatée sur ses amours malheureuses avec Polyphème, incorporant à ce premier discours direct la déclaration que lui fit autrefois le Cyclope. Les vers 789-869 correspondent donc à un double enchâssement qui produit une narration polyphonique à l'énonciation vertigineuse. La technique de l'emboîtement est héritée de la manière alexandrine qui opte pour le mélange et la composition

sophistiquée, jugées préférables à la linéarité classique. Lorsque Scylla se sépare de Galatée, elle rencontre Glaucus, et le récit accueille alors (v. 918-965) le récit enchâssé de la divinité marine qui raconte les circonstances de sa métamorphose. Le discours de Glaucus a été très long, mais le récit s'accélère brutalement avec la fuite de Scylla (v. 966). Le rythme narratif, fait d'étirements et de brusques raccourcis, porte, avec ces variations du rythme narratif, le sceau d'une disproportion qui n'a d'égal que l'attrait de l'auteur pour les créatures étranges, en constante modification. Les paroles de séduction de Glaucus s'achèvent comme une queue de poisson, la fuite de la belle étant évoquée très rapidement. La légende déborde au livre XIV avec la prière de Glaucus à Circé, l'intervention de la magicienne, polluant l'eau du bain, et la métamorphose de Scylla sous l'effet des sortilèges magiques. Le dénouement de la métamorphose réintroduit artificiellement une perspective linéaire dans un récit à progression variable et structure la légende sous la forme d'une boucle, menant du monstre Scylla à Scylla devenant monstre. Ainsi, le corps de ce récit est à l'image du sujet mis en scène : monstrueux.

## 2. La *puella dura* : les jeux de l'intertextualité épique et l'influence de l'élégie romaine augustéenne.

L'antique mythe homérique s'est érotisé sous l'influence combinée de l'alexandrinisme et de l'élégie romaine. L'épisode de Scylla intervient dans le cadre de cette réécriture ironique du modèle virgilien que constitue l'«Enéide ovidienne», où les parenthèses, hypertrophiées et dédiées aux amours de personnages annexes, viennent interrompre le cours des aventures d'Enée et remplacer le combat héroïque par un discours sur la passion. L'arrivée du vaisseau d'Enée en Sicile, de nuit, à Messine, donne à Ovide l'occasion d'évoquer les monstres du détroit et d'introduire, en analepse, une longue digression sur la métamorphose en monstre de celle qui fut à l'origine une *uirgo*. A l'affrontement possible d'Enée avec le monstre marin se substitue une discussion entre Scylla jeune fille, qui repousse ses prétendants avec une légèreté cruelle, et la néréide Galatée, qui lui raconte la passion violente que lui a vouée Polyphème. Cette *iunctura* inédite de Scylla avec le Cyclope, ainsi que la structure narrative en enchâssements successifs, marque la double empreinte de l'alexandrinisme, avec la réinsertion dans un contexte érotique de deux figures monstrueuses de la littérature épique (qui plus est, les deux monstres anthropophages de l'*Odyssée*), dans une approche humanisante: le rappel de sources hellénistiques paraît évident, avec la reprise d'une idylle de Théocrite pour la tirade de Polyphème à Galatée, et une contamination manifeste du mythe de Scylla avec une légende d'origine sicilienne ou italienne pour Glaucus.

En mettant l'accent sur la *uirgo* qu'a été Scylla (le mot est répété v. 733-734), le poète de Sulmone renverse la donne : non seulement la créature informe a laissé place à un être capable de séduction, mais l'*usteron proteron* par lequel le monstre ne correspond plus aux temps primitifs de l'univers (symbole des enfantements premiers de la Terre chez Homère et Hésiode, ou d'une barbarie que la civilisation peut vaincre), mais à une humanité ayant régressé vers la bestialité, déplace la perspective, en la rendant plus effrayante encore, parce que susceptible de toucher chacun d'entre nous: la monstruosité de Scylla ne renvoie plus aux dangers de la mer ou à l'inconnu du voyage, mais signale –en cela le mythe se modernise– un mauvais rapport à Aphrodite, comme la suite de l'histoire le démontrera. L'attitude de Scylla ressemble à ces *puellae durae* de l'élégie romaine : elle est sollicitée par de nombreux prétendants et les repousse: l'expression *hanc multi petiere proci* (v. 735) caractérise d'autres insensibles des *Métamorphoses* : Narcisse III, 353, Daphné I, 478, mais aussi le centaure Cyllarus XII, 404. La

présence féminine des nymphes dans l'eau, l'anaphore de *pelagi* au v. 736, l'emploi du superlatif *gratissima* pour désigner l'amitié dont bénéficie Scylla, nous confirment l'entrée dans le domaine de l'affect et des sentiments. La discussion des deux femmes, autour d'une séance de coiffure (Galatée donne sa chevelure à peigner), la mention d'amours rebutées (*elusos amores* v. 737), les soupirs et les larmes de Galatée, qui pleure la mort de son amant Acis, tout cela nous renvoie au monde élégiaque.

