

# La pratique mythographique de Parthénius de Nicée et l'usage des *Ἐρωτικὰ* *Παθήματα* chez Gallus, Properce et Ovide

---

JACQUELINE FABRE-SERRIS

Halma, UMR 8164, CNRS, Université de Lille 3

[jacqueline.fabre-serris@univ-lille3.fr](mailto:jacqueline.fabre-serris@univ-lille3.fr)

Le recueil de Parthénius de Nicée que nous connaissons sous le nom d'*Ἐρωτικὰ Παθήματα* (« Passions amoureuses ») s'ouvre sur un petit texte adressé à Cornelius Gallus, le poète romain sans doute le plus célèbre à ce moment-là. Nous n'avons pas de témoignage fiable sur les circonstances de l'arrivée à Rome de Parthénius de Nicée dans les années 70-60 av. J.-C. : il passe pour avoir été fait prisonnier par un Cinna lors de la prise de sa ville natale. Ce qui est assuré est qu'il fut un poète reconnu dans le cercle des *poetae novi* (« poètes nouveaux ») et que cette notoriété perdura auprès des élégiaques. Même si leurs rapports sont difficiles à préciser, il est probable que Parthénius ait joué auprès de Gallus, comme auprès des autres poètes romains, un rôle de 'passeur' de la poésie hellénistique dont il était un représentant direct. Cette influence s'est sans doute marquée, selon les

techniques d'écriture de la poésie latine, par des renvois de Gallus à des textes de Parthénios, une façon de le reconnaître comme un de ses modèles, à côté de poètes plus anciens : Philétas et Euphorion<sup>1</sup>.

Cela dit, pourquoi Parthénios a-t-il choisi de dédier son recueil à Gallus dans les termes où il l'a fait ? Pour essayer de répondre à cette question, je commencerai par analyser rapidement la dédicace où Parthénios indique que ses récits pourront servir à Gallus en donnant deux raisons : le sujet et la forme narrative qu'il a choisie. Puis je proposerai des hypothèses sur la réception des *Ἐρωτικὰ Παθήματα* chez Gallus et chez ses successeurs élégiaques, en m'intéressant plus particulièrement à Ovide. Le point de vue que je voudrais défendre est que les techniques narratives novatrices qui font des *Métamorphoses* une œuvre sans précédent dans la littérature antique trouvent, en grande partie, leur origine dans la lecture que leur auteur a faite des *Ἐρωτικὰ Παθήματα*, et que cette lecture témoigne d'une saisie parfaite de la spécificité de la pratique mythographique mise en œuvre par Parthénios.

## 1. Les *Ἐρωτικὰ Παθήματα* : visées et pratique narrative

### 1.1 L'adresse à Cornélius Gallus

La première phrase du recueil met l'accent sur l'intention qu'a eue Parthénios en adressant son ouvrage à Gallus, en même temps qu'elle qualifie son texte. Il a considéré qu'était susceptible de « convenir » (ἀρμόττειν, 1) au poète romain la « collection de passions amoureuses » (τὴν ἄθροισιν τῶν ἐρωτικῶν παθημάτων, 1) qu'il avait « recueillies dans les termes les plus brefs possible » (ἀναλεξάμενος ὡς ὅτι μάλιστα ἐν βραχυτάτοις, 1). Tous les mots comptent dans ce début qui est à prendre comme une accroche dont Gallus n'est pas le seul destinataire.

Quelques mots d'abord sur ce dernier. La perte de la quasi-totalité de ses textes a longtemps occulté le fait que son recueil poétique, les *Amores*, avait bouleversé le paysage littéraire romain. Gallus a inventé un nouveau genre : l'élegie érotique, dont l'exceptionnel succès se mesure, entre autres<sup>2</sup>, au fait qu'il a eu au moins cinq successeurs célèbres : Tibulle, Propertius, Lygdamus,

1 — Il est probable, par exemple, que l'inclusion de l'expression *Parthenios ... saltus* (*Buc.*, 10, 58) dans le discours que Virgile attribue à Gallus soit une allusion au fait que Gallus renvoyait lui-même à Parthénios dans les *Amores*. Voir Cairns (2006 : 110), qui parle de reflet d'un « sophisticated compliment paid by Gallus in his *Amores* to his Greek poetic master, Parthenios, specifically an acknowledgement of Parthenios as his source ».

2 — Sur le fait que ce succès se mesure aussi à la réception des *Amores* chez Virgile et Horace, voir Fabre-Serris 2008 : 47-94 et 2010.

Sulpicia et Ovide. À quoi tenait la nouveauté de ce genre ? à une métrique unique : le distique élégiaque, à un positionnement énonciatif (Gallus décrit sa propre expérience en utilisant le ‘je’) et à une poétique amoureuse, centrée sur la notion de *furor*, autrement dit, sur la passion et ses effets aliénants, déclinée dans une série de motifs rendus plus marquants par d’habiles choix verbaux. L’expression utilisée par Parthénios : ἐρωτικά παθήματα est à prendre comme un équivalent grec du terme *furor*, qui implique la perte de toute maîtrise du moi face aux sentiments extrêmes, souvent douloureux, qui l’affectent irrémédiablement.

J’en reviens à l’introduction des *Ερωτικά Παθήματα*. Associer d’entrée, comme le fait Parthénios, son texte à Gallus était, me semble-t-il, stratégique. Cela revenait en effet à souligner que son sujet était en totale adéquation avec l’actualité littéraire. Je rappelle que le destinataire d’un texte est, certes, désigné comme son premier lecteur ou le lecteur donné comme préférentiel pour l’auteur, mais que ce n’est pas le seul, ni le plus important finalement. L’indication d’un destinataire vaut aussi et, même, surtout pour les autres lecteurs, qui ont à prendre la personne nommée, et les termes dans lesquels l’auteur s’adresse à elle, comme autant d’indices conçus en réalité à leur propre usage. Si l’on examine dans cette perspective les quelques lignes adressées à Gallus, on peut conclure qu’elles contiennent deux clés de lecture : l’indication que le sujet du recueil est le même que celui de Gallus : les ἐρωτικά παθήματα, et l’information que le texte de Parthénios a une caractéristique dont la particularité est soulignée : sa forme narrative. Comme nous allons le voir, bien qu’elle soit présentée dans des termes presque dépréciatifs, la façon qu’il a de raconter des ἐρωτικά παθήματα est, en fait, originale et novatrice.

Mais poursuivons l’analyse du texte. En lisant son recueil, précise Parthénios, Gallus comprendra l’essentiel (κατανοήσεις ἐκ τῶνδε τὰ πλεῖστα, 1) des histoires évoquées par certains poètes, chez qui leur narration n’est pas une fin en soi (μὴ αὐτοτελῶς λελεγμένα, 1). La notation est importante : elle met en évidence ce qu’apportent de nouveau les récits de Parthénios. Ils pallient l’absence, dans les textes poétiques, de certains éléments narratifs nécessaires à la compréhension des histoires, les poètes jouant, en particulier à partir de l’époque alexandrine, sur une culture mythologique partagée avec leurs lecteurs, culture vaste et savante qui permet des jeux d’allusions complexes. Comme il est peu crédible que Parthénios ait écrit son texte uniquement à l’usage de Gallus, sous le prétexte qu’il portait sur le sujet central de sa poétique : les ἐρωτικά παθήματα, il faut retenir ici

l'affirmation de *la particularité narrative* qui distingue ses textes en prose de ceux des poètes ayant évoqué les mêmes passions amoureuses (dans des contextes non précisés) : Parthénios a raconté ces histoires pour elles-mêmes.

