

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL  
FACULTÉ DES LETTRES

# Les Métamorphoses d'Ovide

Thèmes majeurs et problèmes de composition

Thèse  
présentée à la Faculté des Lettres  
de l'Université de Neuchâtel  
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par  
Michel Boillat



Herbert Lang Berne  
Peter Lang Francfort/M.  
1976

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. André Labhardt et André Schneider, professeurs à l'Université de Neuchâtel, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Michel Boillat, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 27 juin 1975.

Le doyen: André Schneider

©

Herbert Lang & Cie SA, Berne (Suisse)  
Peter Lang S.A.R.L., Francfort/M. (RFA)  
1976, Tous droits réservés.

Réimpression ou reproduction interdite par n'importe quel procédé,  
notamment par microfilm, xérogaphie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Impression: Lang Druck SA, Liebfeld/Berne (Suisse)

**Michel Boillat**  
**Les Métamorphoses d'Ovide**  
**Thèmes majeurs et problèmes de composition**

**A ma femme et à mes enfants**

L'auteur tient à exprimer sa profonde gratitude à tous ceux qui l'ont aidé au cours de ses travaux. Sa reconnaissance va en premier lieu et de façon toute particulière à Monsieur le Professeur André Labhardt dont les conseils, les encouragements et l'amitié ont permis à ces recherches d'aboutir à une publication. L'auteur n'oublie pas non plus sa dette envers Monsieur le Professeur André Schneider qui, alors que le manuscrit était déjà élaboré, a fourni nombre de suggestions utiles.

Les recherches présentées dans ce volume ont été soutenues par une bourse du Fonds national de la recherche scientifique. Elles sont publiées grâce à la générosité d'un industriel jurassien.

## Table des matières

INTRODUCTION . . . . .	9
Première Partie: THEMES MAJEURS . . . . .	13
Chapitre I: Les variations du thème de la métamorphose . . . . .	13
Chapitre II: Les thèmes philosophiques . . . . .	25
Chapitre III: Le thème de l'amour et ses éléments constitutifs . . . . .	41
Chapitre IV: La <i>pietas</i> . . . . .	58
Seconde Partie: PROBLEMES DE COMPOSITION . . . . .	109
Chapitre I: Valeur et limites des hypothèses de la critique récente . . . . .	109
Chapitre II: Les récits intercalés . . . . .	116
Chapitre III: La tradition mythologique dans des récits particuliers . . . . .	140
CONCLUSION . . . . .	157
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	163
INDEX a) des noms de personnages . . . . .	171
b) des passages d'auteurs . . . . .	175
TABLE ANALYTIQUE DES MATIERES . . . . .	191

## Introduction

### *Evolution de notre appréciation des Métamorphoses*

Une sympathie spontanée pour l'oeuvre d'Ovide a orienté pendant de longues années nos recherches vers les *Métamorphoses*. L'ouvrage qu'ont enfanté tant d'heures studieuses paraît à un moment où s'estompe le souvenir du bimillénaire de la naissance du poète. Nous ne savons pas à quel point cet anniversaire nous a révélé à nous-même notre passion pour Ovide, mais il l'a nourrie des publications qu'il a suscitées. Des critiques de renom, d'ailleurs – Fraenkel, Wilkinson, Otis – avec la puissance de leur autorité, attireraient sur Ovide une attention à laquelle, depuis le siècle dernier, Virgile et Horace seuls avaient droit. Comme beaucoup d'autres sans doute, nous avons cédé, avec plus d'abandon que de lucidité, à l'engouement qui, des muscadins et des mondaines de la Rome d'Ovide, avait saisi jusqu'aux censeurs germaniques. L'enthousiasme aveugle peut-être, mais il rend patient, persévérant, capable des sacrifices qui encensent l'idole. Aussi est-ce plein d'ardeur que nous nous mimés au travail. Depuis lors, notre admiration pour Ovide, et singulièrement pour les *Métamorphoses*, s'est quelque peu refroidie. Nous avons reconnu l'excès de certaines louanges récentes et la pertinence avec laquelle d'anciens philologues jugeaient le *tenerorum lusor amorum*. Sans épouser les thèses de la "Quellenforschung", nous avons en particulier évalué avec plus de clairvoyance ce qu'Ovide devait aux mythographes. S'il n'est pas question de revendiquer pour notre poète une originalité absolue – pour qui la pourrait-on d'ailleurs, puisque même les plus grands se glorifient de modèles? – nous avons essayé de rendre justice à son génie. Mais le lecteur, parfois, nous sentira partagé entre le souci de la vérité et une dévotion que nous n'avons pas entièrement reniée. Dans notre esprit, le juge impartial, ou qui s'efforce de l'être, et l'ami s'épient, chacun reprochant à l'autre ses partis-pris. Le compromis qu'ils ont réalisé – cet ouvrage – laissera perplexe: l'auteur a-t-il voulu justifier ou accabler Ovide? A vrai dire, dans ce jeu de sophistes, le coeur souvent paraît l'emporter, ce qui, pour un travail à prétentions scientifiques, nous méritera plus d'un reproche. A quoi nous répondrons que, dans les sciences humaines, la froide raison ne saurait étouffer le sentiment, et qu'il vaut mieux pécher par excès d'indulgence, dont Ovide n'a pas toujours besoin, que de sévérité.

### *En quête d'une méthode*

En abordant cette étude, nous avons l'ambition de montrer – à cela nous portaient les premiers transports du néophyte – l'art d'Ovide dans les transitions entre les diverses métamorphoses. Mais il eût été difficile, et probablement décevant, de refaire le travail de R. Schmidt. Dresser la liste des transitions, les classer par catégories, démonter les micro-mécanismes de la rhétorique engendre la lassitude. Alors qu'en notre esprit germait, encore floue, l'idée que, pour expliquer la broderie de Bayeux des *Métamorphoses*, il importait d'en examiner les scènes

plutôt que les coutures, la conviction s'imposait, non sans amertume, que nos recherches, engagées dans une fausse voie, exigeraient des efforts aussi vains que démesurés.

Fallait-il alors, faute de pouvoir prouver le contraire, admettre que le poème n'était en fait qu'une série de poèmes, où la chronologie tentait vaille que vaille de mettre un peu d'ordre, et dont les morceaux, en cela différents d'une suite musicale, n'avaient même pas, à travers la variété des tempos, l'unité de la tonalité? Si les *Métamorphoses* se réduisent à une succession d'épyllia, la tâche du critique s'en trouvera facilitée: le problème ardu de la composition globale des quinze chants s'émiettera en autant de problèmes de composition qu'il y a de fables dont, déduites celles qu'un petit nombre de vers circonscrit, le compte ne dépassera pas la cinquantaine. L'esprit en repos grâce à la médiocrité même du poète, l'exégète alors se jettera, souverain, sur les débris livrés à son scalpel. Il pourra disséquer un épisode sans se préoccuper du livre ni du cycle où il figure.

Mais la foi que nous avons en notre poète (avec des raisons de croire qui ne s'appuyaient pas toutes sur l'intuition, ni le préjugé favorable car, joints à l'autorité de critiques modernes qui ont couvert de leur ombre l'hésitation de nos premiers pas, les thèmes, mieux que le tissu plus ou moins lâche des transitions, eurent tôt fait de lier dans notre esprit les fables), cette foi rejetait l'idée que le poème, sans unité, ne présentait de l'intérêt qu'en ses parties prises isolément. Certes, tout récit, pour autant qu'Ovide lui a donné une certaine extension, mérite un examen minutieux, que ne saurait toutefois conduire une vision étroite, pareille à celle de l'historien qui, traitant un pays, voudrait en ignorer les voisins. La fable d'Arachné, par exemple, ne tient pas à la précédente par les paroles d'envie et d'orgueil que le rhéteur place dans la bouche de Minerve, mais parce que la fileuse de Méonie défie une divinité comme les Piérides les Muses. Ainsi pressentions-nous la direction que prendrait notre étude mais, parmi toutes les idées anciennes et nouvelles émises à l'occasion du bimillénaire, nous avons peine à en tracer la voie.

#### *Objet et méthode de notre étude*

Sans doute Ludwig a-t-il raison de penser que l'interprétation des *Métamorphoses* en est encore à ses débuts. Depuis la fin du siècle dernier, la critique a suivi un itinéraire assez nettement marqué. On a commencé par rechercher les sources des *Métamorphoses*. Cette méthode avait le mérite de poser un vrai problème, celui de l'originalité du poème, mais ses excès (elle vidait souvent le texte d'Ovide d'une substance que, sur de faibles indices, on attribuait à des modèles mal connus) ruinèrent malheureusement son crédit. La recherche alors, postulant qu'Ovide n'était qu'un brillant élève des rhéteurs, se mit à inventorier les procédés de composition. On arriva ainsi à des résultats intéressants, mais qui restaient pour ainsi dire à la périphérie de l'oeuvre. Aussi la critique la plus récente s'employa-t-elle à mieux saisir l'esprit des *Métamorphoses* et, dans ce but, elle orienta ses investigations dans deux directions parallèles: d'une part, on se mit en

quête d'un facteur d'unité, d'autre part, on tenta de retrouver le plan qu'Ovide lui-même s'était fixé et que l'ampleur et la complexité de l'oeuvre cachent au lecteur. A lui seul, le titre donné par Ludwig à son ouvrage, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, résume les deux tendances essentielles de la critique d'après-guerre. Nos recherches vont dans le même sens. Le facteur d'unité ou, plus modestement, de cohésion, nous l'avons vu dans les thèmes. Quant à un plan, nous n'osons pas en proposer en dehors de la chronologie du poème; en effet, personne ne s'entend sur un autre. En général, on fait la part trop belle à l'invention d'Ovide. Il faut davantage tenir compte de ses devanciers qui, lui ayant fourni les mythes, lui ont bien souvent montré aussi la manière de les disposer.

Ayant donc abandonné l'examen des transitions, discernant aussi une certaine cohésion du poème (à défaut d'unité), nous vouâmes aux thèmes l'intérêt que d'autres portèrent au ton, à l'esprit, à l'humour. Mais il fallait nécessairement se limiter, ordonner, inventer une méthode de travail.