Cette introduction aux mésaventures amoureuses de Scylla s'effectue pourtant en rappel constant du modèle homérique-virgilien. On constate une série de reprises en distorsions des deux grands textes épiques, selon un régime d' « *imitatio* en négatif ». La disposition des deux monstres de part et d'autre du détroit (v. 730: *Scylla latus dextrum, laeuum inrequieta Charybdis*) constitue une reprise des deux grands modèles épiques (Homère, *Od.* XII, 235: *e[nqen me;n Skuvllh eJtevrwqi de; di`a Cavrubdi,* et Virgile: *En.* III, 420: *dextrum Scylla latus laeuom implacata Charybdis*), avec une structure nouvelle en chiasme (quand Homère et Virgile présentaient les monstres sur un mode linéaire d'un côté...de l'autre ; à droite...à gauche), ce qui aboutit d'une part à la juxtaposition étudiée des adjectifs spatiaux *dextrum* et *laeuum*, d'autre part à une séparation des monstres placés en début et en fin de vers, à l'image du détroit qu'ils sont censés figurer. La caractérisation du ventre noir de Scylla, ceint de chiens féroces (v. 732: *illa feris atram canibus succingitur aluum*) constitue un écho inversé de la périphrase devenue canonique dans tous les textes élégiaques des « flancs éblouissants de blancheur » de Scylla (Virgile, *buc.* VI: *Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est / candida succinctam latrantibus inguina monstros* ; voir aussi la *Ciris*, qui reprend le même vers ; Properce IV, 4, 40: *quid mirum in patrios Scyllam saeuisse capillos, / candidaque in saeuos inguina uersa canis?*). Le portrait s'effectue ensuite par un mouvement de bas en haut, de la partie animale (le ventre entouré de chiens) vers le visage humain (v. 733) alors que Virgile faisait le contraire (*En.* III, 426-427: *prima hominis facies et pulchro pectore uirgo / pube tenus, postrema immani corpore pistris*). Enfin, la description du corps de Scylla (v. 733) s'arrête brusquement pour laisser place, dans la deuxième moitié de l'hexamètre, à une parenthèse soulignant l'in vraisemblance de l'histoire, et annonçant l'apparence initiale de la *uirgo*, dans une tournure en boucle (*uirginis* et *uirgo* sont placés en amorce et en clôture des vers 733 et 734) qui tend à effacer temporairement la monstrosité (la cacophonie *aliquo quoque* v 734 peut en être un rappel), et de ce fait à mimer le mouvement de l'éternelle métamorphose qui emporte les êtres. La dernière surprise que nous réserve cette séquence introductive sera l'interruption du mythe de Scylla au profit des amours de Galatée.

### 3. La rencontre avec Glaucus ou le regard de la *puella* sur le *monstrum*.

Après la longue digression sur les déboires de Galatée, Scylla va de son côté vivre sa propre expérience de l'amour (XIII, 898 et suiv) dans sa rencontre avec le dieu marin Glaucus. Le personnage de Glaucus constitue le sujet hellénistique par excellence: parmi les 11 écrivains que cite Athénée (*Deipnosophistes* VII, 296) et qui ont parlé de Glaucus, cinq rattachent le personnage à une histoire d'amour, avec Ariane (Theolyte de Methymne, Evanthes), Hydne (Aeschryon de Samos), Nereus (Nicandre), Melicerte (Hedylus de Samos). Et il n'est certainement pas anodin que la seule source qui associe Glaucus à Scylla, dans un poème intitulé *Scylla* (dans lequel Glaucus, confidant et amoureux de la nymphe, lui apporte dans une grotte coquillages et alcyons, puis, repoussé par elle, verse des larmes qui émeuvent une sirène voisine), soit l'œuvre d'une poétesse, Hédylê, mère d'Hédylus: en somme, le modèle le plus vraisemblable

d'Ovide serait féminin. On sait enfin que Cicéron avait écrit un *Glaucus Pontius* en tétramètres (Plutarque, *Cic.* 2,3), et Cornificius, un *épyllion* intitulé Glaucus, dont restent 3 mots, ce qui témoigne de la faveur du sujet chez les *noui poetae*.

Scylla sur qui se focalise la narration chez Ovide vit cet amour sur le mode de la fuite: elle se baignait dans une baie à l'écart, au moment de l'arrivée de Glaucus, qu'elle vit comme une agression. Sa nudité certes, aiguise le désir du dieu, comme le signale N. Hopkinson, mais son errance sans vêtements au bord de l'eau renvoie également, me semble-t-il, au mytheme élégiaque de l'héroïne à l'abandon, sans défense, telle Ariane sur la plage de Dia.

Parallèlement, cette phase de transition se caractérise par une série d'allusions subtiles à la fin qui attend la jeune fille effarouchée. Ovide, jouant sur les mots, précise que Scylla a peur de nager vers la haute mer, comble de l'ironie pour celle qui symbolisera justement les dangers de l'océan (v. 900). Le paysage n'est pas sans contenir de semblables effets d'annonce: le sable assoiffé (*bibula harena* v. 901) pourrait renvoyer par isotopie à la voracité du monstre ou à la porosité d'un monde soumis au changement continu, aux frontières mal définies; la grotte où elle se réfugie est à l'écart: chez Homère, il s'agissait d'une caverne creuse (XII, 84), chez Virgile, d'une grotte sombre et vaste (*spelunca latebris caecis* III, 424, *uasto sub antro* III, 431); chez Ovide, la crique est retirée (*seductos recessus* v. 902), et il n'est pas interdit de voir dans l'idée de séparation contenue dans *seduco* une annonce de la métamorphose à venir. Puis, devant l'aspect hybride du dieu poisson, Scylla se demande si elle n'a pas affaire à un monstre (v. 912-13: *constitit hic et tuta loco, monstrumne deusne / Ille sit ignorans*): le regard de la jeune fille détaille l'aspect du nouvel arrivant, glisse sur ses épaules, sa chevelure, son dos (v. 931-914) jusqu'à ce qu'une rupture de construction au vers 915, avec l'introduction de *quod* (qui plus est, postposé) complémente d'*admiratur*, jusque-là complété par des accusatifs, traduise sa réaction interloquée face à l'incongruité de cette queue de poisson, justement accompagnée du substantif *inguina*, qui annonce les « flancs » de Scylla en XIV, 67 (de même que le dos de Glaucus *terga* XIII, 914 annonce celui de Scylla *terga* XIV, 66).

Glaucus agit donc comme un reflet anticipé de ce que Scylla va vivre pour son propre compte: car si le jeune homme expose sa récente transformation en divinité marine, Scylla ignore encore ce que le lecteur sait déjà, sa métamorphose à venir en monstre. Ovide met en scène alors un monde qui joue sur les apparences, où rien n'est vrai mais où tout est possible, en affinité en tout cas avec l'univers baroque tel qu'il s'épanouira plus tard, aux âges classiques. Indépendamment des formes, en perpétuelle mutation, entre la métamorphose passée de l'un et celle à venir de l'autre, il faut noter que la rencontre de ces deux créatures hors norme se situe dans l'eau (élément-miroir), que *glau`koi* (orthographié comme le personnage) désigne un poisson, mais que son homonyme *glaukovi* désigne la couleur bleu-vert-pâle brillant, reflet du ciel dans l'eau, si bien que le jeu sur le double sens du mot (Scylla ne s'y trompe pas, qui note à la fois le teint étrange de Glaucus, *colorem* v. 913 et sa queue de poisson *tortilis piscis* v. 915) rejoint celui sur l'apparence des êtres, et prépare incontestablement la dernière phase de l'histoire.