Revenant ensuite sur l'expression ἀρμόττειν, il précise à Gallus qu'il lui sera possible d'introduire dans ses poèmes (ses ἔπη et ἐλεγείαι, 2) les ἐρωτικά παθήματα qui lui conviendront le plus (ἀρμοδία, 2)<sup>3</sup>. Après avoir souligné que ses ἐρωτικά παθήματα manquent du περιττόν (2) recherché par Gallus, Parthénios donne la raison de ce manque : il les a rassemblées « à la façon d'aide-mémoire » (ὑπόμνηματίων τρόπον, 2) et c'est cet « usage » (χρήσιν, 2) qu'elles auront aussi, croit-il, pour Gallus. Le terme ὑπόμνημα a le sens technique de notes écrites permettant la conservation du souvenir pour divers usages<sup>4</sup>. Ici le contenu de ces notes consiste apparemment, à en juger par le recueil de Parthénios, dans les éléments essentiels auxquels on doit réduire un récit pour pouvoir le garder en mémoire.

La modestie inhérente au style de l'adresse ne doit pas égarer le lecteur moderne. Il ressort de ce qui, sous la couleur d'une dédicace, est une préface programmatique, que Parthénios présente ici à Gallus ainsi qu'à tous les autres poètes et lecteurs romains un texte dont il souligne la nouveauté radicale. Il a en effet traité le sujet le plus célèbre alors en littérature (les ἐρωτικά παθήματα) dans un genre inédit, dont je n'analyserai pour ma part que la pratique narrative du mythe, mais qui doit être pris comme un essai de prose poétique, le recueil proposé étant structuré rythmiquement<sup>5</sup> et thématiquement<sup>6</sup> d'une façon extrêmement complexe. En résumé, *mutatis mutandis*, Parthénios présente son recueil comme l'équivalent des *Amores* : un autre genre littéraire possible pour la thématique qui était depuis longtemps au centre des préoccupations aussi bien des poètes hellénistiques grecs, dont Parthénios est un représentant, que des *poetae novi*, leurs émules

3 — ἐλεγείαι désigne probablement le genre inventé par Gallus : l'élégie érotique. Le terme ἔπη est moins facile à saisir. Comme il est couplé à ἐλεγείαι, on peut considérer qu'il renvoie à une autre métrique. Le seul texte qui soit associé au nom de Gallus, en dehors de ses poésies érotiques, est le poème qu'il aurait composé sur le bois de Grynium. Il est possible qu'il ait été écrit en hexamètres.

4 — Voir Lightfoot 1999 : 218.

5 — Voir Biraud (2008 : 114), qui au terme d'une démonstration serrée, conclut à l'élaboration d'« une prose poétique, structurée non seulement par des isosyllabes mais aussi par des isotonies et des clausules accentuelles ».

6 — Voir Voisin 2008 et 2016. Cela doit évidemment conduire à réviser le jugement de Parthénios sur son manque de περιττόν. Si on entend par là le raffinement stylistique qui caractérise la poésie hellénistique, incarné, entre autres, par Euphorion (voir Lightfoot 1999 : 370), les *Ἐρωτικά Παθήματα* sont loin d'en être dépourvus.

romains : les ἐρωτικά παθήματα, dont Gallus venait de renouveler spectaculairement l'expression.

## 1.2 La pratique narrative de Parthénius de Nicée

Avant de passer à l'usage que Gallus a pu faire des *Ἐρωτικά Παθήματα*, je voudrais, à propos de la pratique narrative de Parthénius, ajouter à ce qu'il en dit dans sa préface quelques précisions tirées de la lecture de son recueil. Selon lui, la grande nouveauté de sa pratique narrative est qu'il a raconté chaque histoire pour elle-même, dans les termes les plus brefs possible, mais de façon à ce que le lecteur en comprenne l'essentiel, ce qui implique un récit linéaire où les situations et les actes sont présentés avec le minimum de détails. Ce que Parthénius ne dit pas, mais que le lecteur constate s'il lit son recueil d'une façon continue, est que chacun de ces récits ainsi réduits à un résumé des actions principales est constitué par une série de séquences, qui ne sont pas, toutes, spécifiques. Il retrouve, en effet, telle ou telle de ces séquences, combinées à d'autres, dans plusieurs autres récits, et c'est cet agencement différent qui produit chaque fois une histoire particulière.

Je prendrai pour premier exemple l'histoire 30, pour laquelle il n'y a pas de manchette indiquant une source<sup>7</sup>. Il s'agit d'une histoire typique de la façon dont les Grecs déplacent dans le passé leurs premiers contacts avec des peuples étrangers. Le récit rapporté ici fait d'Héraclès le père du héros éponyme de la nation celte. Comme l'a observé J. Lightfoot, il se rattache à deux séries d'histoires : celles sur l'origine du héros éponyme de la nation galate ou celte d'un côté et celles sur les liaisons d'Héraclès avec diverses princesses celtes, de l'autre<sup>8</sup>. Il est intitulé « Keltiné ». Cette jeune fille s'éprend d'Héraclès lors d'une halte que celui-ci fait, au cours de son retour d'Espagne, chez son père, Brétannos. Ayant fait dérober et cacher les vaches de Géryon, Keltiné refuse de les rendre à Héraclès tant qu'il n'aura pas fait l'amour avec elle, ce que le héros accepte parce qu'il souhaite récupérer son troupeau et est par ailleurs subjugué par la beauté de la jeune fille. Keltiné devient mère d'un enfant prénommé Keltos, « qui donna son nom aux Celtes » (ἀφ' οὗ δὴ Κελτοὶ προσηγορεύθησαν, 2). Les deux séquences dont le récit est constitué ne lui sont pas propres. J. Lightfoot cite, comme autres voleurs des bœufs de Géryon, Cacus, Lacinus, Ialébiion, Dercynus de Ligurie,

7 — Sur ces manchettes, qui ne sont sans doute pas de Parthénius, voir Lightfoot 1999 : 48.

8 — Lightfoot 1999 : 531-2.

Éryx de Sicile et Nélée<sup>9</sup>, et renvoie à Timagène pour une liste de liaisons d'Héraclès avec des princesses celtes<sup>10</sup>. Il est probable que les lecteurs de Parthénius ne connaissaient pas tous ces récits. En revanche on peut être certain qu'ils avaient entendu parler de Cacus. Étaient-ils au courant de la version locale des exploits amoureux d'Hercule, le héros le plus viril de la mythologie ? C'est moins sûr, mais plausible (et Ovide en tout cas la connaît<sup>11</sup>) car elle avait dû être répandue par l'illustre *gens* romaine, celle des *Fabii*, qui en était la bénéficiaire. Au cours de son séjour dans le Latium Hercule se serait uni à une fille du pays, parfois identifiée comme la fille du roi Évandre<sup>12</sup>, et cette dernière aurait donné naissance au premier *Fabius* (je rappelle qu'un des premiers annalistes romains, Fabius Pictor, appartient à cette *gens* et que son origine familiale aurait joué dans sa façon de transmettre le passé romain). Il est peu probable que les lecteurs - du moins les lecteurs évoluant dans l'entourage de Parthénius et de Gallus - n'aient pas immédiatement repéré dans cette histoire 'celte' deux séquences de récits 'romains', dont l'un présentait aussi Hercule comme le père d'un héros éponyme ; et peu probable aussi que ce n'ait pas été l'intention de l'auteur de leur faire effectuer cette opération de déconstruction du récit exotique en séquences renvoyant à des récits locaux. Le tout pour le plaisir que procure une culture partagée, quand elle s'exerce d'une façon raffinée, autrement dit, quand entrent dans le jeu non seulement l'*ingenium* de l'auteur mais celui du lecteur.