En effet, il est impossible de passer en revue tous les thèmes. Ce serait d'ailleurs donner le même poids à l'accessoire qu'à l'essentiel, à l'exil de Pythagore ou de Myscélos qu'aux amours de Jupiter ou à la jalousie de Junon, par exemple. Aussi nous sommes-nous limité à quatre thèmes que nous qualifions de majeurs: la métamorphose et ses variations, la philosophie, l'amour et la *pietas*. Cette liste, peut-être, surprendra à la fois par son manque d'originalité, par ses innovations ou même par ses omissions. Si tout le monde accorde à la métamorphose et à l'amour une place prépondérante dans les *Métamorphoses*, on discute du rôle qu'y joue la philosophie. Notre discussion elle-même tendra à le restreindre, tandis qu'elle montrera l'importance de la *pietas*. A première vue, on s'étonnera que nous ignorions le motif *ira deorum*, qui retient l'attention d'autres chercheurs. En fait, les dieux se vengent le plus souvent de qui manque de *pietas* ou contrecarre leurs amours: nous mettons l'accent sur les causes plutôt que sur les effets — fréquemment une métamorphose — de la colère divine.

Les *Métamorphoses* constitueraient à n'en point douter un ouvrage philosophique pour qui, dans l'ignorance de leur contenu, n'en lirait que le début et la fin. Mais la philosophie est absente du corps du poème, ou bien sa présence a besoin d'y être démontrée. Aussi reléguons-nous l'examen des thèmes philosophiques à la deuxième place, réservant la première au sujet avoué par Ovide lui-même: la métamorphose. On peut toutefois se demander pourquoi, dans le plan de notre travail, les thèmes philosophiques ont la préséance sur l'amour et la *pietas*, car nous-même admettons que, comparée aux autres thèmes, la philosophie devrait occuper la dernière place. Mais il nous a paru indispensable d'examiner le plus tôt possible la part qu'il convenait de lui donner. La tentation existe en effet, à laquelle tous les critiques n'ont pu résister, d'interpréter le poème à la lumière de son prélude et de son postlude. Quant à l'amour et à la *pietas*, les *Métamorphoses* les mettent tous deux également en évidence. Personne, à notre connaissance, ne conteste que le premier marque le poème. Aussi, pour aller du plus au moins connu, étudions-nous l'amour avant la *pietas* à laquelle, en compensation et par nécessité de démonstration, nous consacrons un plus grand nombre de pages.

Nous ne pouvions analyser tous les développements de chaque thème. En expliquer quelques exemples caractéristiques nous a paru plus judicieux. Cette méthode varie un peu d'un chapitre à l'autre, mais les quatre monographies constituant la première partie de notre travail comportent un élément qui les réunit: le ou les thèmes d'un récit particulier ne nous arrêtent jamais pour eux-mêmes. Si un héros se signale par sa métamorphose, ses amours ou sa *pietas*, nous montrons en d'autres fables des personnages qui lui ressemblent ou diffèrent de lui. Aussi étions-nous en quête d'une série de repères thématiques tels qu'en Lyncus se reconnaisse Lycaon, en Philémon et Baucis Deucalion et Pyrrha, en un mot, que se dégage le dénominateur commun à plusieurs épisodes.

A ce point de notre travail se posait le problème de la composition. L'étudier oblige à se préoccuper de l'originalité des *Métamorphoses*. Ce problème, toujours repris et jamais résolu définitivement, nous l'avons abordé sous un triple aspect. D'abord nous nous sommes demandé si Ovide invente la succession des épisodes ou s'il s'appuie sur une tradition. Ensuite, de même qu'Ovide propose à l'étude des thèmes la métamorphose en priorité, de même il nous amena – *primaque ab origine mundi / ad mea . . . tempora* – à chercher le principe ordonnateur du poème dans la chronologie. Mais en essayant d'en suivre le fil, on s'achoppe sans cesse à des récits qui le brisent. Aussi est-ce vers ces derniers que se porta notre examen. En particulier, nous avons voulu répondre à la question: existe-t-il une relation thématique entre la fable principale, celle qui suit le déroulement chronologique, et celle qui l'interrompt? Si Ovide juxtapose des récits sans lien entre eux, on ne pourra plus parler de cohésion du poème. Enfin, pour des fables bien connues par d'autres textes que les *Métamorphoses*, nous avons cherché à faire le départ entre ce qu'Ovide emprunte à d'autres et ce qu'il tire de ses propres ressources poétiques.

Aussi comprendra-t-on l'itinéraire qu'ont suivi nos recherches. Parties d'une enquête purement technique sur les transitions – l'ouvrage que nous publions a effacé toute trace de ce premier état, comme en l'insecte adulte n'apparaît plus la larve, sans laquelle pourtant il n'aurait pas vu le jour – elles s'en éloignent en suivant le fil des thèmes majeurs dont le développement n'obéit pas au hasard, d'autant plus que pèse sur le poète le déterminisme des cycles mythologiques. Par une sorte de retour au propos initial, des thèmes notre examen nous ramène à la composition de l'oeuvre.

D'autres problèmes importants auraient mérité d'être abordés dans cette étude. Nous pensons en particulier au style et au ton des *Métamorphoses*. Mais nous n'avons pas la prétention d'épuiser le sujet. De plus, notre ouvrage eût alors risqué d'être trop volumineux. C'est d'ailleurs cette crainte qui, à de longues citations, nous a fait préférer le plus souvent de simples références. Que le lecteur veuille donc bien nous excuser si des impératifs d'économie de place l'ont emporté sur la commodité de la lecture et si notre travail est amputé de chapitres qu'on aurait pu s'attendre à y trouver.

## Première Partie:

### THEMES MAJEURS

#### Chapitre I:

#### LES VARIATIONS DU THEME DE LA METAMORPHOSE

##### A. Considérations préliminaires

###### *Sens de "métamorphose"*

De la métamorphose, on peut étudier la signification mythique, psychologique, esthétique, voire philosophique; on se demande aussi, parfois, jusqu'à quel point Ovide et ses contemporains croyaient à sa réalité. Nous examinerons plutôt comment Ovide en a utilisé le thème. Le poème mérite-t-il bien son titre? Pour les uns, la métamorphose n'est pas toujours un élément essentiel du récit ovidien: soit le poète l'oublie ou la néglige, soit il la surajoute comme si, en se relisant, il s'avisait tout à coup qu'il n'a pas traité son sujet; pour d'autres au contraire, elle apparaît en chaque fable. Tout dépend du sens qu'on donne à "métamorphose". On peut ne considérer comme telle, par exemple, que la transformation d'un homme en animal; mais si, comme nous le pensons, Ovide en élargit la signification, la plupart des fables traitées dans les *Métamorphoses* y ont légitimement leur place. C'est à justifier cette interprétation que s'emploiera le premier chapitre de ce travail.

###### *Métamorphose totale et métamorphose partielle*

Une forme nouvelle conserve, dans son apparence extérieure ou dans ses dispositions intérieures, des traces de la précédente<sup>1</sup>. Il est exceptionnel, en effet, qu'une métamorphose efface entièrement un être pour en produire un autre. Seuls les prodiges opérés par Midas offrent un exemple indiscutable de rupture: dans l'or, nulle trace ne se retrouve de l'épi (11,112), ni du fruit (113), ni du repas (119sq.), ni du vin (125sq.); rien d'essentiel ne subsiste des propriétés de la matière transformée. Les cailloux lancés par Deucalion et Pyrrha deviennent des hommes, mais ils n'ont pas tout abandonné de leur dureté antérieure (1,414sq.; cf. Verg. *georg.* 1,62sq.; Lucr. 5,925sq.).

On ne saurait ignorer non plus qu'Ocyrrhoé (2,661sq.) tient de son père une ascendance chevaline. La métamorphose n'a pas un caractère absolument arbitraire. Si l'on se demande quel rapport existe entre les Memnonides et leur "père" (13,600sq.), on s'avisera, en considérant leur humeur batailleuse, qu'ils naquirent d'un héros valeureux (13,616).

<sup>1</sup> Blumenstock p. 149; Riddehough p. 201; Anderson *Change* p. 4sq.

D'autres cas ne laissent pas d'embarrasser: Canens s'évanouit dans l'air (14,431sq.), Tagès naît d'une motte de terre (15,553sq.), des champignons se muent en homme (7,392sq.); les jeunes filles prennent racine en voulant fuir l'amour (1,548sq., 1,705sq.), ce qui, à première vue, suscite une difficulté d'interprétation. Sans même insister sur l'élément permanent que constitue la beauté, commune à Daphné et au laurier (1,552), on pressent un rapport entre le caractère des jeunes filles et la métamorphose qui les fixe au sol. Daphné et Syrinx tiennent à la virginité plus qu'à toute autre chose (1,478—480; 483—487; 694sq.), refusant ainsi, comme Cérés pour Proserpine, de participer à l'évolution naturelle. La métamorphose en végétal traduit cette volonté de fixation. Les jeunes filles restent vivantes, ce qu'empêcherait une pétrification qu'elles ne méritent pas, au contraire d'Anaxarété, par exemple (14,753sq.).

## B. Variété des métamorphoses<sup>2</sup>

### 1. Apothéose.

L'apothéose<sup>3</sup> équivaut-elle à une métamorphose totale? Nullement, puisque le feu, sans abolir la personnalité du héros, purifie Hercule de ses éléments humains<sup>4</sup> (9,251—253; 262—270).

### *Glaucus*

Glaucus<sup>5</sup> ne reconnaît plus son corps, et il note la modification de son esprit (13,958sq.). Toutefois, établie par le sujet, la comparaison entre deux états postule la permanence de la personne. Glaucus trouve un aspect insolite à son physique (13,960sq.), adapté à la vie des eaux; mais la pulsion instinctive de son être le vouait à cette métamorphose-là précisément, réalisée au fond de lui-même avant qu'elle ne le fût extérieurement<sup>6</sup> (13,920sq.).