#### 4. La jalousie de Circé et la métamorphose de Scylla en monstre.

##### 4.1. L'intervention de Circé et de ses *monstra*.

Le dernier personnage à intervenir est Circé, sollicitée par Glaucus qui désire rendre Scylla amoureuse de lui. Ovide est le seul, dans l'état actuel des connaissances, à établir la

connexion entre Circé et Glaucus. Manifestement, le poète a voulu tisser des parallèles. Glaucus est rejeté par Scylla de même que Circé par Glaucus, et la transformation de Glaucus comme celle de Scylla survient du fait de l'action d'herbes magiques. Or, c'est Circé qui dans l'*Odyssée* décrivait la pieuvre anthropophage, dotée d'une triple rangée de dents, à Ulysse, pour le mettre en garde. La divinité protectrice chez Homère se change ici en rivale, qui utilise par dépit amoureux ses talents de magicienne, pour punir la vierge Scylla d'avoir su séduire Glaucus sans autre artifice que par sa présence même: par une inversion par rapport au modèle homérique, Scylla devient donc victime tandis que Circé, d'adjuvante qu'elle était, devient un agent du mal, par l'entremise de la magie. L'empoisonnement des eaux dans lesquelles se baigne Scylla lance le thème des métamorphoses circéennes qui traverse le chant XIV. Il rattache aussi le sort de Scylla à celui des compagnons d'Ulysse, en la plaçant dans l'environnement extraordinaire de multiples *monstra*, le cyclope Polyphème, l'hybride Glaucus, les animaux sauvages métamorphosés par Circé, autant d'annonces de sa propre monstruosité à venir.

Circé descend dans l'anse étroite écrasée par la chaleur du midi (on notera l'allitération en -u- du vers 51 *paruus erat gurgis, curuos sinuatus in arcus*, qui traduit l'enfermement d'un paysage-piège dédié à la souffrance) et le «souille de ses poisons monstrueux»: v 55 *portentificis uenenis inquinat*, phrase expressive s'il en est. L'adjectif *portentificus*, formé sur le substantif *portentum* serait une création ovidienne, *inquinat* forme une quasi-homophonie avec *inguina*, en indexant la partie du corps qui constitue le siège du désir et le lieu de la métamorphose, au moment où sont cités les poisons *uenenis*, de même racine que la déesse de l'amour, dans un contexte centré sur la jalousie féminine (les racines des plantes broyées *radice* v. 56 renverraient, là encore, au bas du corps). La forte concentration de mots composés (*praeuitiat*, *portentificis*), jointe à la présence de l'adjectif *nouus* v. 57 et à l'hapax *demurmurat* v. 58, préparent l'hybridité à venir de Scylla. Pour dire l'émergence d'un être nouveau, Ovide émaille conjointement son récit d'un vocabulaire nouveau. L'empoisonnement constitue une souillure du lieu (*inquinat* v. 56) aussi bien que de la jeune fille qui s'y baigne (*foedari* v. 60), et c'est par cette souillure que la monstruosité sera inaugurée, puis rendue repérable par l'emploi de *monstris* au vers 60 pour nommer les chiens qui ornent la ceinture de Scylla. Enfin, la formule magique employée par Circé pour vicier l'eau «*uerborum ambage nouorum*» («un obscur assemblage de mots inconnus») est utilisée par Ovide ailleurs pour désigner l'énigme de la Sphinx (VII, 761): l'expression renvoie donc à un autre monstre mythique, en même temps qu'à l'idée d'un assemblage inédit de mots, et c'est ce que précisément Ovide doit faire dans l'élaboration d'une créature qui ne peut exister qu'à travers un tissu de mots.

#### 4.2. La métamorphose de Scylla en *monstrum*.

La suite du texte ne dépeint pas tant la nouvelle apparence de Scylla, que la découverte progressive et horrifiée par la jeune fille d'une altérité devenant, puis devenue sienne. Car si son corps a changé (la répétition lancinante de *corpus* v 61 et 64 traduit le désarroi de la *uirgo*), la jeune fille a encore, dans cet instant éphémère mais irréversible de l'empoisonnement, sa capacité à penser et à sentir. La place expressive de la négation *non* au vers 61, après *credens* et avant *corporis*, témoigne de son refus d'accepter l'incroyable. Le jeu des pronoms (*illas esse suis partes*) traduit la scission qui s'opère en elle, les trois verbes juxtaposés au vers 62 *refugitque abigitque timetque* traduisent sa réaction de fuite, dans un rythme ternaire repris deux vers plus loin, à propos des parties de son corps que Scylla recherche désespérément: *corpus quaerens femorumque crurumque pedumque*, le participe *quaerens* marquant la dissociation de la partie

pensante encore humaine, du bas de son corps, disparu. Ces chiens qui forment avec elle une unité non désirée (*quos fugit attrahit una* v. 63) et sur lesquels finissent par retomber ses yeux, au terme d'une exploration de tout son corps, apparaissent, en une vision cauchemardesque, sous la forme de cerbères à la gueule grimaçante (v. 65: *cerbereos rictus*, placé en relief début de vers). La connotation infernale signe la surenchère dans le monstrueux en même temps qu'elle crée une étrangeté anxiogène: est-ce la raison de Scylla qui chavire en une vision fantastique, ou le poète, qui, pour décrire la monstruosité nouvelle, convoque un référent poétique, tiré du bestiaire infernal, qui soit le plus éloigné possible de la réalité ? Toujours est-il que cette rupture avec la réalité paraît consommée avec la métonymie du vers 66 : *statque canum rabie*. Or, si la rage est immanquablement associée à Scylla, l'image ici est inédite, et rafraîchit indéniablement le cliché.