Mon deuxième exemple est l'histoire 33. La manchette indique trois noms d'auteurs l'ayant racontée, avec, pour le premier, Xanthus, le titre de l'œuvre : des *Lydiaca*. La première phrase présente l'histoire, intitulée « Assaon », comme un récit sur Niobé qui divergerait sur beaucoup de points de la version thébaine : Διαφόρως δὲ (καὶ) τοῖς πολλοῖς ἱστορεῖται καὶ τὰ Νιόβης (1). Le père de cette Niobé se nomme Assaon, son mari Philottos. Les deux noms figurent donc parmi les différences<sup>13</sup>. On est dans le même cas de figure que pour l'histoire 30, sauf qu'ici Parthénius signale lui-même le récit comme

9 — Lightfoot 1999 : 532.

10 — Lightfoot 1999 : 531-2.

11 — Ovide, *Fastes*, 2, 237 : *ut tamen Herculeae superessent semina gentis, credibile est ipsos consuluisse deos* (« les dieux, on peut le croire, ont eux-mêmes veillé à ce que cependant survivent des rejetons de la race d'Hercule). Sur l'exploitation par Ovide des liens entre les *Fabii* et Hercule, voir Fabre-Serris 2008 : 22-6.

12 — Voir Plutarque, *Fab. Max.*, 1.1 ; Silius Italicus, *Pun.*, 6, 633-6.

13 — Selon Lightfoot (1999 : 543), le nom d'Assaon aurait une connotation étrangère et plus particulièrement lydienne.

une autre version d'une histoire grecque célèbre, ce qui revient à inciter plus nettement son lecteur à faire le départ entre ressemblances et différences. Or que résulte-t-il de la lecture de la suite ? L'impression que l'histoire n'a pratiquement rien à voir avec celle dont la thébaine Niobé est dans la tradition la plus répandue la malheureuse héroïne. Le récit est composé de cinq séquences présentées comme l'effet de la querelle entre Niobé et Léo : 1. son mari, Philottos, perd la vie à la chasse, 2. Assaon, qui désirait sa fille, veut l'épouser, 3. sur son refus, il invite les enfants de Niobé à un banquet durant lequel il les fait brûler, 4. Sous l'effet de ce malheur, Niobé se précipite du haut d'un rocher, 5. Assaon (dont je rappelle que c'est lui le protagoniste de l'histoire puisqu'elle porte son nom), prenant conscience de ses fautes, se suicide. Si la querelle avec Léo est présentée comme le point de départ des malheurs de Niobé, ce qui est aussi le cas dans la version thébaine, la suite offre une série de ... surprises, les épisodes suivant n'ayant à première vue rien à voir avec ceux de l'histoire thébaine. Mais il est tout de même possible de déceler trois séquences communes : 1. la mort du mari, 2. la perte des enfants (c'est, avec la séquence suivante, le noyau dur de l'histoire de Niobé), 3. une fin en relation avec le désespoir de Niobé et un rocher (mais on a ici une variation : il ne s'agit pas d'un rocher dans lequel l'inconsolable Niobé aurait été changée, mais d'un autre, d'où elle se serait jetée). S'il poursuit le jeu de la reconnaissance à propos de chacune des séquences qui 'remplacent', en quelque sorte, dans la version lydienne, celles de la version thébaine : un accident de chasse, un désir incestueux poussant à commettre un forfait, la mort d'enfants au cours d'un banquet où ils sont victimes à la place d'un de leurs parents, un suicide du haut d'un rocher, le lecteur peut aussi penser à plusieurs autres histoires où l'une ou l'autre de ces séquences joue un rôle plus ou moins important. À titre d'exemple, la mort d'enfants pris pour victimes à la place d'un de leurs parents peut lui rappeler le destin de Thyeste, qui se venge ensuite de son frère ... grâce à un inceste, une séquence présente également dans la version lydienne de Niobé. Le rapport de Parthénios à son lecteur est donc plus complexe que ce qu'annonce son texte programmatique. Loin d'être seulement un recueil d'ἔρωτικὰ παθήματα utilisables par Gallus dans ses poésies, son ouvrage est destiné à des lecteurs susceptibles de goûter pleinement la nouveauté des récits choisis. La déconstruction qu'opère Parthénios en les racontant sous la forme de séquences, leur permet d'apprécier, après le premier effet de surprise, la variation ingénieuse que chacun constitue par rapport à d'autres récits plus connus et à entrer dans un jeu, presque sans fin, de comparaisons et rapprochements.

## 2. La réception de Parthénios chez les poètes romains

### 2.1 Hypothèses sur l'usage gallien des *Ἐρωτικὰ Παθήματα*

J'en viens maintenant à la deuxième partie de mon étude : la réception de Parthénios dans le milieu élégiaque romain, en commençant par Gallus. Elle a été facilitée par le fait que Parthénios a apparemment cherché à traiter ses *ἔρωτικὰ παθήματα* 'à la manière gallienne'. Son recueil d'histoires d'amour fait écho à la pratique poétique de son dédicataire non seulement dans son objet général : les souffrances amoureuses, mais dans le détail des motifs narratifs. L'absence de remèdes à l'amour et les efforts pour complaire à l'être aimé, ce que Gallus appelle le *seruitium amoris*, qui sont centraux dans l'élégie, sont par exemple présents, pour le premier motif dans les récits 2, 5, 13, 17, 23 et 2, et pour le second dans les récits 7, 9, 15, 20, 25 et 38. Il est probable que Gallus ait utilisé certains des récits de Parthénios de Nicée (par exemple les amours d'Enone et de Paris<sup>14</sup>), mais nous ne savons pas exactement lesquels et nous n'avons aucun indice certain sur leur usage dans les *Amores*. En revanche on peut formuler des hypothèses sur la façon dont Gallus se serait servi globalement des *Ἐρωτικὰ Παθήματα* à partir du témoignage indirect que constitue la pratique des poètes élégiaques dans certains passages qui renvoient directement ou indirectement au premier d'entre eux.

Je commencerai par deux textes de Properce et d'Ovide qui ont pour particularité de proposer un catalogue d'*ἔρωτικὰ παθήματα*, autrement dit, un modèle-réduit du recueil de Parthénios, à cette spécificité près, qu'il s'agit d'*ἔρωτικὰ παθήματα* uniquement féminins. Dans l'élégie 3, 19, en réponse à Cynthie, qui lui reproche souvent '*nostra* libido' (« l'excès de notre désir sexuel », 1, il entend par là celui des hommes), Properce soutient que la *libido* a en fait plus d'emprise sur les femmes (*uobis imperat ista magis*, 2). Une série d'évocations de personnages mythologiques féminins : Tyro, Myrrha, Médée, Clytemnestre et Scylla est introduite par le mot *testis*, qui les annonce donc comme autant d'*exempla* illustrant la thèse avancée. Leur histoire, sauf la dernière qui bénéficie de huit vers, est résumée en deux vers, où est rappelé un détail frappant. Dans l'*Art d'aimer* (1, 269-350), Ovide reprend la thèse de Properce dans une perspective dynamique : la *libido* masculine étant selon lui *parcior ... nec tam furiosa* (« plus modérée ... et sans autant de transports furieux », 281), celle des femmes permet au lecteur d'espérer pouvoir toutes

14 — Voir Fabre-Serris 2008 : 93-4 et 2012 : 12-24.



les conquérir. Il pratique ensuite de la même manière que Properce, d'une part en énumérant des personnages mythologiques féminins plus ou moins célèbres pour leurs ἐρωτικά παθήματα : Byblis, Myrrha, Pasiphaé, Mèropé, Scylla, Clytemnestre, Médée, la femme d'Amyntor (appelée Clytia ou Phthia, mais non nommée ici), Phèdre et la seconde épouse de Phinée, Idaéa ; d'autre part en consacrant entre 2 et 4 vers à chacune d'entre elles, sauf à Pasiphaé, qui a droit à 38 vers.