2 Lafaye p. 245sq. classe les métamorphoses selon leur résultat (mammifères, oiseaux, etc.).

3 Contrairement à Quirin p. 108; 114 et à Stephens *Funct.* p. 102, nous ne croyons pas à la nécessité de distinguer dans les *Métamorphoses* entre catastérisme et apothéose: cf. *met.* 2,521. Comme nous, Stoessl p. 17 admet que le catastérisme est une apothéose. Parmi les catastérismes. A. Rohde p. 25sq. n'admet comme métamorphose que celui de César.

4 Dörrie *Wandl.* p. 109.

5 Lieberg p. 129sq. voit en Glaucus le correspondant d'Ino; bien qu'il s'agisse de divinités marines, on ne peut admettre la structure du poème telle que L. la fonde sur ce parallélisme, car il néglige dans la première partie de l'oeuvre l'apothéose de Callisto et Arcas. Ovide, nous semble-t-il, relie le catastérisme de Callisto (2,505sq.) à celui de César (15,843sq.) par les apothéoses d'Ino (en se précipitant dans la mer, elle accomplit le geste interdit à Callisto) et d'Hercule.

6 Viarre *Image* p. 257 comprend *naturae* de 13,946 comme désignant la terre et l'eau; il nous semble qu'Ovide veut dire que Glaucus désire changer de nature, cesser d'être homme pour devenir autre chose. En dépit de 13,920sq. et 946, Segal *Lands.* p. 59 fait de Glaucus un habitant involontaire de la mer.

## Place de l'apothéose parmi les autres métamorphoses

Aussi l'apothéose s'intègre-t-elle au poème<sup>7</sup> avec moins de peine qu'on pourrait le supposer. Comme les autres métamorphoses, elle montre une continuité entre l'être d'avant et d'après la transformation; elle répond à un mérite qui parfois s'exprime en désir légitime, et se réalise à l'aide d'un élément primordial utilisé comme purificateur.

### 2. Métamorphose imaginaire.

Un humain ne saurait se transformer par un simple effort de volonté. De nombreux personnages manifestent l'ambition de s'élever à une forme supérieure; cette démesure équivalait parfois à un défi aux dieux.

### Les Géants; Phaéthon

Le sommet atteint par Callisto, d'autres y avaient aspiré avant elle, gravissant chacun à sa façon les pentes de l'Olympe: les Géants (1,151sq.) et Phaéthon (1,750sq.). Les fils de la terre prétendaient s'élever jusqu'au royaume céleste (1,152), évidemment identique au *caeleste solum* où brillent les astres (1,73). Ils aspirent non seulement à l'apothéose, mais à détrôner les dieux. La métamorphose qu'ils imaginent inspire leur action: perdant le contact avec la réalité de leur existence terrestre, ils se croient des dieux, capables d'occuper le ciel. Leur démesure s'explique: leur mère, la terre, est soeur du ciel; par leur ascendance, ils possèdent quelque droit à s'égaliser à leur parent.

Grâce à son père Phoebus, Phaéthon<sup>8</sup> s'élève plus qu'eux. L'assurance d'être le fils du Soleil, la paternelle condescendance que lui voue le dieu, lui tournent la tête: pour un jour, il prétend être lui-même un dieu (1,761). Phoebus saisit parfaitement ce qu'implique le voeu de son fils (2,56). Le souhait que provoque l'imprudente promesse de Phoebus s'est greffé pourtant sur une convoitise plus ancienne. Au moment où Clyméné conseille au jeune homme de consulter son père, Phaéthon, avec une pétulance toute juvénile, se voit déjà au ciel: *concipit aethera mente* (1,777). Le mot essentiel nous paraît être le dernier. Par la puissance de l'esprit qui se dégrade en imagination délirante, il croit se métamorphoser<sup>9</sup> en dieu. Le rêve, que n'entame pas le bon sens tardif de Phoebus, s'achoppe à la réalité: l'inaptitude que sanctionnent les foudres de Jupiter ramène brutalement le malheureux sur terre. La puissance imaginative ne suffit pas à accomplir la métamorphose. Phaéthon avait tout pour réaliser son rêve. Et pourtant il échoue là où d'autres héros des *Métamorphoses* réussissent. Il manque à Phaéthon la modestie d'Iphis et la bénédiction divine. Isis accomplit le miracle

7 Arens p. 147; 158. Il est possible, comme le pense Jannacone p. 198, que la conception grecque de l'apothéose corresponde au nouveau culte impérial; par la description d'apothéoses, Ovide comptait flatter Auguste.

8 Sur l'aventure de Phaéthon considérée comme un catastérisme, cf. Castiglioni p. 286; Knaack p. 13: 50sq.

9 Contrairement à notre interprétation, ne reconnaissent pas de métamorphose en Phaéthon Lafaye p. 90; A. Rohde p. 28; Crump p. 198; Martini *Einl.* p. 35.

demandé (9,786sqq.); Phoebus répugne à une faveur qui le priverait lui-même de sa raison d'être; céder le char du soleil est abdiquer sa propre existence. Iphis ne supplante personne en devenant garçon. Montaigne (Essais, livre I, chap. 20) attribue la métamorphose d'Iphis à un "vehement desir". C'est être rationaliste à l'excès. Mais on voit bien que Phaëthon et Iphis ont en commun un violent désir de changer de nature. Les métamorphoses que l'un accomplit par l'imagination, et l'autre dans la réalité, répondent toutes deux à un penchant.

### *Niobé*

Niobé en fournit un exemple. A la gloire qu'elle tire de son mari s'ajoute celle de leur naissance, de leur Etat, mais surtout la fierté d'élever de nombreux enfants (6,152sqq.; 182sqq.). Ces sentiments n'auraient rien d'illégitime, si Niobé n'avait la malencontreuse idée de se comparer à Latone, et de ne pas se trouver inférieure<sup>10</sup>. Objectivement, pense-t-elle (170sq.), sa prospérité visible vaut bien celle, invisible, d'une déesse. En son coeur, elle s'assimile à une divinité et s'arroege un numen (172). Elle se croit donc une déesse et s'en attribue l'inaltérable prospérité. Pourquoi ne recueillerait-elle pas un culte de latrie? <sup>11</sup> Cette prétention lui attire un terrible châtement: pour avoir voulu s'élever au-dessus de l'homme, elle sera abaissée plus bas que la bête, par la métamorphose en rocher (303sqq.).

### *Arachné; cas analogues*

Sur un point en tous cas, Arachné se croit l'égale de Pallas, avec laquelle elle ne craint pas la comparaison (6,25). On pourrait interpréter de même les tragédies de Sémélé, des Piérides, de Marsyas. Sémélé voulut être Junon, les Piérides et Marsyas des artistes divins. Par l'imagination, qui se porte sur un autre être, Athamas transforme sa femme et ses fils en lionne et en lionceaux (4,514), qu'il poursuit et cherche à massacrer. Penthée périt pour avoir pris, aux yeux des bacchantes, la forme d'un sanglier<sup>12</sup> (3,714sq.), et c'est le même animal, mais cette fois inconsistant, que Picus chasse (14,358sqq.), une forme sans contenu, de l'air.

### *3. Métamorphose de penchant.*

#### *Lycaon*

Le plus souvent, Ovide ne décrit que des métamorphoses extérieures, où des êtres prennent la forme qui s'harmonise<sup>13</sup> à leur caractère ou à leur état d'âme, à leur penchant habituel ou occasionnel. En perdant son apparence humaine, Lycaon adapte simplement son aspect extérieur à ce qu'il est intérieurement<sup>14</sup>: un loup.

10 Il est probable, comme le pense Voit p. 146, qu'Ovide a modifié profondément la tradition mythologique; pour la structure du récit, voir Wuhrmann p. 38.

11 Cette prétention est probablement inventée par Ovide; cf. Arens p. 105sq. et Guthmüller p. 39.

12 Swanson *Change* p. 202 admet comme nous qu'il s'agit d'une métamorphose.

13 Viarre *Image* p. 229; 360.

14 Riddchough p. 201; Lämmli *Chaos* p. 3; Müller p. 69. Dörric *Wandl.* p. 103; 113sq. voit un principe pythagoricien dans le fait que l'âme prend la forme adaptée à son éthos. Il

### *Daedalion; Aesacos; les Héliades*

Au livre XI, la métamorphose de Daedalion en épervier répond à une tendance analogue (293sq., 343), mais non celle d'Aesacos. On se saurait prétendre que son caractère le pousse à plonger sans cesse. Quelle est donc la signification de sa métamorphose? Aesacos renouvelle sous sa nouvelle forme le geste qu'il fit pour mourir (11,792); sa transformation ne résulte donc pas d'un trait de caractère, mais d'une disposition accidentelle extrêmement violente,<sup>15</sup> fixée à jamais par la métamorphose. Les Héliades n'ont pas versé toute leur vie des larmes (2,340sq.), mais seulement à la mort de leur frère. Daedalion lui-même, par sa férocité, tendait à devenir un animal sans pitié. S'il prend la forme d'un oiseau, il le doit à la fuite rapide qu'il oppose aux tentatives de ceux qui veulent l'empêcher de mourir (11,336sq.), mais aussi au geste que le désespoir lui inspire au sommet du Parnasse (340sq.). La fuite et la chute le font oiseau; de proie, il le devient par son caractère.

### *Térée, Philomèle, Procné*

Térée unit la cruauté à la paillardise; on attendrait que naisse de lui un bouc à tête de tigre! Or, il prend la forme d'une huppe, dont la férocité antérieure a, semble-t-il, armé la tête; la paillardise, pourtant essentielle au personnage, ne laisse pas de trace. L'oiseau perpétue l'ardeur à poursuivre sa femme et sa belle-soeur<sup>16</sup> (6,666; 671sq.). Le bec rappelle l'arme, *nudo . . . ferro*, incorporée au personnage, ne faisant qu'un avec lui. L'idée de *sequitur* et de *cupidine uelox* s'incarne dans la rapidité de l'oiseau. La métamorphose fixe un moment précis. Il en est de même pour Philomèle et Procné: la fuite leur donne des ailes, et la tache rouge (670) que porte l'une d'elles lui vient du sang d'Ity<sup>17</sup>. Ni l'une ni l'autre n'a passé sa vie à fuir un homme assoiffé de vengeance, ni à répandre le sang d'un enfant.