Nous devons nous arrêter un instant sur le glissement qui s'opère dans cette séquence entre le merveilleux mythique et le fantastique créé par le langage. Le premier degré du fantastique est l'*adunaton*, l'écriture du motif impossible. Glaucus a d'ailleurs eu recours à cette figure pour clamer à Circé l'éternité de ses sentiments envers Scylla (XIII, 37-39 : « *Prius* », *inquit*, « *in aequore frondes Glaucus « et in summis nascentur montibus algae, / Sospite quam Scylla nostri mutantur amores* »). L'*adunaton* énonce une situation dont on sait qu'elle ne se réalisera pas, sous une forme encore rhétorique. La différence introduite par Ovide dans l'*ekphrasis* de la métamorphose réside en ce que le poète feint de croire en la validité de ce qu'il narre, suivant le principe énoncé à l'orée de la fable (XIII, 733 : *si non omnia uates / ficta reliquerunt*). La logique de l'*adunaton* est ici inversée en quelque sorte puisque l'impossible advient dans la magie de l'entrelacs verbal. C'est le langage qui crée le fantastique, et non plus seulement la situation narrée — point de démarcation entre le merveilleux qui conte des événements incroyables allant de soi et le fantastique qui indexe l'étrangeté. La vision des rictus cerbéréens impose une forme de surnaturel créé par le langage. T. Todorov a bien montré l'omnipotence des figures dans la création d'un effet fantastique, comme lorsque le sens figuré est pris à la lettre : le fantastique « réalise le sens propre d'une expression figurée ».

Le traitement de la fiction est ici novateur et en rupture avec la conception étroite développée par Horace dans *l'Art Poétique*, qui clame la nécessité, au nom du bon sens, d'endiguer le merveilleux dans un fictif vraisemblable. L'on sait par ailleurs combien l'imagination a fait pendant longtemps l'objet d'un déni de considération dans l'Antiquité, tant chez les philosophes que chez les rhéteurs. Ovide choisit délibérément l'option du merveilleux fantastique, latent dans la littérature augustéenne, mais qui connaîtra bientôt à sa suite un envol dans la littérature impériale. Le Sulmonais choisit de s'attarder sur l'étape magique de la métamorphose, que la réalité commune ne nous donne pas d'observer (ni celle-ci, incroyable, ni celle du papillon, au ralenti) et que seul le langage nous permet de détailler. L'on peut parler ici d'une poétique à part entière de la *phantasia*. Certes, l'ouvrage reste tributaire d'un idéal antique et classique de *mimesis*, en ce que le phénomène étrange de la métamorphose est dépeint de telle sorte qu'il paraisse naturel et ressortisse au *mirabile*, figurant le principe naturel du changement continu, fondamental dans le pythagorisme. Mais il crée un univers où l'utilisation systématique de l'image et du symbole conduit à une prééminence de la *phantasia* sur les lois de la nature, par ailleurs ostensiblement outrepassées. En outre, la métamorphose de Scylla diffère de la plupart des autres métamorphoses de l'œuvre en ce qu'elle aboutit à la création d'un monstre.

Or, *monstrare* signifie raconter des histoires qui tiennent du prodige, et Ovide qui, malgré les protestations de vérisme, ne cesse d'indexer, ici comme souvent dans son oeuvre, le caractère fictif de cette histoire, revendique le droit du poète à l'invention d'un fictif invraisemblable. Ce monstre qui ne peut être vu que « par les yeux de l'intelligence » pour paraphraser Cicéron (*De*

*Or.* III, 163) est une créature dénuée de référent réel, mais clairement ancrée dans l'univers des formes artistiques. L'on se serait attendu pour son portrait ou le récit de son intervention à une couture de références à des modèles antérieurs, savamment agencés. La poésie de cette époque, fondée sur l'*imitatio* des modèles et la reprise en variation de la tradition, réserve alors une place limitée à l'imagination. Mais Ovide renouvelle considérablement l'héritage poétique : la description du monstre en position culminante du récit, contrairement à la place que lui réserve le texte homérique, confère à ce récit une structure circulaire, depuis l'annonce de la présence du monstre dans le détroit jusqu'à la métamorphose finale à vocation étiologique, ce qui donne lieu à une construction spéculaire qui invite à intégrer le regard dans le texte, à un moment où le récit montre quelque chose de spectaculaire.

Entre fiction et monstration, le fantastique intervient à plusieurs niveaux : avec l'inversion du cours du temps et de l'ordre de la nature (l'histoire fabuleuse d'une jeune femme qui bascule dans la monstruosité) ; avec l'arrêt sur l'instant de la métamorphose (l'hypotypose arrête le cours du temps) ; avec l'expérience de l'étrangeté (la peinture de la faille intérieure, d'un être qui devient étranger à soi-même). Ovide a encore introduit ici une nouveauté, en décrivant le monstre de l'intérieur, en focalisation interne. Cet accès aux pensées conscientes de Scylla conduit à la mise en avant de la dialectique de l'identité et de l'altérité, au cœur de la définition même du monstrueux : cette question est rarement abordée dans les textes antiques mettant en scène les monstres de la mythologie. La plupart du temps, les monstres figurent l'altérité à abattre, l'adversaire du héros dont la destruction consacre la valeur de l'homme. La réflexion sur la différence, le même et l'autre, sont au cœur des *Métamorphoses*. Ici, la focalisation est faite de telle sorte que le lecteur s'étonne avec Scylla de la nature de cet autre qu'elle devient. L'on pénètre alors dans l'intériorité d'un monstre qui a peur de lui-même, ce qui paraît plus kafkaïen qu'homérique ! La monstruosité ne se situe pas là où on l'attendait, car la métamorphose peut s'interpréter comme la figuration des effets monstrueux de la passion d'autrui (la jalousie de Circé ou celle de Polyphème tuant Acis) ou comme l'horreur d'être haïssable à soi-même : c'est Scylla monstrueuse vue avec une candeur effrayée par la *uirgo* effarouchée qu'elle est encore. Le combat avec le monstre est devenu intérieur, à la différence des gestes épiques traditionnelles, et le risque que suscite cette rencontre est celui d'une perte de contrôle sur soi.

#### 4.3. Iconographie.

L'inclusion dans le récit ovidien d'une focalisation interne assoit au sein de cette représentation la primauté du référent verbal sur les référents artistiques (peinture, mosaïque, sculpture). Scylla constituait pourtant depuis longtemps (et cet état de fait durera pendant l'Empire) un sujet aimé des artistes et de leurs clients ; l'iconographie est, dans sa globalité, d'une grande richesse et d'une grande variété. Le dernier poète, avant Ovide, à avoir proposé un portrait de Scylla, Virgile, dans l'*Enéide*, III, 426-428, s'inspire manifestement d'un modèle artistique. Nous sommes tentées également de voir dans l'expression récurrente chez les poètes élégiaques, des *candida inguina* de Scylla, une allusion plastique au marbre des sculptures plus qu'une allusion éthique à la pureté perdue de celle qui trahit sa patrie pour son amant. Il n'est pas impossible cependant que le texte d'Ovide dialogue avec l'art contemporain : en 4 ap. J.-C., Tibère fait édifier à Sperlonga l'*antrum cyclopi*, qui réunit précisément les deux monstres des livres XIII et XIV des *Métamorphoses*, Polyphème et Scylla, près du mont Circé.