On trouve, chez les deux auteurs, des incestueuses, des femmes adultères, des filles qui trahissent leur patrie, et des femmes jalouses, autrement dit, des cas de figure évoqués aussi par Parthénios. Il est probable que le texte d'Ovide soit une variation sur celui de Properce, mais l'identité de construction entre les deux passages et en particulier le choix de développer davantage l'un des cas de figure laissent supposer l'existence d'un texte-modèle sur ce plan au moins, ce qui évidemment oriente vers le seul poète élégiaque qui pourrait être un dénominateur commun : Gallus. Si cette hypothèse est fondée, on peut en déduire que Gallus avait une double pratique de l'*exemplum* : une courte (de deux à quatre vers) et une autre plus développée. Cette deuxième hypothèse peut être corroborée par le fait que Tibulle, qui généralement ne recourt pas à l'*exemplum* mythologique, en développe toutefois un, mais assez longuement (24 vers), dans son élégie 2.3. Il y décrit les ἐρωτικά παθήματα éprouvées par Apollon quand il était épris d'Admète, en les traitant à la manière gallienne, c'est-à-dire, en recourant à des motifs comme l'absence de remèdes à l'amour, le *seruitium amoris*, le chant comme expression des souffrances amoureuses et les signes de *furor* que sont les oublis des soins de soi et du corps. Properce fait de même dans son élégie 1, 20, qui est adressée à l'auteur des *Amores*, et - argument supplémentaire - comporte un certain nombre de renvois textuels à Parthénios de Nicée<sup>15</sup>. Il évoque en effet, en 36 vers, à l'appui d'un conseil qu'il donne à Gallus (ne pas confier imprudemment son aimé aux nymphes) l'enlèvement d'Hylas par des naïades et le désespoir de son amant, Hercule.

## 2.2 Ovide

### 2.2.1 Son intérêt pour Parthénios de Nicée

15 — Voir Cairns 2006 : 237-49. À titre d'exemple, le nom *Arganthe* (1, 20, 33) pourrait, selon lui, renvoyer à l'héroïne de la dernière histoire des *Ερωτικά Παθήματα*, Arganthoné (243).

À l'inverse de Gallus, on n'est plus avec Ovide dans le royaume des hypothèses. Nous avons trois signes relativement sûrs de son intérêt pour le recueil de Parthénios. Le premier est la façon dont Ovide reprend la quatrième histoire racontée par le poète grec, intitulée « CEnone ». Son *Héroïde* 5 est une espèce d'exécution du texte d'envoi des *Ἐρωτικά Παθήματα* dans la mesure où il s'agit d'un traitement 'à la manière gallienne' du récit de Parthénios<sup>16</sup>.

Parthénios – deuxième indice d'une utilisation de son recueil par Ovide - est la seule source connue pour une histoire qui joue un rôle fondamental dans les *Métamorphoses* : celle de Daphné. Elle est racontée en trois épisodes dans la quinzième notice des *Ἐρωτικά Παθήματα*. Premier épisode : un jeune homme, Leukippos, pris de désir pour la jeune fille, met des vêtements féminins pour pouvoir chasser avec elle. Daphné s'éprend de lui : il lui plaît, elle ne cesse de l'embrasser et de l'enlacer, et ne le laisse pas s'éloigner. C'est une variante d'un *exemplum* gallien, l'histoire d'Atalante et de Milanion, ce qui peut constituer une raison pour qu'Ovide se soit intéressé à la suite. Deuxième épisode : Apollon, jaloux, inspire à Daphné l'idée d'aller se baigner avec ses compagnes. Leukippos refuse de se déshabiller ; les jeunes filles lui arrachent ses vêtements. Comprenant ce qu'il avait manigancé, toutes lancent sur lui leurs javelots, mais les dieux le rendent invisible. Troisième épisode : Apollon s'approche de Daphné ; elle s'enfuit ; poursuivie, elle demande à Zeus de la retirer du monde des hommes et est alors métamorphosée en un arbre qui reçoit son nom. C'est ce troisième épisode qui a servi de matrice à une série d'histoires dans les *Métamorphoses*, qui, avec de légères variantes, racontent toutes la même aventure amoureuse : une jeune fille vue et désirée, oppose à ce désir refus et/ou fuite. La première de ces histoires est précisément celle de Daphné (1, 452-67), à propos de laquelle Ovide développe longuement les séquences de la fuite, de la poursuite et de la métamorphose. Ces trois séquences se retrouvent ensuite dans une série d'histoires, celles d'Io (1, 588-600), de Syrinx (1, 689-712), de Callisto (2, 409-95), de Cornix 2, 569-88), de Proserpine (5, 362-96), d'Aréthuse (5, 577-641) et de Scylla (13, 735-7 ; 904-67), dont le schéma narratif est identique, à la variante près que la séquence-métamorphose est parfois remplacée par une séquence-viol. Sans développer davantage<sup>17</sup>, je souligne simplement que ces histoires occupent une place très importante dans la poésie érotique des *Métamorphoses*, où Ovide développe une série de réflexions sur l'amour, analysé en termes de

16 — Fabre-Serris 2012 : 18-24.

17 — Fabre-Serris 1995 : 215-30 ; 2008 : 137-48.

rapports entre le Même et l'Autre, dont un cas de figure est la différence des sexes. Si Ovide a privilégié le troisième épisode du récit 15 de Parthénius, il n'a pas négligé le second. Trois détails de cet épisode : le déguisement du garçon en fille pour pouvoir approcher celle qu'il aime, les baisers échangés avec sa compagne de chasse et la nudité imposée par un bain aboutissant à la découverte d'une faute, sont également présents dans l'histoire de Callisto. Jupiter se métamorphose en fille (il prend l'apparence de Diane) pour approcher la compagne de chasse de la déesse, qu'il embrasse avec ardeur sans être repoussé. C'est à l'occasion d'un bain où elle répugne à se dévêtir que Diane et les nymphes s'aperçoivent de la grossesse de Callisto. On renvoie généralement à une comédie d'Amphis<sup>18</sup> pour la métamorphose de Jupiter. Hygin évoque cette version dans son *Astronomie*<sup>19</sup> et il est donc probable qu'Ovide la connaissait. Toutefois, la pratique mythographique impliquant l'usage de plusieurs sources, il n'est pas impossible qu'il ait fait le rapport entre cette métamorphose et le déguisement de Leukippos en fille chez Parthénius. J'appuie cette hypothèse sur le fait que le bain collectif est un épisode commun au texte des *Métamorphoses* et au récit de Parthénius. On ne le trouve dans aucune des versions résumées par Hygin. Dans la première, c'est à l'occasion d'un bain solitaire que la grossesse de Callisto est découverte par la déesse ; dans la comédie d'Amphis, si l'on se fie au résumé donné par Hygin dans l'*Astronomie*, Diane finit par s'étonner des proportions prises par le ventre de la jeune fille.

Le troisième signe de l'intérêt qu'ont suscité chez Ovide les *Ερωτικά Παθήματα* est la place importante donnée aux cas d'inceste dans les réflexions sur l'amour développées dans les *Métamorphoses*. Le nombre de récits consacrés à un amour incestueux est en effet élevé dans le recueil de Parthénius : 8 sur 36 (les 2, 5, 11, 13, 17, 28, 31 et 33), autrement dit, plus d'un récit sur 5. Le premier texte qu'Ovide a consacré à un cas d'amour incestueux est l'*Héroïde* 11, une lettre écrite par une fille d'Éole, Canacé, à son frère, Macarée. Le premier récit des *Ερωτικά Παθήματα* où il est question d'un amour incestueux, intitulé Polymélé (2), a aussi pour cadre la famille d'Éole, qui maria ses filles à ses fils. L'inceste n'est pas chez Parthénius un amour interdit en soi : dans son récit, le mariage avec un de ses frères sauve

18 — Amphis, fr. 22, Edmonds 1959.