### *Myrrha*

Myrrha, dit Ovide, perd avec son corps sa sensibilité d'autrefois (10,499). On pourrait croire par conséquent à une rupture totale entre la jeune femme et l'arbre qu'elle est devenue. Et pourtant elle pleure, *flet tamen* (10,500). Que pleure-t-elle? Le malheur d'un amour interdit, la barrière infranchissable que son père, averti de l'inceste, vient de dresser entre elle et lui, la fatalité qui, entre tous les hommes, orienta sa passion vers celui qui ne pouvait la partager. Les larmes

faut remarquer toutefois que le principe n'est pas appliqué dans toutes les métamorphoses (par ex. Callisto; les déguisements) et que par conséquent on ne saurait prêter à Ovide l'intention de faire une démonstration philosophique.

- 15 Dans une optique différente de la nôtre, Müller p. 187 pense qu'Aesacos a raté l'apaisement, ce qui le ramène à la disharmonie d'un geste comique. Selon un processus analogue, Niobé se pétrifierait non par un châtement, mais en raison de l'insensibilité à laquelle elle est réduite; cf. Otis *Ep. P.* p. 151.
- 16 Anderson *Change* p. 18 ne paraît pas plaisanter en décrivant l'évolution du beau-frère à l'animal par l'intermédiaire de l'amoureux . . .
- 17 Même idée chez Verg. *georg.* 4,15.

attestent une continuité; elles sont produites, dans l'arbre issu de la métamorphose, par l'infortune de Myrrha. La myrrhe qui sourd de l'écorce atteste le chagrin<sup>18</sup> de l'être métamorphosé. L'arbre se souvient.

#### *Ambivalence des formes*

Cette conception de la métamorphose revêt une grande importance. D'une part, elle maintient l'unité des personnages à l'intérieur d'un même épisode; d'autre part, elle rend toute forme ambivalente<sup>19</sup>.

S'étonnera-t-on de voir les arbres<sup>20</sup> se déplacer à la voix d'Orphée (10,90)? Le prodige n'est pas tel qu'il le paraît: ce ne sont pas un chêne<sup>21</sup> (90), le bosquet des Héliades (91), le tilleul et le laurier (92), le pin (103) ou le cyprès (106) qui accourent, mais peut-être Philémon, les soeurs de Phaéthon, Baucis, Daphné, Attis et Cyparissus . . .

#### *4. Dégüisement.*

##### *Io; Callisto*

On aurait tort de soutenir pourtant que toute métamorphose répond à un penchant qu'elle satisfait, ou que toute forme traduit un état d'âme. Avant d'être transformée, Io n'avait pas le caractère d'une génisse, ni Callisto celui d'une ourse<sup>22</sup>. La souffrance que leur cause la métamorphose provient justement de ce qu'elles ont gardé un cœur humain; Io voudrait fléchir son gardien, parler à son père; elle sait encore écrire, talent qui n'appartient évidemment pas aux vaches (1,649sq.); et Callisto conserve, sous sa nouvelle apparence, tout son esprit (2, 485). Aussi la métamorphose tient-elle souvent du déguisement, où l'arbitraire se substitue au penchant.

##### *Jupiter; Mercure*

Outre les cas de Io et de Callisto, on peut mentionner au début du poème le déguisement de Jupiter en homme (1,213) et celui de Mercure en berger (1,676sq.). En dépit de leur apparence, les dieux conservent entières leur puissance et leur personnalité. Lorsqu'il pénètre dans le palais de Lycaon, Jupiter manifeste la venue d'un immortel, ce qui plonge le peuple en prière (1,220sq.). Une fois leur mission remplie, Jupiter et Mercure abandonneront leur aspect humain, qu'ils avaient librement revêtu. Io et Callisto se voient affublées d'une apparence à laquelle elles n'avaient nullement consenti. Elles ne peuvent pas plus s'en défaire qu'elles ne l'avaient choisie. Pour Jupiter comme pour Io, pour

18 Arnaldi *Mondo* p. 401.

19 Crahay *Vis.* p. 103.

20 Pour l'interprétation du catalogue, voir Pöschl *Katal.* p. 393sq. et Betten p. 125sq.; pour le catalogue d'arbres en littérature, cf. Castiglioni p. 166sq. et Jannacone p. 147. Voir aussi Catull. 64,288-291.

21 Voir Guthmüller p. 145 pour le parallélisme de la destinée de Chaon et Hélios d'une part, d'Eurydice et Orphée d'autre part.

22 Castiglioni p. 35 distingue entre la permanence de la conscience, ce qui est le cas de Callisto, et la répétition inconsciente d'actes de l'existence antérieure.

Mercure comme pour Callisto, le déguisement n'enlève rien à la personnalité, au contraire des autres métamorphoses, qui n'en perpétuent d'habitude qu'un aspect.

### *Mnestra; Protée*

Ovide prouve l'absolue fantaisie qui règne dans le déguisement en énumérant tous ceux que revêtirent des dieux<sup>23</sup> (6,103sq.; 8,730sq.) ou un être humain comme Mnestra (8,871sq.). Aux yeux d'Achéloüs, les formes successives de Protée se distinguent des autres métamorphoses par leur caractère transitoire (8,728–730).

### *Scylla; tragique et burlesque dans le déguisement*

Repoussante à ses propres yeux comme à ceux des autres, Scylla l'est devenue par les maléfices<sup>24</sup> de Circé (14,59sq.). La magicienne déguise Scylla en monstre hideux. Par la forme dont elle la revêt, Circé l'oblige à devenir ce qu'elle paraît<sup>25</sup>: un être malfaisant. Pour Io, Callisto, Scylla, le déguisement imposé est tragique; mais dans la plupart des cas il touche au burlesque. Pour mettre quelqu'un à l'épreuve, le séduire<sup>26</sup> ou se tirer d'une situation embarrassante, les dieux<sup>27</sup> et les hommes y recourent volontiers. Mercure se déguise en berger pour assoupir la vigilance d'Argus (1,674sq.), Jupiter en Diane pour surprendre Callisto (2,425), Achéloüs en serpent et en taureau pour échapper à Hercule (9,64; 80sq.). La métamorphose devient alors une sorte de jeu. Les déguisements adoptés ne traduisent aucune tendance du caractère et, comme ils sont librement consentis, le tragique leur fait défaut. Les dieux abusent plaisamment les mortels grâce au travesti qui, selon l'aveu de Jupiter, permet d'effacer l'antinomie entre *maiestas* et *amor* (2,846sq.); mais eux-mêmes n'évitent pas le ridicule lorsque leur *maiestas*, pour fuir, doit s'accommoder d'un humble manteau. La Piéride l'avait bien compris, qui persifle les dieux (5,320sq.), et Arachné en sa toile fustige la perfidie d'immortels déguisés pour séduire (6,103sq.): Minerve ne s'y trompera pas, elle qui aborda sa rivale sous des traits empruntés (6,26sq.); la déesse peut voir une allusion à son propre travesti dans les scènes représentées par Arachné.

D'une manière amusante, et dans un épisode tragique par ailleurs, Ovide a su traduire pour Callisto l'ambiguïté des apparences. Naïvement, parce qu'elle croit à l'identité d'un être avec son aspect extérieur, Callisto accueille avec chaleur le lovelace grimé en vierge divine (2,425sq.). L'expérience acquise au prix de son honneur lui fait voir ensuite Jupiter là où, véritablement, il s'agit de Diane (2,443sq.).

23 Notre interprétation contredit celle de Castiglioni p. 39, qui refuse de voir dans ces déguisements de vraies métamorphoses.

24 Avec raison, Riddehough p. 203 note peu de métamorphoses dues à la pure sorcellerie.

25 On peut prétendre ici que le déguisement altère la conscience.

26 Pour l'intérêt qu'Ovide voue au déguisement, cf. Arens p. 122 à propos de Ganymède.

27 Heinze *Eleg.* p. 384sq. rappelle que le déguisement des dieux en animaux appartient au fond mythologique ancien.

### *Fonction du déguisement dans la composition du poème*

Le déguisement tient lieu de métamorphose dans nombre de récits. Que l'on songe à l'enlèvement d'Europe (2,836–3,2), à la mort de Sémélé (3,259–309) à qui Junon, sous l'aspect d'une vieille, a inspiré le souhait fatal, à Céphale et Procris (7,674–862)<sup>28</sup>, à l'exploit de Dédale et Icare<sup>29</sup> (8,183–235), au combat d'Achéloüs et d'Hercule (9,1–97), à la mort de Périclymenus (12,556–576), au voyage d'Esculape (15,622–744).

#### *5. Métamorphose intérieure<sup>30</sup>*

##### *Métamorphose extérieure et métamorphose intérieure*

A l'insu du sujet, la personnalité s'altère sans que l'aspect en soit affecté. Que Mercure se débarrasse de son chapeau et de ses ailes, tandis qu'il convertit en houlette son caducée (1,674sq.), c'est pour le dieu une façon de se grimer, de se rendre, extérieurement, semblable à un homme; plaisamment, Ovide suggère que la différence entre un immortel et un mortel tient à quelques oripeaux<sup>31</sup>; le dieu, en somme, dépouille l'apparat de sa *maiestas* extérieure. Mais il arrive qu'avec moins d'ostentation, et plus de ridicule, la *maiestas*<sup>32</sup> intérieure, et pour ainsi dire essentielle, s'effondre.

##### *Apollon*

Tel Apollon, enorgueilli de sa victoire sur Python (1,438sq.) et bravant Cupidon de ses rodomontades: la flèche du petit dieu a bien d'autres effets que d'amour. Qu'Apollon vaticine en vain (1,491), que d'un art sur lui-même impuissant il prétende guérir les autres: il n'est plus prophète ni médecin, il n'est plus qu'un homme<sup>33</sup>, un homme qui se leurre lui-même, un homme malade. A quoi bon étaler ses royaumes (515sq.), se vanter de Jupiter son père (517), prétendre, ô ironie, tout connaître, même l'avenir<sup>34</sup> (517sq.), unir à la gloire de

28 Hehrlein p. 67 et Pöschl *Keph.* p. 334 ne voient dans l'épisode qu'une seule métamorphose, celle du renard. Comme nous, Peters p. 34: 63 reconnaît la présence de la métamorphose de Céphale (7.722), inventée selon lui par Ovide.