#### 4. 4. La punition de Scylla.

C'est donc à une réflexion sur l'Eros et sur la sexualité que nous mène en dernier ressort le *magister amoris*. De quoi Scylla est-elle punie ? D'un point de vue actantiel, d'avoir été préférée à Circé par Glaucus et d'être victime d'une jalousie féminine : à ce titre, la métamorphose monstrueuse de son corps est à lire comme la projection de l'incommensurable fureur de Circé sur sa rivale. Mais du point de vue de la signification du mythe, d'avoir été trop sauvage à l'encontre de ses prétendants. Scylla fait l'expérience d'une dépossession d'elle-même, alors même qu'elle s'est toujours refusée à la rencontre, ce qui la condamne dès lors à se fuir elle-même : en cela, elle est semblable à un Narcisse, que son inaccessibilité à autrui condamne à la mort. La *uirgo* devenue brutalement chienne enragée bascule d'un pôle à l'autre de la sexualité, de l'abstinence excessive à la libido furieuse. La voilà mutilée de sa féminité, dotée d'une excroissance canine non désirée qui investit son ventre de figures visibles de la sauvagerie. L'agressivité des chiens qui ont poussé sous son ventre transparait dans la synecdoque du v 63 *ora proterua canum*, comme dans les grimaces des protomes canins (*rictus cerbereos* v. 65). La rage qui les anime peut être aussi bien le symptôme d'une maladie qu'attrape Scylla au contact des poisons circéens qu'une allusion à la fureur d'un comportement débridé, signe d'une régression irrémédiable dans la bestialité, signalée par le substantif *fera* v. 66. Le portrait s'achève sur l'amputation dont Scylla a fait l'objet : *inguinibus truncis* v. 67. A la différence des Sirènes dont la fusion des jambes en queue de poisson traduit également l'impossible accès à la sexualité, la mutilation intervient ici dans la violence la plus crue. Le ventre de Scylla est désigné non pas par *aluo* comme au vers 59 mais par *utero*, qui renvoie directement à l'intimité féminine. La partie qui fait saillie, comme en rappel de l'*Odyssée*, n'est plus celle des têtes de la bête qui dépassent de la grotte, mais le ventre qui sort de l'eau (v. 67). P. Hardie a bien montré combien le dégoût qu'inspirait à Scylla ses prétendants qu'elle fuyait s'est mué en un dégoût viscéral pour elle-même. Le verbe *foedari* (v 60) peut signifier la défiguration physique ou la pollution sexuelle. H. Vial lit dans cette métamorphose un viol suivi d'un monstrueux accouchement : amputation d'une partie d'elle-même, irruption subite de ces chiens accrochés au bas-ventre (et non aux épaules comme dans certaines représentations artistiques). Ovide évince d'ailleurs le qualificatif de *candidus* que l'on trouve associé au mythe de Scylla chez Virgile, et dans la *Ciris*, pour qualifier la blancheur étincelante de ses aines. La jeune femme devenue monstre, à la croisée de la virginité de Diane et de la sexualité de Vénus, expérimente la répulsion de sa propre voracité sexuelle.

##### 5. Emblème de la féminité dérégulée.

Ovide n'est pas le seul auteur à proposer une lecture érotique du mythe de Scylla. Il existait avant lui une tradition moralisante qui voyait en Scylla un emblème de la féminité dérégulée. Les implicites sexuels de la ceinture de chiens étaient très bien compris. Au 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C, dans ses *Allégories d'Homère*, Héraclite analysait déjà Scylla comme une allégorie de l'impudeur (XII, 70) : Skuvllan deŸ thŸn poluvmorfon ajvnaivdeian hijllhgovrhse, dioŸ kuvnai oujk ajlvgwı uJpevzwstai protomai`ı ajRpagh/, tovlmh/ kaiŸ pleonexiva/ pefragmevnai.

Contemporain d'Ovide, Virgile glisse une évocation rapide de Scylla dans les prophéties d'Hélénus à Enée (*Enéide*, III, 420-432), où se lit tout le malaise de l'auteur à l'encontre de l'hybride, ainsi que la désapprobation portée sur le ventre de la bête :



*Dextrum Scylla latus, laeuum implacata Charybdis  
obsidet, atque imo barathri ter gurgite uastos  
sorbet in abruptum fluctus rursusque sub auras  
erigit alternos, et sidera uerberat unda.  
at Scyllam caecis cohibet spelunca latebris  
ora exsertantem et nauis in saxa trahentem.  
prima hominis facies et pulchro pectore uirgo  
pube tenus, postrema immani corpore pistrix  
delphinum caudas utero commissa luporum.  
praestat Trinacrii metas lustrare Pachyni  
cessantem, longos et circumflectere cursus,  
quam semel informem uasto uidisse sub antro  
Scyllam et caeruleis canibus resonantia saxa.*