19 — Hygin, *Ast.*, 2.1 : *Sed, ut ait Amphis comoediarum scriptor, Iuppiter simulatus effigiem Dianae, cum uirginem uenantem ut adiutans persequeretur, amotam a conspectu ceterorum compressit* : « Mais comme le dit l'auteur de comédies, Amphis, Jupiter, simulant l'apparence de Diane, s'attacha aux pas de la jeune fille sous prétexte de lui prêter assistance, et l'ayant éloignée de la vue de ses compagnes la prit dans ses bras et s'unit à elle ».

de la colère paternelle Polymélé, qui a été séduite et abandonnée par Ulysse. Dans l'*Héroïde* d'Ovide, Canacé est punie pour avoir cédé à un amour interdit, non parce qu'il est incestueux, mais parce que Macarée n'est pas celui de ses frères auquel Éole avait décidé de la marier.

### 2.2.2. *Les histoires d'inceste chez Parthénios de Nicée et chez Ovide*

C'est à propos des deux cas d'incestes des *Métamorphoses* que je voudrais maintenant analyser l'usage qu'Ovide a fait de la pratique mythographique de Parthénios de Nicée. Je commencerai par quelques remarques sur le traitement de ce type d'amours dans les *Ἐρωτικά Παθήματα* en relation avec la technique narrative revendiquée dans le texte d'ouverture. Le choix de raconter chaque histoire « dans les termes les plus brefs possible » a pour effet une restriction à l'extrême de tous les mots qui pourraient s'ajouter au simple énoncé des faits : les adjectifs, adverbes, compléments de manière, commentaires d'auteur..., autrement dit, de tous les éléments porteurs d'un jugement de valeur. Quand Parthénios indique les sentiments qui sont à l'origine d'une action, c'est généralement sans les gloser ni même les qualifier<sup>20</sup>. Dans les histoires d'incestes, seul le vocabulaire choisi pour qualifier ce type de désir laisse supposer une condamnation. D'une part, on trouve πάθημα et πάθος, mais le premier mot est présent aussi dans l'envoi à Gallus, et le second utilisé à propos de Laodiké, une fille amoureuse d'un ennemi de sa patrie (16, 1). Parthénios use, d'autre part, des termes νόσος et νόσημα dans des phrases indiquant que le protagoniste lutte contre cette « maladie »<sup>21</sup>. À titre d'exemple on lit dans le récit 5 : τέως μὲν ἐκαρτέρει, οἰόμενος ῥᾶστα ἀπαλλάξασθαι τῆς νόσου, « pendant un temps il (Leukippos) se domina en estimant pouvoir s'affranchir très facilement de cette maladie (2)<sup>22</sup>. Si l'on prend le récit le plus développé, le 17, intitulé « à propos de la mère de Périandre », la perspective choisie est clairement psychologique. Quoique le récit soit centré sur la mère de Périandre, dont

20 — L'insertion d'un adverbe comme ἀυθαδέστερον (ἡ δὲ ἀυθαδέστερον ἀπεκρίνατο, ὡς χρὴ παρ'Ἑλένην αὐτὸν ἰέναι κάκεινης δεῖσθαι « alors elle répondit avec une grande arrogance qu'il n'avait qu'à aller trouver Hélène et lui adresser sa demande », 4, 6) est extrêmement rare.

21 — Le sentiment amoureux sinon est noté par des termes généraux (ἔρος, ἐπιθυμία, πόθος) et des expressions succinctes (εἰς ἔρωτα ἔλθειν, /ἐλθῶν (1, 13).

22 — Voir aussi ὡς οὐκ ἔλεγε τοῦ πάθους (« comme il ne pouvait mettre fin à sa passion », 11, 1) ; ταύτης εἰς ἔρωτα ἔλθῶν χρόνον μὲν τινα ἐκαρτέρει καὶ περιῆν τοῦ παθήματος, ὡς δὲ πολὺ μᾶλλον αὐτὸν ὑπέρρει τὸ νόσημα... (« étant tombé amoureux d'elle, il tint bon et domina sa passion, mais comme sa maladie ne faisait que le miner davantage... », 13, 1) ; προϊόντος δὲ τοῦ χρόνου τὸ πάθος ἐπὶ μείζον ἠὔξετο καὶ κατέχειν τὴν νόσον οὐκ ἔτι οἶα τε ἦν (« Mais avec le temps sa passion grandit et elle ne fut plus capable de contenir sa maladie », 17, 2).

toutes les phases de la passion sont évoquées, l'expérience d'amour incestueuse vécue par le jeune homme est donnée d'entrée comme l'explication de son changement de caractère et, plus particulièrement, de ses actes criminels dans le cadre de la cité : Λέγεται δὲ καὶ Περίανδρον τὸν Κορίνθιον τὴν μὲν ἀρχὴν ἐπιεικῆ τε καὶ πρᾶον εἶναι, ὕστερον δὲ φονικώτερον γενέσθαι δι' αἰτίαν τήνδε. ἡ μήτηρ αὐτοῦ κομιδῆ νέου πολλῶ <πόθῳ> κατείχετο ... (« On dit aussi que Périandre de Corinthe, qui, à l'origine, était un être doux et aimable, devint par la suite sanguinaire, pour la raison suivante : sa mère, alors qu'il était encore tout jeune, fut prise d'un intense désir pour lui ... », 17, 1).

Les textes de Parthénios peuvent, du point de vue de leur construction narrative, être rapprochés des sujets de controverse, une pratique rhétorique qui a commencé à se développer à Rome à la même époque. Ces sujets, dont les protagonistes sont le plus souvent les membres d'une même famille : père, mère, fils, frère, beau-fils, bru..., et qui évoquent des situations conflictuelles violentes, sont énoncés, eux aussi, dans des termes extrêmement brefs. Cette concision est voulue : c'est le préalable à leur traitement par les rhéteurs et leurs élèves, qui doivent les développer en usant de toutes les ressources amplificatrices de l'éloquence. Je crois qu'Ovide a procédé avec les *Ἐρωτικὰ Παθήματα* de Parthénios exactement comme il l'avait fait dans les écoles de rhétorique, où il s'est, très jeune, distingué. Je vais essayer de le montrer à propos des deux cas d'inceste racontés dans les *Métamorphoses*.

Le premier, raconté au livre 9, est l'histoire de Byblis et de Caunus, dont Parthénios avait donné deux versions dans son onzième récit, le désir incestueux étant attribué dans la première au frère et dans la seconde à la sœur. Ovide a choisi la seconde version. Il raconte la façon dont la sœur de Caunus prend conscience d'un désir, né en elle sans qu'elle s'en rende compte, et ensuite, et surtout, la façon dont elle réagit à ce sentiment qu'elle juge immédiatement interdit (son premier mot est *me miseram*, 9, 474). C'est une étape qui n'existe pas chez Parthénios, qui écrit : οἱ δὲ πλείους τὴν Βυβλίδα φασὶν ἐρασθεῖσαν τοῦ Καύνου λόγους αὐτῷ προσφέρειν καὶ δεῖσθαι μὴ περιιδεῖν αὐτὴν εἰς πᾶν κακὸν προελθοῦσαν (« Mais la plupart disent que c'est Byblis qui était amoureuse de Caunus, et qu'elle vint lui parler et le supplia de ne pas la laisser sans rien faire en venir au suprême malheur », 11, 3). Cependant c'est bien cette phrase qui est à l'origine du texte ovidien, qui comporte deux parties, dont la première motive et la seconde développe la démarche évoquée par Parthénios. À l'issue de ses premières réflexions en effet, Byblis est arrivée à la conclusion que *res ista* (une

façon pudique de désigner l'inceste : « cette chose », 505) réclame l'accord des deux partenaires et décide d'agir en conséquence en écrivant une lettre à son frère pour tenter de le convaincre. Dans cette lettre elle pose la question de l'interdit en avançant divers arguments en faveur d'une solution consistant à vivre tranquillement leur liaison dans le secret, ce qui est exactement ce qui se passe dans les histoires 13, 15, 17 et 31 de Parthénus.