29 Par une conception que nous jugeons trop étroite, Haedicke p. 73sq. refuse de considérer la transformation de Dédale et Icare comme une véritable métamorphose.

30 Nous empruntons ce terme à Viarre *Image* p. 17.

31 Idée contredite par Müller p. 300. Menzione p. 61sq. pense que le comique n'est pas intentionnel, Ovide traitait les dieux comme ses autres personnages. Cette opinion nous paraît difficilement soutenable. Pour la distinction entre l'apparence occasionnelle d'un dieu et son essence, cf. von Albrecht *Hum.* p. 418sq. Nous pensons que le ridicule accidentel porte nécessairement atteinte à l'essence dans l'idée que le lecteur se fait des dieux.

32 Les vues de Heinze *Eleg.* p. 315 par exemple concernant la dignité des dieux sont dépassées; cf. Doblhofer *Hum.* p. 65 et Hehrlein p. 52. Lafaye p. 102 pense déjà qu'Ovide est conscient du manque de dignité des dieux. Herter *Kunst.* p. 343 invite toutefois à une certaine prudence: l'alexandrinisme connaît des dieux peu sublimes.

33 Viarre *Image* p. 441 note la même métamorphose d'Apollon amoureux d'Hyacinthe: contrairement à nous, Müller p. 180 ne reconnaît qu'une transformation de l'apparence du dieu par sa passion pour Daphné.

34 Apollon trompé par ses propres oracles (cf. aussi 1,491) est un trait alexandrin (cf. Arens p. 40) qu'on ne saurait imputer à Ovide (cf. Kraus p. 118).

l'archer celle du citharède (518sq.), tout cela n'est que parade, jactance et poudre aux yeux: intérieurement<sup>35</sup>, le dieu est un amoureux transi, veule, obnubilé par un cotillon.

### Vénus

La même passion fait désertier à Vénus ses temples, et même le ciel (10,529sq.); l'amour amoureux renonce aux soucis d'immortels<sup>36</sup>: une amante avec son galant batifole à travers bois.

### Humanisation des dieux

L'humour d'Ovide tend à humaniser<sup>37</sup>, dans un sens péjoratif, la plupart des dieux. Ils ont tous les travers de la condition humaine sans en avoir les excuses. Cela ne signifie pas pourtant qu'ils ne retiennent de la divinité que l'impunité. Ils sauvent leur *maiestas* surtout lorsqu'ils utilisent leur puissance pour châtier ou récompenser à bon escient. Les dieux que reçoivent Philémon et Baucis attirent plutôt la sympathie; ils tirent vengeance de l'égoïsme, mais reconnaissent le mérite des gens hospitaliers. Si Vénus perd la tête pour le bel Adonis, elle sait conserver une froide dignité pour imposer aux Cérastes ou aux Propoetides un sort approprié à leurs crimes<sup>38</sup>. La métamorphose intérieure que nous croyons déceler, occasionnellement, dans le caractère des dieux, n'est donc pas leur état habituel dans l'oeuvre. Les dieux se sauvent du ridicule par des actes d'autorité justifiés. Mais tout anthropomorphisme ouvre la porte au grotesque<sup>39</sup>.

### Cyllaros et Hylonomé; Polyphème; métamorphoses accomplies par Orphée

La race des Centaures – si l'on excepte le bon Chiron – attente à Déjanire et malmène les invités du Lapithe. L'être humain cède à la bête: l'étalon obéit à son rut. Mais voilà qu'un amour délicat, où Hylonomé se fait émule de Thisbé<sup>40</sup>, transforme deux Centaures en êtres humains (12,393–428). Ils ont dépassé l'instinct pour s'élever au sentiment. Une bête féroce, aux babines poisseuses de sang humain: c'est Polyphème (14,198sq.). Une fois pourtant, le fauve s'humanise<sup>41</sup> et murmure les madrigaux d'un coeur devenu poète (13,789sq.). A

35 Comme nous, Anderson *Change* p. 8sq. pense qu'Ovide peint d'abord une métamorphose dans l'amant avant de décrire la métamorphose de l'aimée.

36 Emeljanow p. 70sq.

37 Cf. Lafaye p. 110; Lamacchia *Ovidio* p. 320; Müller p. 34; Luck *Röm. E.* p. 152; Kraus p. 117; Arens p. 36–38 (nuances p. 174). Aveuglé par sa schématisation, Heinze *Eleg.* p. 320 ne reconnaît guère l'humanisation que dans les *Fastes*.

38 Dörrie *Wandl.* p. 114 fait trop de cas de la justice des dieux.

39 Cf. Lafaye p. 107; Wilkinson *Ov. Rec.* p. 194 rappelle que l'irrévérence à l'égard des dieux appartient à Homère déjà, mais qu'Ovide va plus loin dans le sillage de Callimaque et des Alexandrins.

40 Parenté signalée déjà par Haupt *ad* 12,393.

41 Dörrie *Kykl.* p. 88 considère qu'en fait Polyphème invite Galatée à régresser de plusieurs degrés dans le développement de la civilisation. Mais n'y a-t-il pas aussi dans la vie proposée à Galatée le charme d'un retour à la nature?

la voix du chantre de Thrace vibrent les damnés abrutis d'une tâche dérisoire (10,40sq.), le sentiment retrouvé. Et les harmonies qui font des enfers un séjour humain<sup>42</sup> étendent leur puissance aux arbres, aux animaux sauvages et même aux rochers (10,88sq., 11,1sq.), qui écoutent, supplient et gémissent, doués tout à coup d'un coeur, alors que les femmes de Thrace perdent le leur, et le manifestent en s'habillant de peaux de bêtes (11,3sq.).

#### 6. Métamorphoses dans les deux sens.

##### a) s'exerçant sur des êtres différents

Les métamorphoses des meurtrières et des auditeurs d'Orphée s'opèrent donc en sens contraire. Les unes, bêtes au fond d'elles-mêmes, en revêtent l'aspect; les autres, d'apparence animale, révèlent une sensibilité tout humaine. Ainsi voit-on, par une opposition semblable, une femme devenir statue, c'est Niobé (6,303sq.) ou Aglauros (2,819sq.), et la statue de Pygmalion devenir femme (10,281sq.). A peine le berger d'Apulie a-t-il perdu son apparence d'homme sous l'écorce d'un olivier sauvage (14,523sq.) que l'on voit du bois prendre forme humaine (549sq.). Les nymphes ainsi produites pourraient retourner, comme Lotis (9,346sq.), à l'état ligneux. Au prodige de la terre qui devient homme (1,80sq.; 15,553sq.) correspond la métamorphose d'une femme en île (8,609sq.). La parole que perd Cycnus (2,373) sous sa nouvelle forme, la corneille et le corbeau la retrouvent pour jacasser longuement (544sq.).

##### b) s'exerçant sur un même être

Parfois, la métamorphose dans les deux sens s'exerce sur un même individu, Io<sup>43</sup> par exemple. Le bovidé qu'elle est devenue (1,610sq.) retourne à sa forme originelle de femme (739sq.). Le parallélisme entre les deux opérations est souligné par la permanence de la beauté (612 et 743). Même aventure, quoique pour une partie seulement de sa personne, survient à Tirésias<sup>44</sup> (3,326sq.). Une métamorphose possède donc sa réciproque.

### C. Métamorphose et composition

Pour éviter toute lassitude, Ovide n'a-t-il pas été contraint, à mesure qu'il avançait dans la chronologie, de varier<sup>45</sup> également sa conception de la métamorphose? Peut-on fonder le dynamisme du poème sur l'évolution du thème central? Les apothéoses font illusion, du fait que la plupart apparaissent dans les

42 Viarre *Image* p. 347 affirme toutefois que le monde infernal ne se transforme jamais.

43 Castiglioni p. 43 fait un rapprochement heureux entre la métamorphose d'Io et celle des compagnons d'Ulysse.

44 Comme nous, Bardon *Mét.* p. 492sq., pense qu'il s'agit bien, dans l'antiquité, d'une métamorphose.

45 Riddelhough p. 201; 207. Pour l'art avec lequel Ovide varie les descriptions de métamorphoses, voir Quirin et Winniczuk.

demiers livres. Il ne faut pas oublier pourtant qu'elles sont préparées par celle d'Hercule (9,239sq.), elle-même précédée de celles d'Ino et de Méléagre (4,532sq.), de Callisto et d'Arcas (2,505sq.). Ovide aurait-il cherché à grouper<sup>46</sup> les métamorphoses en oiseaux, en pierre<sup>47</sup>, en arbres? On ne peut nier que de telles "familles" se présentent: au livre XI par exemple, Daedalion, Alcyoné, Cécrops et Aesacus prennent successivement la forme d'oiseaux.

Avec habileté, Ovide se sert des métamorphoses en arbres pour créer des oppositions (livres VIII à X). Philémon et Baucis se couvrent d'écorce en récompense<sup>48</sup> de leur *pietas*; mais c'est l'*impietas* qui vaut à Dryopé le même sort. Erysichthon s'attaque à un arbre qui dissimule une nymphe, anticipant par un crime conscient le crime inconscient de Dryopé à l'égard de Lotis. Protée, lui, voit dans l'arbre un déguisement commode. Ces métamorphoses préparent l'attention tout humaine que prêteront les forêts aux chants d'Orphée.

De tels groupements<sup>49</sup> contribuent à la cohésion. Ils créent un élément de continuité, même si la critique décèle, sous la variété des motifs et l'éclat du style, la sécheresse d'un catalogue utilisé par le poète. Toutefois, Ovide ne concentre jamais en un même passage toutes les métamorphoses en arbres, en oiseaux, en fleurs. Si le poème groupait les fables par types de métamorphoses, l'œuvre ne serait que la juxtaposition de pièces emboîtées avec plus ou moins d'ingéniosité.