La représentation suit de très près le texte homérique : les deux monstres sont postés de part et d'autre du détroit, avec Charybde engloutissant les flots bouillonnants et Scylla sortant la tête de sa caverne. Deux vers dialoguent directement avec l'*Odyssee* : III, 424 / *Od.* XII, 80 et 94 ; III, 427 / *Od.* XII, 96. Virgile connaît également la tradition alexandrine qui prête au monstre une composante parthénique, mais cette hybridité lui inspire malaise et horreur. Ce rejet du mélange et de l'informe transparaît dans plusieurs choix stylistiques, l'enchaînement cacophonique des sons (*Scylla latus, implacata Charybdis*), la juxtaposition contrastée de *hominis* et *uirgo* au v 426. Le rejet du syntagme *pube tenus* (v. 427), limite jusqu'où le corps pouvait être présentable, fait la jonction entre les deux parties du corps et prépare la transition vers la partie basse, stigmatisée dans sa monstruosité (*immani*). La disposition des mots accentue donc le contraste entre la partie haute attrayante, humaine et séduisante, et la partie basse monstrueuse. Virgile cultive la dissemblance dans le parallèle : *uirgo* et *pistrix* sont en fin de vers, et les deux adjectifs *prima* et *postrema* introduisent symétriquement la description de chaque partie, tout en faisant écho à la Chimère lucrétienne (*DNR* V,905: *prima leo, postrema draco, medio ipsa Chimaera*). La symétrie n'est donc qu'apparente et en réalité destabilisatrice : les syntagmes *pulchro pectore / immani corpore* font apparaître à la fois, avec l'homéotéleute, le parallèle entre les deux parties de ce corps unique et l'antithèse entre les adjectifs antinomiques. L'hybridité corporelle est redoublée par une hybridité esthétique : cet être unique allie beauté et laideur, brouille les repères. Dès lors qu'il s'agit de décrire la partie basse, les formes se bousculent, la syntaxe et la disposition des mots disent le désordre: c'est une baleine avec une queue de dauphin et un ventre formé d'une meute de loups. Pour les queues de dauphin, Virgile suit manifestement les mosaïques et peintures romaines de son époque. L'impression générale est celle de l'informe (*informis* v 431), d'une créature hors des canons. Virgile avait utilisé cet adjectif pour Polyphème. La mention des rochers résonnant de l'aboiement des chiens (v. 432) renvoie à l'*Odyssee*, mais menace la cohérence de la représentation du monstre, puisque précédemment, Virgile ne mentionnait pas une ceinture de chiens mais des loups. Servius, qui commente le vers, note cette variation entre chiens et loups, et indique que le fracas de l'eau de mer contre les rochers imite l'aboiement des chiens : *ad Aen.* 420 : *canes uero et lupi ob hoc ex ea nati esse finguntur quia ipsa loca plena sunt monstris marinis et saxorum asperitas illic imitatur latratus canum*. Dans son ensemble, le tableau est une couture de références disparates tant à l'iconographie qu'à plusieurs sources littéraires confondues, avec une dominante homérique. Nous insisterons ici sur le fait que ce texte est l'unique texte faisant intervenir le loup, en substitution du chien, dans la composition du monstre : l'irruption de cet animal fait apparaître

plus clairement la connotation sexuelle —ou la romanisation du mythe, la louve renvoyant souvent dans l’imaginaire romain à la prostitution.

Le prologue de la *Ciris*, enfin, fait également allusion à cette lecture érotique du mythe, en proposant quatre interprétations, dont deux en rapport direct avec les problématiques du texte ovidien. Une première version (v 54-63) rappelle la tradition homérique qui fait de Scylla, fille de Crataïs ou d’Echidna, la goule vorace infestant les mers et broyant les vaisseaux dulichiens. Une deuxième version (v. 70-71) la montre métamorphosée sous l’action d’un bain empoisonné par Amphitrite, jalouse des étreintes de la nymphe avec Neptune. Le rappel de ces deux versions induit deux interprétations allégoriques : le poète néo-alexandrin juge cette histoire incroyable comme l’incarnation du vice de l’aine et de la sexualité (v. 68-69) : *in carmine toto / inguinis est uitium et Veneris descripta libido*, puis mentionne une quatrième version, la plus proche du texte d’Ovide, car centrée sur le moment de la métamorphose. Selon cette dernière lecture, Scylla est une prostituée qui abuse de sa beauté pour dépouiller ses amants ; son apparence (*forma* 77) se réfléchit dans les formes disgracieuses qu’elle contemple autour d’elle après sa métamorphose (*horribiles formas* v 80) :

*seu uero ut perhibent forma cum uinceret omnes  
et cupidos quaestu passim popularet amantes  
piscibus en canibusque malis uallata repente est,  
horribilis circum uidit se sistere formas ;  
heu quotiens mirata heu pertimuit latratus  
ausa quod est mulier fraudare deorum  
et dictam Veneri uotorum auertere poenam  
quam mala multiplici iuuenum consaepta caterua  
dixerat atque animo meretrix iactata ferarum ;  
infamen tali meritorum more fuisse  
docta Palaepaphiae testatur uoce Pachynus.*

## 6. « Le monstre du détroit ».

### 6.1. L’insistance d’Ovide sur le détroit.

Courtisane impudique selon les lectures allégoriques, Scylla est immanquablement associée au détroit de Sicile sur lequel elle est embusquée, versant italien, dans l’attente du passage des vaisseaux. Cette localisation géographique constitue une donnée centrale du mythe, et participe même étroitement à sa signification profonde. Le détroit de Messine est né d’une séparation de la Sicile d’avec le continent italien. L’endroit inclut l’idée de déchirure et celle du passage. La mer s’est engouffrée dans la scission de terres qui auparavant n’étaient qu’une, après une catastrophe géologique. A trois reprises, Ovide signale les caractéristiques de l’endroit: en XIII, 729, il utilise le vieux nom de Messine, Zanclé, un dérivé du nom grec *zavgklon*, « la faucille », qui insiste sur la rupture, la division. En XIV, 6-7, il consacre deux vers au détroit qu’il qualifie de « briseur de vaisseaux » par un composé épique (*nauifragum*), en insistant sur la position extrême de l’emplacement, à la limite des terres, (*confine*) et sur sa dualité (le terme *gemino* humanise l’endroit en présentant les deux rives dans leur rapport de ressemblance). Et Zanclé est encore mentionné au moment de l’empoisonnement des eaux par Circé (XIV, 47). Il n’est pas à exclure qu’Ovide ait senti confusément un rapport entre la déchirure du détroit et l’expérience de la division faite par Scylla.