Si le rapport à la morale est ici seulement effleuré, Byblis cherchant tout de suite une solution pratique, il n'en est pas de même dans la seconde histoire d'inceste des *Métamorphoses*. Son narrateur, Orphée, prend soin de condamner l'amour de Myrrha pour son père avant de commencer son récit. Il le fait avec une insistance qui, chez Ovide, ne saurait qu'être suspecte : le récit est précédé d'un avertissement à deux catégories de lecteurs : *dira canam ; procul hinc natae, procul este parentes* (« je vais chanter des choses terribles ; allez-vous en loin d'ici, filles ; loin d'ici pères », 10, 300). J'emploie ici exprès le mot 'lecteur', parce que c'est un moment de rupture de l'illusion narrative. L'auteur principal, Ovide, pointe derrière l'auteur secondaire, Orphée, les mots choisis ayant été empruntés à deux autres poèmes ovidiens. Outre le fait que l'éloignement des filles et des pères revient à éliminer une grosse partie du lectorat (ce qui n'est pas dans l'intérêt d'un poète), *procul este* renvoie à deux passages où Ovide a usé de la même expression solennelle, tirée par ailleurs de la bouche de la Sibylle virgilienne pour décourager les autres Troyens de la suivre quand elle s'enfonce dans les Enfers avec Énée (*Én.*, 6, 258). Dans les autres passages où Ovide use de ces deux mots, il les adresse aux matrones romaines pour les dissuader de lire ses poèmes érotiques (*Am.* 2, 1, 3-4 ; *Ars am.*, 1, 31-2). Or dans les deux passages son injonction peut difficilement être prise au sérieux, non seulement à cause du transfert d'une expression solennelle d'un genre noble : l'épopée, à un genre mineur, l'épigramme, où elle détonne, mais aussi parce que, en raison de la culture requise pour apprécier les textes élégiaques, les lectrices féminines d'Ovide (à qui est dédié le livre 3 de l'*Art d'aimer*) ne peuvent appartenir qu'à la catégorie sociale si fermement exclue. Tout ajout à une position rigoureuse est en réalité susceptible de l'affaiblir. Aussi demander, comme le fait ensuite Orphée aux filles et aux pères qui passeraient outre, au cas où son chant les séduirait (... *mea si uestras mulcebunt carmina mentes*, 10, 301), de ne pas croire ce récit (*desit in hac mihi parte fides, nec credite factum*, 10, 302), ou - nouvelle concession - de croire aussi au châtement (*uel, si credetis, facti quoque credite poenam*, 10, 303), suppose que la première injonction sera inefficace, ce qui soulève immédiatement un doute sur l'effet des deux suivantes.

L'allusion au châtement rappelle implicitement au lecteur que l'histoire de Myrrha relève de la seconde partie du programme énoncé par Orphée au début de son chant : chanter ... *inconcessisque puellas ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (« ... le fait que des jeunes filles, frappées par des feux interdits, aient mérité d'être punies pour l'élan de leur désir », 10, 153-4), sauf que la fonction de la punition n'y est pas la même. Dans les vers 153-4, une faute reconnue justifie le châtement, ici le châtement est présenté comme la preuve de la 'réalité' de la faute. Or la réalité de la faute est précisément la question qui est ensuite débattue. Non pas parce qu'il y aurait doute sur l'accomplissement de l'inceste (Myrrha est amoureuse de son père et souhaite s'unir à lui), mais parce que la question est de savoir s'il y aura réellement faute, ou pas. L'influence des pratiques développées dans les écoles de rhétorique est sensible. Les suasoires avaient une visée délibérative, les controverses consistaient à attaquer et à défendre un personnage accusé dans un procès imaginaire. Que trouve-t-on dans le texte ovidien ? Un mixte des deux : un débat que Myrrha mène avec elle-même où elle se demande si son amour est ou non criminel, et ce pour décider de la conduite à tenir. Dans le monologue qu'Ovide lui attribue, la jeune fille tente de juger sa passion en la confrontant aux normes morales : en l'occurrence, au principe de la *pietas*, un terme qui désigne le sentiment et les relations attendues entre les enfants et leurs parents. Myrrha en appelle en effet d'abord aux dieux et à la *Pietas* pour qu'ils empêchent ce qu'elle appelle un *nefas* et un *scelus* (*Hoc prohibete nefas scelerique resistite nostro*, 10, 322). Mais elle met tout de suite en doute le bien-fondé de cette condamnation (*Sed enim damnare negatur/ hanc Venerem pietas*, « mais en fait, dit-on, la piété ne condamne pas ce genre d'amour », 10, 323-4, en observant qu'on ne peut la fonder ni sur l'observation de la nature ni en invoquant les lois. Les animaux s'accouplent indifféremment et si les lois humaines s'opposent à ce que la nature permet (... *quod natura remittit/ inuida iura negant* ..., 10, 330-1), il est aussi des peuples chez qui l'inceste est pratiqué (10, 331-3). Toutefois ce raisonnement se heurte à un puissant sentiment d'interdit. D'où une oscillation entre une décision et une autre, le bouleversement émotionnel produit par la passion prenant la forme d'une succession de souhaits, regrets, réflexions et adjurations. Après ce long débat avec elle-même, Myrrha décide de se suicider.

Non seulement le tableau complexe qui est dressé ici des sentiments et des pensées de la jeune fille rend difficile la simple et immédiate condamnation d'un être en proie à un tel trouble, mais une des observations qui lui sont

attribuées met en évidence un paradoxe qui pourrait bien être la clef du sentiment incestueux, et qui en ferait – renversement inattendu – un simple cas de figure de ce qui, selon Ovide, se joue toujours dans le sentiment amoureux : un rapport différent, dans ses proportions, d'un cas à l'autre, entre le Même et l'Autre. Il faut du Même pour contrebalancer l'Altérité, liée à la différence des sexes. Mais, comme Narcisse, Myrrha représente un cas où l'identité portée à un degré extrême se change en obstacle : *nunc quia iam meus est, non est meus ipsaque damnol est mihi proximitas ...* (« C'est parce qu'il est déjà mien, qu'il n'est pas à moi, et c'est cette proximité même qui me nuit ... », 10, 339-40). Si l'on admet cette analyse psychologique, il n'y aurait pas de différence de nature entre l'amour incestueux et les autres formes d'amour, y compris l'affection filiale et l'affection fraternelle. C'est déjà ce qui ressortait d'un passage de la lettre de Byblis à son frère : *et damus amplexus et iungimus oscula coram. / Quantum est quod desit?...* (... « nous nous embrassons et nous joignons nos lèvres en public. Y a-t-il une si grande distance avec ce qui nous manque?... », 9.560-1). Les baisers fraternels ne seraient-ils qu'une forme amoindrie de ceux qu'échangent les amants ? Adaptés du modèle des controverses, dont le point de départ est un questionnement sur une condamnation formulée au nom d'une loi, autrement dit, d'une manifestation de la morale, les monologues intérieurs imaginés par Ovide donnent lieu à des débats et à des analyses psychologiques, dont l'effet est de rendre impossible un point de vue moral univoque. C'est là une position où il y a, je crois, convergence entre Ovide et Parthénius de Nicée, même si chez ce dernier la perspective psychologique reste à un état d'ébauche<sup>23</sup>, ce qui n'est pas étonnant puisque c'est la forme du résumé qui a été préférée.