#### D. Conclusion

En fait, la conception ovidienne de la métamorphose<sup>50</sup> concourt à maintenir la cohésion<sup>51</sup> de l'œuvre, et cela de plusieurs façons:

a) Il n'existe pratiquement pas de métamorphoses totales. La disparition d'une forme n'entraîne pas l'apparition d'un être essentiellement différent. Le penchant se réalise en une forme nouvelle qui garde la trace de la précédente. De cette manière sont maintenus le lien entre deux formes, l'unité intérieure d'un récit, la permanence d'une certaine philosophie de la métamorphose.

46 Stroux p. 316 a probablement raison, qui pense que la chronologie remplace le groupement par genre de métamorphoses, ou par régions.

47 Pour Bauer p. 2, le thème de la pierre est central; il ne nous semble pas plus important que les transformations en animal ou en végétal, par exemple.

48 L'histoire de Philémon et Baucis démontre qu'il n'est pas toujours exact de dire, comme le fait Dörrie *Wandl.* p. 113, que la métamorphose de faveur intervient lorsque la forme humaine est devenue un tourment.

49 Castiglioni p. 27 les appelle divisions organiques.

50 *Ov. trist.* I, 1, 119sq. tend à élargir le concept de métamorphose.

51 Pour Ludwig p. 85. il est clair que les métamorphoses ne sont pas le principe ordonnateur du poème. Avec raison, Menzione p. 260 pense que certaines métamorphoses sont insignifiantes et qu'une attention exagérée au thème de la métamorphose met sur le même pied des épisodes de valeur inégale.

b) Une forme évoque plusieurs personnages. Elle oblige souvent le lecteur à se reporter par la pensée à d'autres récits que celui en cours. Ainsi se créent de subtils rapports entre des mythes différents et parfois fort éloignés les uns des autres dans la trame du poème.

c) Il faut entendre par métamorphose non seulement ce que le mot désigne dans son usage habituel, mais aussi l'apothéose, la métamorphose imaginaire, la métamorphose de penchant, le déguisement et la métamorphose intérieure. Nombre de contes, jugés parfois étrangers<sup>52</sup> au thème du poème, s'y trouvent ainsi intégrés.

d) Ces divers types de métamorphoses sont répandus dans l'ensemble de l'oeuvre que, dans notre optique, on ne peut structurer en se fondant sur une évolution de la métamorphose elle-même.

52 Ainsi *Otis Ep. P.* p. 81, qui admet pourtant qu'Ovide ne comprend pas toujours "métamorphose" au sens littéral.

## Chapitre II: LES THEMES PHILOSOPHIQUES

### A. Notice introductive

Comme nous le suggérons dans notre introduction, on peut juger excessif de s'arrêter longuement aux thèmes philosophiques, auxquels Ovide lui-même, hormis au début et à la fin des *Métamorphoses*, ne paraît pas accorder grande importance. Et pourtant l'interprétation philosophique des *Métamorphoses* renaît périodiquement, comme le phénix de ses cendres. C'est pourquoi nous reprenons le problème. En premier lieu, nous nous arrêterons au récit de la création du monde, puis notre examen se portera sur les personnages décrits par Ovide et pris comme modèles par certaines sectes; enfin, nous chercherons si la pensée exposée par Pythagore au livre XV s'accorde avec la cosmogonie du livre I et, en général, avec le contenu du poème.

### B. Cosmogonie et éléments

#### *Eclectisme d'Ovide*

A de nombreux critiques, la cosmogonie<sup>1</sup> des *Métamorphoses* (1,5–75) paraît imprégnée de stoïcisme<sup>2</sup>, mais un ouvrage relativement récent<sup>3</sup> démontre qu'elle n'a rien de commun avec l'ancienne philosophie du Portique<sup>4</sup>. Des correspondances entre Ovide et Empédocle<sup>5</sup> ne prouvent pas grand'chose, car notre poète peut fort bien avoir connu la doctrine du Sicilien par Lucrèce ou une autre voie<sup>6</sup>. Si la distribution des êtres dans leur zone respective remonte à Platon<sup>7</sup> et si le pythagorisme<sup>8</sup> inspire le tableau de l'âge d'or<sup>9</sup>, on aura une singulière idée de la

1 Cf. *ars* 2,467sq.; *fast.* 1,103sq.; *Pont.* 4,8,57sq. Le thème appartient à chaque période de la vie du poète; la version de *met.* 1,5sq. ne nous paraît pas essentiellement différente de celle de *ars* 2,467sq., mais se distingue de *fast.* 1,103sq. (cf. Bömer *Fasten ad l.*).

2 Mais Arens p. 16 refuse déjà de prendre Ovide pour un stoïcien; à tort croyons-nous, Otis *Ep. P.* p. 94 voit chez Ovide une influence stoïcienne comme dans Verg. *eccl.* 6,31 sq.

3 Spoerri *Ber.*

4 Cf. Spoerri *Ber.* p. 43sq.; 116 (influence platonicienne). Lafaye p. 218sq. note d'ailleurs le désaccord entre stoïcien sur le problème de la cosmogonie.

5 Sans preuves convaincantes, Stephens *Funct.* p. III voit dans ce philosophe la source de la philosophie du livre I.

6 Cf. Kraus p. 109 et Spoerri *Ber.* p. 38.

7 Spoerri *Ber.* p. 121.

8 Kraus p. 110 note l'influence de Nigidius Figulus pour les éléments pythagoriciens, patents dans les *Métamorphoses* selon Carcopino p. 66.

9 Opinion admise par Viarre *Image* p. 260, mais combattue avec de solides arguments par Sacerdoti, en particulier p. 271sq. Pour la mise en oeuvre littéraire du mythe, cf. Reynen, surtout p. 416sq. et 432, et Eimberger p. 94sq.

cohésion<sup>10</sup> qu'Ovide donne à sa pensée philosophique. Le bon sens interdit d'assujétir notre poète à une école; il ordonne sa matière en dehors de tout système<sup>11</sup>.

### *Création de l'homme*

A deux versions de la création de l'homme (1,78sq.), Ovide en ajoute une troisième (156sq.) où la terre, c'est le point commun avec les deux précédentes, joue un rôle essentiel. Quelle philosophie reconstruirons-nous sur la juxtaposition de trois traditions<sup>12</sup>, d'autant plus que le mythe – avec Prométhée (82) – et la légende – avec *ferunt* (158) – ne garantissent pas la rigueur de la pensée? De toute façon, l'humanité, quelle qu'en ait été l'origine, périt dans le déluge. Les cailloux de Deucalion et Pyrrha donnent naissance à une race nouvelle, celle qui, finalement, intéresse le philosophe<sup>13</sup>. Même si la sagacité de Deucalion donne des "os de la mère" (383) l'exégèse correcte, Thémis parle plus en poète qu'en philosophe. On ne voit pas quelle doctrine s'exprimerait sous la gangue du mythe, auquel Ovide ne prête qu'une valeur étimologique (414sq.). Confondra-t-on l'*aitron* alexandrin, perception d'un rapport poétique entre deux êtres, avec l'enchaînement des causes tel que le décrit le physicien?

### *Rôle mythique des éléments*

La dissociation des éléments à partir du chaos s'opère par une puissance extérieure (21). Ovide distingue le métamorphosé du métamorphosant<sup>14</sup>; dès le début du poème, et ordonné à son développement, s'affirme le dualisme qu'on retrouvera partout, hormis dans quelques déguisements. L'appel à une force évolutive supérieure relève plus du mythe que de la philosophie. Une fois séparés<sup>15</sup>, les éléments reçoivent leur place dans l'univers, conformément à leur gravité (26–31). Ils peuvent désormais revêtir les formes familières à nos yeux ou à ceux de la science antique. C'est la deuxième métamorphose.

On comprend l'insistance d'Ovide à décrire l'apparition des éléments; issus eux-mêmes d'une transformation, ils serviront de cadre à toutes celles qui suivront, ou participeront comme agents à de multiples métamorphoses. La terre, ensemencée des dents du dragon, produira les Spartes (3,101sq.); l'eau, qui détruit ou purifie (3,189sq., 14,600sq.), revêtira d'une apparence animale Actéon, et d'immortalité le fils d'Anchise; l'air absorbera en la dissolvant la forme d'Echo (3,397sq.); sur le bûcher de l'Oeta, le feu dépouillera Hercule de l'héritage

10 Pour Carcopino p. 73. les incohérences sont des précautions! A toutes les influences notées, Alfonsi *Echi* p. 59sq. ajoute celle de l'Académie, peut-être à travers Cicéron.

11 Cf. Menzione p. 39sq.: 155; Lämmli *Chaos* p. 133.

12 Cf. Lämmli *Chaos* p. 17 et note 147. vol. 2 p. 40. Selon Lafaye p. 220, Ovide laisse le choix.

13 Lovejoy-Boas p. 43.

14 Kraus p. 111, et Jannacone p. 79 voient comme nous dans la création la première métamorphose, que Pighi p. 643 reconnaît en Lycaon seulement.

15 Pour l'histoire de cette idée dans la philosophie grecque. cf. Guthrie p. 90.

d'Alcmène (9,262sqq.). Même si, dans les passages cités, il y avait matière à spéculation philosophique, d'autres exemples tirés du début du poème montreront qu'Ovide donne un rôle mythique aux éléments.

Surpris par sa femme en compagnie d'Io métamorphosée, Jupiter ment en affirmant que l'animal est né de *la terre* (615). Il s'agit d'un détail sans grande importance, mais qui révèle peut-être, non sans une certaine ironie, la subordination de la théorie philosophique à l'élaboration du mythe; en bon élève d'Ovide, Jupiter utilise une donnée "scientifique" pour étayer une fiction poétique, mais en sachant que personne, pas plus que Junon, ne sera dupe<sup>16</sup>.