## 6.2. « La chienne du détroit » : de la sauvagerie extrême à la rage incontrôlée.

Mariane Govers-Hopman a récemment posé les bases d'une interprétation anthropologique très convaincante du mythe. Dans les textes helléniques, Scylla renvoie à trois modèles implicites : le monstre dévorant, la femme fatale, la jeune fille nubile. Ces trois modèles apparemment disparates impliquent un passage difficile : la gueule du prédateur, le sexe féminin, la transition vers l'âge adulte. Le détroit figure symboliquement ce passage : passage difficile pour le navire et l'équipage masculin qui s'aventure dans cette voie et risque la perte de ses hommes; transition difficile de la jeune fille vers la vie de femme. La composante canine du monstre s'éclaire alors plus nettement. Leur agressivité aboyante souligne la voracité féminine à travers un système d'équivalence métaphorique entre les orifices du corps féminin et le motif du vagin denté. Dans les textes du V<sup>e</sup> siècle et du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., elle connote une sexualité féminine agressive : Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, v.1227-1236, Cassandre fustige le comportement de Clytemnestre, épouse dénaturée, femelle tueuse de mâle, en la comparant à un amphibète ou à Scylla :

νεῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης  
οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα, μισητῆς κυνὸς  
λειξασα κάκτεινασα φαιδρὸν οὐς δίκην,  
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχῃ.  
τοιᾶδε τόλμα? θῆλυς ἄρσενος φονεύς?  
ἔστιν—τί νιν καλοῦσα δυσφιλῆς δάκος  
τύχοιμ' ἄν; ἀμφίσβαιναν, ἢ Σκύλλαν τινὰ  
οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην,  
θύουσαν Ἄιδου μητέρ' ἄσπονδὸν τ' Ἄρη  
φίλοις πνέουσιν

Elle incarne donc l'archétype du vagin denté, fantasme masculin associant la peur de la castration et la crainte d'être dévoré.

Les poètes latins insistent tous sur la survenue des chiens comme résultat de la transformation du sexe de la jeune fille. Comme Hédylé au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., puis Hygin et Servius, Ovide accentue la composante parthénique qui renforce le contraste entre la sauvagerie de son corps et sa féminité. On observe alors une continuité métaphorique entre la jeune fille non mariée, ses chiens sauvages et le détroit. La transformation ovidienne est proposée comme une transition ratée de la sexualité et du mariage. Comme Io, Callisto, Atalante, Thétis, et toutes ces jeunes filles transformées en animaux sauvages, Scylla pêche par excès de sauvagerie et refus de l'amour. Dans la poésie grecque, les jeunes filles sont décrites comme des êtres farouches qui doivent être dressées par le mariage ; celles qui refusent le mariage offensent les dieux et se retrouvent transformées en animal sauvage, comme Callisto en ours. La métaphore du dressage animal s'applique à la fois au mariage et à la navigation. A ce titre, la rencontre avec Glaucus ramène au contexte de la pêche qui rappelle les interprétations rationalisantes du mythe par Strabon et Polybe, qui y voient une transposition des pratiques de la pêche à la galéote (chien de mer) au large du Scyllaeum, mais elle inverse les rôles entre le pêcheur et sa pêche, le prédateur et la proie. Glaucus l'ancien pêcheur ne parvient pas à séduire Scylla ; à son tour, Scylla devient un monstre qui dévore voracement tout ce qui passe à proximité. Les chiens aboyants, qui se greffent sur ses parties génitales et dont Ovide précise qu'ils sont enragés, renvoient à une passion non contrôlée, à un excès, à une hypersexualité. La chienne, ou son équivalent virgilien,

la louve, est une image de dévergondage et de luxure. Scylla dont le sexe se couvre d'une fourrure de chiens hérissés (souvent mentionnés au féminin) devient un monstre quand sa très grande sauvagerie se métamorphose en lubricité enragée.

### 6.3. La métaphore du détroit dans la poésie lyrique.

Le détroit figurait dans l'*Odyssée* le point de passage obligé sur la route du retour pour les immigrants. La passe dangereuse incitait les navigateurs à renoncer à leur entreprise pour les inviter à s'installer sur des terres plus accessibles où la vie y est douce. Dans la poésie lyrique, il participe d'un imaginaire marin métaphorique de la passion, au même titre que le rivage, les bas fonds, le gouffre, le vent et la tempête, dont l'une des premières images est celle de la naissance de Cythérée dans l'écume chez Hésiode (*Théogonie*, 196), et dont on trouve ensuite de nombreuses déclinaisons dans les tragédies grecques (avec l'image du port dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle), dans la poésie épigrammatique du III<sup>e</sup> s. avant J.-C., avec, par exemple, Posidippe ou Asclépiade au III<sup>e</sup> s. avant J.-C. (*Anth. Pal.*, V, 209), Méléagre II<sup>e</sup> s. avant J.-C. (*Anth. Pal.*, V, 156) ou Macédonios (*Anth. Pal.* V, 235) :

kradivh te buqw/ pelemivzetai oi]strou,  
yuch`i pnigomevnhı kuvmati kupridivw/.  
jAll jemeÿ toÿn nauhgoÿn jep jhpeivroio fanevnta  
sw`e, tw`n limevwn e[ndoqi dexamevnh.

Ainsi, les amants voguent de concert sur la mer des amours, le rivage reçoit les vœux de l'amant, les abords de la maîtresse sont hospitaliers ou ingrats, l'amant redoute le naufrage et demande à sa belle d'être accueilli dans son port.

A l'époque augustéenne, la poésie et en particulier l'élégie érotique romaine reprend cet héritage lyrique. Properce parle aux alcyons solitaires dans une élégie marine où la tempête du dehors reflète celle intérieure de ses sentiments, et où ses vœux se perdent sur un rivage ingrat (I, 17, 4 : *ingrato litore*). Horace remercie les dieux de l'avoir soustrait au naufrage de la passion (*Ode I, V : Me tabula sacer / uotiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / uestimenta maris deo*). Dans les *Héroïdes* d'Ovide, Héro et Léandre qui résident de part et d'autre du détroit de l'Hellespont s'échangent des lettres pour combler leur attente et exprimer leur passion. Tous les soirs, Léandre parcourt l'océan à la nage entre Sestos et Abydos pour rejoindre la rive orientale où l'attend sa bien-aimée. Les deux lettres d'Ovide filent la métaphore de la passion à travers des images marines et multiplient les allusions érotiques. Les perturbations de l'élément liquide cristallisent les obstacles qui contrarient la passion des amants : les flots se troublent en même temps que le cœur des amants. La mer de l'Hellespont qui les sépare est désignée par une périphrase qui traduit littéralement le terme grec pour en faire ressortir des sous-entendus (XVIII, 117 : *uirginis aequor*). Tirant parti d'une configuration géographique propice aux sous-entendus, le poète joue de la structure duelle de l'échange épistolaire pour filer la métaphore de l'union en cultivant notamment l'ambiguïté entre le sens littéral et le sens figuré : Léandre souhaite être jeté sur le rivage d'Héro et accueilli dans son port (XVIII, 197-198 *Optabo tamen ut partis expellar in istas / et teneant portus naufraga membra tuos*, XVIII, 207-208 *Istic est aptum nostrae nauale carinae / et melius nulla stat mea puppis aqua*). Héro exprime un fantasme d'union dans la mer (XIX, 167-169 *At nos diuersi medium coeamus in aequor / Obuiaque in summis oscula demus aquis, / atque ita quisque suas iterum redeamus ad urbes*). Ainsi le mythe peut s'épanouir grâce aux apports de l'élégie érotique qui en exacerbe les implicites.