Dans les *Ερωτικά Παθήματα*, c'est l'accumulation même des histoires de passions incestueuses qui finit par faire sens. Les cas de figures sont tellement divers qu'il est difficile de considérer uniquement, comme le font parfois certains personnages de ces histoires, que ce genre d'amour doit être assimilé à une maladie et combattu comme tel. Il me semble d'ailleurs que le choix de placer en première position un cas d'inceste chez les enfants d'Éole est un signe clair de l'impossibilité d'une condamnation qui serait univoque. Ce n'est pas un hasard non plus si la Byblis d'Ovide invoque précisément contre l'idée que l'inceste serait un crime le cas des enfants d'Éole, avec, sans doute, un clin d'œil au lecteur à propos de la source de cette information :

---

23 — Voir l'histoire 17.



*Finge placere mihi ; scelus esse uidebitur illi.  
At non Aeolidae thalamos timuere sororum.  
Unde sed hos noui ? cur haec exempla parauit ?* (9, 506-8)

« Mettons que cela me plaise ; à lui cela lui semblera un crime. Mais les fils d'Éole n'ont pas eu peur de la couche de leurs sœurs. Mais où en ai-je entendu parler ? Pourquoi m'être procuré ces exemples ? »

La réponse à cette *footnote* à la manière alexandrine, c'est l'histoire 2 de Parthénus, dont l'héroïne, une fille d'Éole, séduite et abandonnée par Ulysse, est sauvée par un de ses frères, qui propose à son père de l'épouser.

### 2.2.3 Morale et pratique narrative chez Ovide : un autre exemple de sa lecture de Parthénus de Nicée ?

Le dernier point que je vais développer maintenant à propos de l'usage qu'Ovide a fait des *Ἐρωτικὰ Παθήματα* est en relation avec ma remarque précédente sur Parthénus. On ne peut tirer une leçon morale univoque de la lecture en continu de ses récits d'amours incestueux en raison de la variété des cas de figure, qui résultent, chacun, d'un assemblage particulier de séquences, dont les unes sont identiques ou similaires et les autres différentes. Mon hypothèse est que la révolution narrative que constituent les *Métamorphoses* s'explique par une mise en œuvre de la pratique mythographique de Parthénus appliquée à une réécriture générale des mythes grecs et latins. Et ce dans une perspective qui a été plus nettement morale que ce n'était le cas dans les *Ἐρωτικὰ Παθήματα*. Varron jugeait la mythologie des poètes immorale<sup>24</sup>. C'est une position de philosophe qui témoigne d'une lecture de la littérature trop simple. Tout l'enjeu des *Métamorphoses*, a consisté, me semble-t-il, pour Ovide à engager son lecteur dans une série de réflexions et questionnements sur ce qui faisait alors débat dans la société de son temps, à commencer par les passions, et, particulièrement, l'amour et ses effets sociaux, une question au cœur de la politique augustéenne comme en témoigne la promulgation des Lois Juliennes de 18 et 17 av. J.-C.

Je vais prendre pour exemple de nouveau l'histoire de Myrrha. Ovide l'a insérée dans un ensemble d'*Ἐρωτικὰ Παθήματα* dont elle constitue sans doute le cas le plus remarquable. Le chant qu'il attribue, au livre 10, à un poète en proie aux souffrances amoureuses : Orphée, inconsolable après la (seconde) mort d'Eurydice, est en effet un petit cycle sur les 'souffrances amoureuses',

24 — Augustin, *Cité de Dieu*, 7, 5, 1.

introduit par trois vers (que j'ai déjà cités en partie) : *Nunc opus est leuiore lyra puerosque canamus/ dilectos superis inconcessisque puellas/ ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (« Il est besoin maintenant d'une lyre plus légère pour chanter les jeunes garçons chéris des dieux et le fait que des jeunes filles frappées par des feux interdits aient mérité d'être punies pour leur désir », 10.152-4). On a là un programme articulé sur une opposition des sexes, qui peut surprendre par sa composante déséquilibrée, mais qui correspond à un point de vue conforme à la morale traditionnelle (si l'on précise qu'il s'agit d'un point de vue grec pour ce qui est des amours des *pueri*). Ce programme est illustré, pour sa première partie, par les histoires de Ganymède et d'Hyacinthe, et pour la seconde principalement par celle de Myrrha. Avant et après, Ovide raconte les amours de deux personnages, avec lesquels Myrrha a des liens familiaux : celle de son grand-père, Pygmalion, et celle de son fils, Adonis.

D'un récit à l'autre, la progression se fait par des transitions thématiques. Orphée passe de l'histoire de Ganymède à celle de Hyacinthe en inversant le motif final de la première : Apollon aurait, lui aussi, placé Hyacinthe dans l'éther, comme Jupiter l'a fait pour Ganymède, si les destins le lui avaient permis. Le processus est le même pour toutes les histoires. Sparte ne rougit pas d'avoir donné le jour à Hyacinthe, qui y est honoré chaque année durant des fêtes appelées *Hyacinthia*. Si l'on posait la même question à Amathonte à propos des Propétides, elle répondrait par la négative, comme d'ailleurs aussi à propos des Cérastes, une *gens impia* (« race impie », 10, 232), que Vénus transforma en taureaux au regard torve. Les Propétides, qui ont en commun avec les Cérastes d'avoir été des impies, sont aussi des jeunes filles qui furent punies et qui méritèrent (?) leurs punitions. On a donc là, malgré la transition choisie et le petit intermède sur les Cérastes, une histoire qui répond à la deuxième partie du programme d'Orphée. Mais – ce qui n'est pas à négliger – si le motif apparent de cette punition est un comportement sexuel condamnable (les Propétides offrent leurs corps à tous), il ne vient qu'en deuxième position dans la série des raisons ayant provoqué la colère de la déesse de l'amour. Les Propétides ont commencé par nier, sans que le motif en soit donné ici, la divinité de Vénus, qui leur inspire alors un comportement érotique excessif, dont elles n'ont pas honte (*utque pudor cessit...*, « comme la pudeur les avait abandonnées », 10, 241). Le procédé est, de nouveau, le même pour passer à l'histoire de Pygmalion. Orphée inverse le motif de la disparition du *pudor* : parce que le sculpteur avait été témoin du *crimen* des Propétides (243), révolté par les vices des femmes, il choisit le

célibat, puis façonne une statue si belle qu'il en tombe amoureux. C'est ensuite généalogiquement qu'est justifié le passage à l'histoire de Myrrha, qui relève de la deuxième partie du programme, puis à celle d'Adonis, qui relève, elle, de sa première partie, mais inclut une histoire secondaire, celle d'Atalante, correspondant à la seconde partie.

Certaines séquences dans les récits de la première partie ont en fait à voir avec l'histoire d'Orphée et plus particulièrement avec la version qu'en avait donnée Virgile à la fin des *Géorgiques* 4. Dans son récit, conçu comme une critique de la poétique gallienne du *furor*<sup>25</sup>, la conduite d'Orphée, qui vaincu par sa passion se retourna, perdit Eurydice et passa le reste de sa vie à pleurer la disparue, sert d'*exemplum* à l'idée que l'amour est à l'origine de comportements marqués par l'excès et l'incapacité de se maîtriser, qu'il s'agisse des manifestations de désespoir ou du respect dû aux arrêts des dieux. Les histoires choisies par l'Orphée ovidien ne contestent pas cette conception de l'amour, mais mettent en question tout jugement trop négatif porté sur la conduite qui en résulte. Il ressort, par exemple, des séquences communes entre l'histoire personnelle d'Orphée et les récits où des *pueri* sont aimés des dieux que des dieux aussi (Apollon et Vénus) ont aimé, commis involontairement des fautes, cédé au désespoir le plus profond à la mort de l'être aimé et cherché à perpétuer les marques de leur douleur.