Le déluge fournit à Ovide le prétexte d'un long développement sur l'action de l'eau. Par l'élément qu'il met en scène, le cataclysme est relié à la cosmogonie; en dépit de *deus* ou de *melior natura* (21), on peut concevoir qu'un élément jouisse d'une certaine autonomie d'action; cause naturelle, il appartient alors au domaine de la philosophie. Mais quand le même élément devient l'instrument docile d'un dieu, la physique cède le champ au mythe. Jupiter qui, pour châtier l'humanité coupable, songe d'abord à recourir au feu puis, supputant les risques d'une conflagration générale, décide d'utiliser l'eau<sup>17</sup>, prouve que l'explication du déluge<sup>18</sup> ne se situe pas dans la nature, mais dans une volonté qui se la subordonne. En justifiant le cataclysme par la méchanceté des hommes (240sqq.), puis en montrant la haute main de Jupiter et Neptune sur les vents et les eaux (280sqq.), Ovide exclut toute causalité naturelle. Sans doute peut-on trouver au mythe une signification morale — le crime appelle son châtement — mais le rapport avec la cosmogonie reste obscur.

Jupiter se sert des nuages (599sqq.), qui séjournent dans le domaine de l'air (54) pour dissimuler sa conquête: même subordination d'un élément à un dieu, mais étrangère à toute leçon morale . . . On ne s'attardera pas sur ce passage, pas plus que sur les roseaux de Syrinx, animés par le vent (707sq.).

Le feu fait crouler la demeure de Lycaon (230sq.); à nouveau intervient dans le déroulement d'un récit un élément auquel on ne peut assigner de fonction philosophique: Jupiter recourt au feu comme à un instrument. Nul ne croira — les crimes et la métamorphose du personnage écartent cette interprétation — que Lycaon, issu comme ses semblables d'une semence divine, selon l'hypothèse de 78sq., retourne au feu originel à l'instar des grands politiques du *Songe de Scipion*. Apollon s'enflamme d'amour (495sqq.). Ovide s'amuse: concevra-t-on que le dieu qui, dans la conception stoïcienne, ne peut être que feu, se transforme<sup>19</sup> en feu? Le poète humanise à l'extrême l'amoureux divin, et ne donne à ses ardeurs qu'un

16 A raison sans doute Eitrem p. 456sq. voit dans la scène une atmosphère de comédie. Haupt *ad* 1,601 cite une remarque identique de Ribbeck.

17 Pour l'humour de la scène, cf. Doblhofer *Ov. urb.* p. 75.

18 On ne peut suivre sur le déluge et ses suites les spéculations politiques et sociales de Blumenstock p. 27.

19 C'est pourtant l'interprétation d'Anderson *Change* p. 6: les feux de l'amour ne doivent pas non plus être rapprochés de *met.* 15,352sqq. comme le fait Müller p. 206sq.

sens métaphorique. Phaéthon manque d'embraser l'univers; en cet instant de crise, la Terre s'adresse à Jupiter (2,279sq.) en des termes qui prouvent qu'Ovide connaissait la doctrine stoïcienne du retour de la matière au feu initial (1,253sq.; 2,280sq.). La Terre distingue soigneusement entre l'incendie provoqué par Phaéthon, un mal assurément, et la conflagration finale, qu'elle n'envisage pas avec beaucoup d'enthousiasme, malgré la caution du λόγος qu'y apporte Jupiter. Phaéthon, sans le vouloir, par légèreté, avancerait, n'était l'intervention de Jupiter, la fin du monde par un retour au chaos<sup>20</sup> primitif (2,298sq.). Mais dans l'agent de cette métamorphose régressive, qu'elle s'opère par Jupiter ou, induement, par Phaéthon, apparaît une incohérence avec la description de la cosmogonie (1,21sq.): en effet, tandis que les éléments acquièrent leur harmonie par l'intervention d'une puissance qui leur est extérieure, c'est un des éléments lui-même, le feu, qui ramènerait l'univers à son état primitif. Si l'on considère l'incendie allumé par Phaéthon – tout dépourvu de raison qu'il est – comme l'image du feu divin absorbant toute la création, on est obligé d'admettre que, dans la vision philosophique d'Ovide, la fin du monde ne correspond qu'imparfaitement à son origine.

On cherche en vain un rapport entre la fonction philosophique des éléments et celle qu'Ovide leur donne dans ses récits<sup>21</sup>.

#### *Les éléments dans la tradition littéraire et mythologique*

Par leur simple présence, au début et dans le déroulement du poème, les éléments posent toutefois un problème.

Dans la description des quatre âges (1,89sq.) apparaissent de nombreuses mentions des éléments, mis parfois en évidence<sup>22</sup> à la fin du vers (*undas* 95; *tellus* 102; *ouris* 107; *uer feruoribus ustus* 119). Mais osera-t-on spéculer là-dessus pour déterminer le contenu philosophique de l'ouvrage, si l'on songe que le procédé remonte à Lucrèce (1,5sq.) et qu'il n'implique ni l'adhésion au stoïcisme (Lucr. 1,635sq.) ni au système d'Empédocle (734sq.)? Lucrèce, en tant que poète, trouve commode d'évoquer la nature au moyen des éléments. Pourquoi Ovide n'en ferait-il pas autant? Un rapide examen démontre que les poètes français eux-mêmes n'ont pas ignoré le procédé. On rencontre trois éléments dans les deux premiers vers de la *Ballade pour prier Notre Dame* de Villon; Lamartine, dans *L'isolement*, nomme les eaux (7), les airs (14), la terre (19), le ciel (31); même énumération dans le *Moïse* de Vigny: les flammes (2), les airs (3), la mer (14), la terre (21); qu'on note également la présence, dans *La voix* de Baudelaire, de la Terre (6), du vent (11), de la Mer (22), du Ciel (26).

20 La bonne logique de Lämmli *Chaos* p. 132sq. juge inconciliables ἐκπύρωσις et chaos ovidien.

21 Les connaissances d'Ovide en philosophie ne sont peut-être pas de première main; cf. par ex. Lafaye p. 221 (influence de Varron et de Lucrèce); Alfonsi *Inqu.* p. 266 (influence de Cicéron). Segl p. 52sq. pense même qu'Ovide utilise des manuels de vulgarisation scientifique.

22 Cf. Mutschler p. 142 (polyptote).

La chronologie entraîne presque fatalement la mention du déluge; la catastrophe inverse, provoquée par Phaéthon, prend figure de développement parallèle. Sur le plan de la composition, comme sur celui de la mythologie, les deux mythes s'appellent<sup>23</sup>. En outre, déluge et conflagration préparent le rôle subséquent de l'eau et du feu comme agents de la *κάθαρσις*: d'Ino (4,531sq.) à César (14,585sq.), ils purifieront les mortels promis à l'immortalité. Les derniers livres, où le poète développe le thème de l'apothéose, verront l'action de ces deux éléments: parallélisme évident avec le début du poème. Dans un contexte plus restreint, à la chute de Phaéthon correspond l'ascension de Callisto et Arcas (2,505sq.); placés au ciel, séjour du feu, ils se voient interdire de plonger dans la mer (527sq.). Pareillement, Cycnus, en haine de l'élément où s'est consumé son ami Phaéthon, choisit de vivre dans l'eau (2,380): l'opposition devient un principe d'esthétique<sup>24</sup>.

Pour expliquer la présence des éléments, on tiendra compte par conséquent de la tradition littéraire ou mythographique, du rôle qu'ils jouent dans la psyché des poètes, des nécessités de la composition, déterminée en partie par la chronologie.

### C. Personnages incarnant un idéal philosophique

Parce qu'ils paraissent donner une image vivante de ses principes, la philosophie, et surtout le stoïcisme, s'est emparée de héros mythiques.

#### Phaéthon

En citant *met.* 2,328 *magnis tamen excidit ausis*, Sénèque (*dial.* 7,20,5) fait de Phaéthon le symbole de l'homme qui, en dépit d'un échec, mérite la considération que l'on doit à la grandeur de son entreprise. Le héros semble incarner l'idéal proposé par Sénèque en 7,20,2; les termes employés par le philosophe décrivent l'effort d'ascension de Phaéthon: *altum, ardua, magna conantis, alta temptare; mente maiora concipere* éveille le souvenir de *met.* 1,777. On peut admettre que Sénèque fasse de Phaéthon un modèle. Mais la citation et le choix du vocabulaire suffisent-ils à prouver que le Phaéthon d'Ovide, aux yeux mêmes de Sénèque, est une figure stoïcienne? On ne saurait sous-estimer l'importance d'un héros stoïcien au début des *Métamorphoses*, si l'on arrivait à prouver qu'Ovide a voulu consciemment donner à Phaéthon les traits du sage décrit par Sen. *dial.* 7,20,3sq. Mais le Phaéthon d'Ovide contredit plus d'un précepte énoncé par le philosophe. Méprise-t-il la mort, lui qui, à la première difficulté, prend peur (*met.* 2,169), pâlit

23 Cf. Knaack p. 8sq. et Otis *Ep. P.* p. 91. Pour l'interaction des mythes de destruction par l'eau et le feu dans la Bible et dans la mythologie grecque, cf. Bushnell p. 17. Stitz p. 149 note 359 cite en dehors de *met.* 8,205 et 14,531 trois passages où Ovide joue sur l'antithèse entre l'eau et le feu (*epist.* 7,78; *fast.* 4,788; *trist.* 1,8,4).

24 Les spéculations de Piccaluga sur le mythe de Lycaon (son crime en fait serait un sacrifice pour obtenir la pluie p. 87), si séduisantes qu'elles soient, ne pouvaient intéresser Ovide, ni même être accessibles à aucun de ses contemporains.

et se met à trembler (180), et finit par perdre la tête (200)? Il y a plus grave peut-être. Phaéthon tente sa démarche auprès de son père *opinionis causa*, non parce qu'il a besoin de savoir, mais parce qu'il craint le jugement d'autrui (1,751sq.). Le renseignement qu'il obtient du Soleil n'est pas une de ces vérités auxquelles un stoïcien sacrifie tout, même sa vie, puisque, au moment du danger, Phaéthon souhaiterait ignorer son origine et passer pour le fils de Mérops (2,183sq.). Au terme de son existence, le sage peut se rendre le témoignage qu'il n'a pas aliéné sa liberté ni celle des autres; Phaéthon en dira-t-il autant, qui abdique toute volonté pour s'en remettre au caprice des chevaux (234)? Ni l'ambition ni l'échec ne condamnent Phaéthon, mais bien sa vulnérabilité au jugement d'autrui, son manque de caractère, et de liberté intérieure.