Dans les *Métamorphoses*, la localisation de Scylla sur le détroit possède une signification anthropologique qu'Ovide a peut-être perçue en dépeignant une jeune fille rivée sur une passe manquée et changée en monstre pour avoir eu l'outrecuidance de repousser ses prétendants.

Conclusion.

Le récit des mésaventures de Scylla court donc vers son dénouement monstrueux. La métamorphose de la belle indifférente en un monstre cauchemardesque tenant à la fois de l'hydre, du chien, du poulpe, du dragon, clôt la séquence sur un spectacle d'une grande intensité émotionnelle dont les ressorts donnés pour énigmatiques sont proposés au déchiffrement du lecteur. En mettant en relief la monstruosité nouvelle de la nymphe, effrayée par sa nouvelle apparence, le poète suscite des questions qu'il laisse en suspens.

Il nous semble que ce *monstrum* offert au décryptage opère selon au moins trois niveaux de signification :

—sur le plan poétique, Ovide avait à relever le défi de représenter ce qui n'existe pas, ou du moins, ce qui, à défaut de se concevoir, ne peut se voir : l'invention d'une créature monstrueuse, rompant avec les normes de la nature, et la narration du processus métamorphique, dans son caractère prodigieux. Pour ce faire, il façonne un être hybride, issu de contaminations diverses (des sources, des mythes),

dans un assemblage textuel hybride, à l'image du sujet représenté. La pieuvre anthropophage de l'*Odyssée*, la chienne aboyeuse (Scylla a une parenté phonique avec *skuvlax*), fille de «Tourbillon» (Typhon) et de «Vipère» (Echidna) pour Hygin, sœur, pour Hésiode, de Cerbère, de Gorgone, de Chimère, et descendance de Flot, est devenue chez Ovide ce que l'on peut appeler par oxymore un «monstre candide», c'est-à-dire une figure contradictoire qui associe l'innocence de la *uirgo*, amie des néréides, à l'horreur d'une créature que sa nouvelle apparence épouvante. Cette hybridité (qui est celle aussi du monstre, moitié *uirgo* moitié chienne) naît de la reprise d'un thème homérique célèbre, combiné avec les préoccupations nouvelles d'un poète élégiaque féru d'alexandrinisme: le mythe est soumis à une relecture qui vise à l'érotiser, transformant Scylla en une *uirgo* insensible, punie par une Circé devenue rivale en proie au dépit. La *retractatio* ovidienne du mythe combine et met en scène l'écart entre les deux visages de Scylla, son passé de *puella* inaccessible à la rencontre et la sauvagerie dans laquelle elle bascule. A l'image de la créature représentée, le texte oscille, entre deux pôles, sur le plan sémantique aussi bien que générique. A cette hybridité si caractéristique du style des *Métamorphoses* s'ajoute l'engagement du poète dans la voie d'un fictif invraisemblable qui fait encore figure d'exception dans le paysage poétique contemporain, et qui annonce le fantastique.

—sur le plan ontologique, le poète porte à travers cette *fabula* une interrogation sur l'identité et l'altérité, dénonce la fragilité des apparences en créant un univers instable où les limites entre l'humain et le monstrueux s'estompent, décentre notre regard sur la norme, et redéfinit le monstrueux en introduisant le regard effrayé que porte la créature effrayante sur elle-même.

—sur le plan érotique, le mythe véhicule une leçon implicite qui traverse tout le corpus ovidien : la nécessité d'entretenir de saines relations avec Aphrodite. Mais il reflète aussi la fascination du poète pour les cas marginaux, les sexualités déviantes: l'on songe au narcissisme de celui qui meurt de ne pouvoir détacher son regard de lui-même, à la consommation de l'inceste par Myrrha, à l'expérience de la transsexualité pour la crétoise Iphis, à l'hermaphrodisme. Dans le corpus de la poésie latine, Ovide est presque l'unique auteur, avec les satiriques Martial et

Juvénal, à penser la sexualité dans les termes du monstrueux. En resserrant l'objectif sur la métamorphose et donc la punition de son héroïne, le poète accentue la composante érotique du mythe, larvée dans l'*Odyssée*. Déjà chez Homère, le poulpe géant formait l'image d'une nature féminine chaotique et désordonnée : être purement animal n'ayant plus rien d'humain, jappant et dévorant indistinctement ce qui passe à sa portée, elle est, selon G. Lambin, « à mettre en rapport avec l'univers féminin tel que les Grecs le considéraient —obscur, inquiétant, sauvage, irrationnel, dominé par des pulsions incontrôlables— ou, ce qui revient au même, avec la partie inférieure et purement instinctive de nous-mêmes et avec l'*anima*, dont Jung remarque qu'elle « apparaît souvent chez les malades sous la figure d'un serpent » que les longs cous du monstre démultiplient par six ».

Et dans l'univers du mythe, qui semble ici émaner des consciences masculines, la sexualité féminine est souvent traduite par des images de monstres : Sphinx, Gorgone, Harpye, Sirène, Scylla, Furie, Méduse, Empuse, Charybde, Chimère, Echidna, *Fama*, Euménides, Hydres, Licorne, et autres mégères, affublées de vices, anthropophages, sauvages, ravisseuses, castratrices, mortifères. Scylla et sa libido incontrôlable forment le pendant inversé de la Sirène médiévale, dont les jambes soudées interdisent toute union. Le traitement érotique du mythe trouvera une postérité remarquable dans la littérature anglaise avec la *Scyllaes Metamorphosis* de Thomas Lodge en 1589.