Pour ce qui est de la deuxième partie du programme sur les *inconcessis ignibus* de certaines jeunes filles, le passage consacré au cas le plus frappant de passion interdite : l'inceste, révèle dans l'origine de ce sentiment une proximité inattendue entre *pietas* et *furor*. L'encadrement narratif de cette histoire relativise encore le bien-fondé d'une condamnation sans appel de la passion de Myrrha. S'il les confronte du point de vue de leurs séquences, le lecteur ne peut que reconnaître des variantes d'incestes, camouflés, dans l'amour d'un homme pour la statue qu'il a façonnée selon ses désirs et dont il est en quelque sorte le père, et dans celui d'une femme pour un jeune homme qui ressemble à son fils (Adonis est décrit comme le sosie de l'Amour, 10, 515-8). En amenant le lecteur à s'apercevoir de l'existence de formes dissimulées d'incestes, qui échappent à toute condamnation, Ovide appuie indirectement le discours de la figure incestueuse de ce cycle d'ἔρωτικὰ παθήματα, qui, au cours son long monologue, ne cesse de se demander si l'amour qu'elle éprouve est ou non un crime, autrement dit, s'il est une exception condamnable ou un simple cas de figure des relations amoureuses.

25 — Pour une analyse détaillée du chant de l'Orphée ovidien comme réponse à Virgile, Fabre-Serris 2005.

Quant à la dernière histoire, que Vénus rapporte à Adonis pour l'inciter à se méfier des animaux sauvages, elle est racontée sous la forme d'une série de séquences qui se révèlent, elles aussi, en écho avec plusieurs de celles des récits principaux. On y trouve de la *pietas* sous l'effet de la passion (l'amoureux Hippomène sollicite l'aide de Vénus, comme l'avait fait Pygmalion), de l'*impietas* sous l'effet de la même passion (Hippomène oublie d'accomplir son vœu, comme Orphée avait oublié son engagement envers les dieux), une punition (sous l'effet d'un désir provoqué par Vénus, le couple s'unit dans un temple de Cybèle, qui pour cet acte impie les transforme en lions). Il en ressort aussi que, s'il est dans toutes ces histoires, quelqu'un d'innocent, c'est bien la malheureuse Atalante, vouée par un oracle à un malheur qu'elle essaie en vain d'éviter.

Ce n'est pas un hasard si l'histoire de Byblis est racontée par Ovide au livre 9, où elle est suivie d'une autre histoire d'amour interdite, celle d'Iphis, amoureuse d'une autre fille, Ianthé. On a là, juste avant le grand passage des *Métamorphoses* consacré à Orphée, deux récits de jeunes filles frappées par des feux interdits, autrement dit, un premier traitement par Ovide du sujet qu'il attribue ensuite à un narrateur secondaire, Orphée, assorti dans son annonce d'une condamnation morale. Au livre 10, Ovide raconte, en la prenant à son compte, une histoire de *puer* chéri des dieux, celle de Cyparissus, juste avant qu'Orphée ne commence son propre chant. Bref, avec les histoires de Byblis, d'Iphis et de Cyparissus, Ovide anticipe sur les deux volets du programme énoncé ensuite par le musicien thrace, non seulement avec les sujets qu'il choisit, mais parce que leur traitement constitue, comme ce sera aussi le cas dans le chant d'Orphée, une défense de la poétique gallienne du *furor*. Il peut paraître surprenant qu'il présente l'amour d'une jeune fille pour une autre dans des termes qui en font l'équivalent d'un amour incestueux : contraire à la nature et aux mœurs (9, 730), sauf que, si le lecteur s'en étonne après avoir lu l'histoire de Byblis, ce qu'il sera amené à mettre alors en question, quand il lit celle de Myrrha, : c'est le *puellas ... meruisse libidine poenam* d'Orphée. Je crois que ce n'est pas un hasard si les passages des *Métamorphoses* que je viens d'analyser comme exemples de la pratique narrative ovidienne sont en relation à la fois avec Gallus et avec Parthénios de Nicée, Ovide ayant en quelque sorte répondu, au-delà de ce que Parthénios attendait et sans aucun doute au-delà aussi de ce qu'a pu faire Gallus, à l'invitation lancée par l'auteur des Ἐρωτικά Παθήματα à un poète qui voudrait écrire sur ce sujet.

## Conclusion

Il est difficile de juger de l'intention de Parthénios quand il s'est mis à composer son recueil. Attendait-il de son lecteur seulement le plaisir qui naît de la reconnaissance de l'ingéniosité déployée par un auteur et du jeu avec une culture partagée ? Ou bien sa perspective est-elle aussi morale au sens large ? En raison de la brièveté de ces textes, il me semble difficile de donner une réponse à la deuxième question. Il n'en est pas de même pour Ovide : la révolution narrative accomplie avec les *Métamorphoses* a une perspective morale certaine. Lui qui fut accusé d'immoralité et s'en amusa souvent, fut puni aussi pour son 'usage du mythe', jamais utilisé pour illustrer, en tant qu'*exemplum* univoque, tel ou tel jugement fondé sur un point de vue étroit du licite et de l'interdit. Sa lecture de Parthénios et sa pratique des controverses furent les deux leviers d'un extraordinaire projet de narration des récits mythologiques, fondé sur la conscience et l'usage de leur mode de construction et de production, avec pour perspective une interrogation générale sur la morale et les mœurs, proposée à ses lecteurs sous la forme d'analyses psychologiques et de débats ouverts, toute poursuite étant laissée au libre choix de ces mêmes lecteurs !

## Bibliographie

- Biraud, M. (2008) « Comptes syllabiques et clausules accentuelles : des principes de composition rythmique dans certains récits des *Erotica Pathémata* de Parthénios de Nicée », in *Littérature et érotisme dans les Passions d'amour de Parthénios de Nicée*, A. Zucker (éd), Grenoble, 83-123.
- Cairns, F. (2006) *Sextus Propertius, the Augustan elegist*, Cambridge.
- Edmonds, J.M. (1959) *The fragments of Attic Comedy*, Vol. 2, Leiden.
- Fabre-Serris, J. (1995) *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris.
- Fabre-Serris, J. (2005) « Histoires d'inceste et de *furor* dans les *Métamorphoses* 9 et dans le chant en catalogue d'Orphée : une réponse d'Ovide au livre 4 des *Géorgiques*, *Dictynna* 2, <http://dictynna.revues.org/>
- Fabre-Serris, J. (2008) *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes. Essai sur la naissance d'une mythologie des origines en Occident*, Lille.
- Fabre-Serris, J. (2010) « La réception des *Amores* de Gallus dans un *lusus* horatien : lectures de l'Épode 11 », *Actas del XIIº Congreso Español de estudios clásicos*, 881-95.

Fabre-Serris, J. (2012) « De l'Ida à Troie : la 'vie exemplaire' de Paris-Alexandre. L'Orient élégiaque de Gallus à Ovide et ses suites néroniennes », *Dictynna* 9, <http://dictynna.revues.org/>

Lightfoot, J.L. (1999) *Parthenius of Nicea. Extant works edited with introduction and commentary*, Oxford.

Voisin, D. (2008) « *Dispositio* et stratégies littéraires dans les *Erotica Pathémata* de Parthénios », in *Littérature et érotisme dans les Passions d'amour de Parthénios de Nicée*, A. Zucker (éd), Grenoble, 39-65.

Voisin, D. (2016) « Décomposition et recomposition des motifs mythologiques dans les Passions d'amour de Parthénios de Nicée », *Lire les mythes. Formes, usages et visées des pratiques mythologiques de l'Antiquité à la Renaissance*, A. Zucker, J. Fabre-Serris, J.-Y. Tilliette, G. Besson (éds), Lille.

Wiseman, T.P. (1979) *Clio's Cosmetics : Three Studies in Greco-Roman Literature*, Leicester.