### *Hercule et Ulysse*

Selon Sénèque (*dial.* 2,2,2), les stoïciens ont pour ainsi dire canonisé Hercule et Ulysse. Mais les *Métamorphoses*, qui se font l'écho de la plupart des mythes grecs, trahissent-elles une influence stoïcienne pour la simple raison qu'elles mettent en scène Hercule et Ulysse? Plus qu'à la mention des personnages, il faut s'attacher au relief que prennent leurs actes dans l'oeuvre. Dans le *De constantia sapientis*, Hercule et Ulysse méritent le nom de sages pour trois raisons: les souffrances n'ont pu les abattre, ils ont méprisé la volupté et vaincu toutes les craintes. Ovide donne-t-il de ces héros la même image que Sénèque?

Ovide insiste peu sur les travaux d'Hercule, évoqués rapidement sur l'Oeta<sup>25</sup> (9,182sq.); oubliant que c'est à l'heure de la souffrance qu'il doit surtout donner l'exemple, Hercule s'abandonne à la douleur comme un animal blessé, gémit, abat des arbres qui n'en peuvent mais, déchaîne sa colère contre des montagnes ou s'abaisse à supplier (204sq.). Hercule perd à tel point le contrôle de lui-même qu'il projette à travers les airs le malheureux Lichas, geste qui n'ajoute évidemment rien à la gloire du héros (211sq.). Si Ovide avait eu l'intention de camper en Hercule un modèle stoïcien, il l'aurait fait avec moins de maladresse en exaltant les fameux travaux et en conservant au héros rongé par le poison toute sa maîtrise de lui-même; il aurait évité aussi de conter le meurtre de Lichas, tout attesté qu'il est dans la tradition.

De toutes les aventures d'Hercule, Ovide a choisi de raconter celles surtout qui le montrent amoureux; le héros apparaît donc bien peu comme le *contemptor uoluptatis* proposé par Sénèque. On le voit disputer d'abord à Achéloüs la possession de Déjanire<sup>26</sup> (9,1sq.), qu'il doit arracher ensuite à Nessus (101sq.);

25 Galinsky *Herc.* p. 101; 103 ne croit pas plus que nous au sérieux du récit de l'apothéose d'Hercule. Menzione p. 157sq. met en lumière dans le monologue d'Hercule la prolixité, le pathos rhétorique dans le jugement des armes; Segal *Myth* p. 268 a bien vu que le récit de l'apothéose d'Hercule est sans caractère augustéen, purement mythique, comme la fable de Callisto ou d'Ino et Mélécorce.

26 A raison croyons-nous, Galinsky *Herc.* p. 98 voit dans le combat d'Hercule et d'Achéloüs une parodie du combat d'Hercule et Cacus.

finalement, c'est le caprice d'Hercule pour Iolé (Ovide laisse entendre que la renommée 137sq., si elle a amplifié les faits, n'a pas entièrement menti) qui provoque l'envoi par Déjanire de la tunique empoisonnée. Ovide subit l'influence de la poésie érotique plus que celle de la pensée stoïcienne.

Le seul trait de caractère que Sénèque pourrait approuver sans réserve dans l'Hercule d'Ovide, c'est l'intrépidité (107); sans crainte pour lui-même, Hercule tremble toutefois pour son épouse: l'élégie – qu'on songe à la sollicitude de Deucalion pour Pyrrha (1,358sq.) – revendique ses droits là où le poète rejoint un thème de l'école.

Ulysse représente-t-il le stoïcisme dans les *Métamorphoses*? Mieux qu'Hercule, il y apparaît comme héros d'épopée; Ovide n'a pu se libérer de l'influence d'Homère dans le portrait qu'Ulysse trace de lui-même en réponse à Ajax (13,128sq.). Les faits qu'il rapporte sont pour une bonne part empruntés à l'Illiade. Or, si l'on en croit Horace (*epist.* 1,2,17sq.), c'est surtout dans les péripéties de ses voyages qu'Odysseus illustre *quid uirtus et sapientia possit*. Ovide, il est vrai, relate brièvement l'aventure d'Ulysse chez Circé (*met.* 14,248sq.), mais le héros échappe aux sortilèges grâce au *moly* et aux avertissements des dieux (291sq.), non par ses propres ressources. Dans les *Métamorphoses*, le sage serait plutôt Euryloque, seul à refuser la coupe fatale (286sq.). Quant au discours d'Ulysse (13,128sq.), il brille par l'éloquence (127; 382sq.) plus que par la sagesse qu'y cherche le philosophe. Il est peu vraisemblable qu'Ovide ait pris plaisir à égarer son lecteur au point de l'éblouir de la *facundia* quand il se propose de lui faire admirer la *sapientia*.

Ovide manifeste donc peu le souci d'exalter des modèles de stoïcisme<sup>27</sup>.

### *Orphée; l'orphisme*

Ovide aurait-il emprunté à l'orphisme<sup>28</sup> la base philosophique du poème? L'absence d'une doctrine précise, aussi bien connue<sup>29</sup> que le stoïcisme, rend malaisé l'examen de la question. Verra-t-on – si l'on admet que le pythagorisme subit l'influence de l'orphisme<sup>30</sup> – des éléments orphiques dans le mythe de l'âge d'or (1,89sq.), dans le cycle d'Orphée (10,1sq.) et dans l'enseignement de Pythagore (15,60sq.), Eros (Cupidon) assurant le lien entre ces trois moments privilégiés du poème? *Cupido-Amor*<sup>31</sup> joue un rôle évident dans les *Méta-*

27 Toute notre interprétation contredit celle de Stephens *Two St.*

28 Selon Stephens *Funct.* p. 45, toute idée philosophique des *Métamorphoses* peut être attribuée à l'orphisme ou au stoïcisme, parfois aux deux; c'est faire bon marché d'autres influences subies par notre poète.

29 Cf. Guthrie p. 19.

30 Chez Ennius, Pythagore ressemble à Orphée: cf. Jannacone p. 83. Voir aussi Guthrie p. 242sq. pour les ressemblances et les différences entre les doctrines des deux personnages.

31 Stephens *Funct.* p. 24 pense qu'Ovide est influencé par Empédocle, qui fait d'Aphrodite et d'Eros la personnification de forces abstraites; pour le critique américain p. 82; 84: *Cup.* p. 294, le Cupidon d'Ovide est l'ἔρως de l'orphisme ou la φλόγη d'Empédocle,

*morphoses*, mais il est davantage le dieu de l'élegie que la *φιλότης* d'Empédocle ou l'*έρως* de l'orphisme; si on lui attribue une fonction philosophique, on sera tenté d'interpréter comme l'oeuvre d'un penseur toute la production élégiaque d'avant l'exil<sup>32</sup>. Le rapport entre l'âge d'or, lieu commun de la littérature de l'époque, et le mythe d'Orphée n'apparaît pas clairement dans les *Métamorphoses*, pas plus que le lien entre Orphée et l'enseignement de Pythagore<sup>33</sup> tel que le rapporte Ovide.

La démonstration de l'orphisme<sup>34</sup> des *Métamorphoses* devrait partir, nous semble-t-il, de la forme qu'Ovide a donnée au mythe d'Orphée (*met.* 10,1sq.)<sup>35</sup>. Or, ce récit n'est pas fondamentalement différent de celui de Virgile<sup>36</sup> (*georg.* 4,452sq.). Ovide néglige le personnage d'Aristée<sup>37</sup>, le deuil de la nature à la mort d'Eurydice, la consolation qu'Orphée cherche sur sa lyre (*georg.* 4,456–466). Il serait curieux que le poète des *Métamorphoses*, s'il prêtait au mythe d'Orphée une valeur philosophique<sup>38</sup>, eût osé développer le motif du deuil, auquel Virgile attribue une valeur cosmique (460sq.). Dans la suite du récit, de nombreuses correspondances apparaissent entre les deux auteurs; moins sobre que Virgile (*cantu* 471), Ovide rapporte en détail le chant qui émeut les enfers (*met.* 10,17sq.). Même amplification<sup>39</sup> du pouvoir d'Orphée sur les animaux sauvages et les arbres (cf. *georg.* 4,510 et *met.* 10,88sq.; 11,1sq.; 20sq.; 44sq.). En

représentée également par Aphrodite et traduite alors par *alma Venus* (Stephens ne voit pas le sarcasme de l'épithète en *met.* 14,478; cf. Stitz p. 103). Infirmement sérieusement les vues de Stephens Spoerri *Ber.* p. 38 qui refuse d'identifier avec *φιλότης deus* ou *melior natura* de 1,21; Doblhofer *Ov. Urb.* p. 80, qui souligne le comique de la confrontation entre Cupidon et Apollon; Wilkinson *Ov. Rec.* p. 213 qui rejette l'interprétation philosophique des histoires d'amour ou de métamorphose.

- 32 Stephens *Cup.* p. 286 pense que dans les *Métamorphoses* Ovide approfondit le sens de l'amour par rapport à l'oeuvre élégiaque; c'est aussi notre avis, mais nous ne croyons pas qu'Ovide ait mûri le thème en philosophe.
- 33 Viarre *Orig.* p. 334 rappelle utilement qu'en Orphée Ovide ne fait nulle mention du magicien ou du guérisseur, adopté comme tel par le néo-pythagorisme.
- 34 Selon Stephens *Funct.* p. 92, une longue histoire liée à l'orphisme se présente vers la fin de chacune des trois divisions du poème. Mais encore faudrait-il s'entendre sur le plan des *Métamorphoses* (cf. 2<sup>e</sup> partie ch. 1 p. 109sq.).
- 35 Pour la composition du passage, voir Stégen *Plan* p. 83sqq.
- 36 Alors qu'Otis *Ep. P.* p. 184sq. ne croit pas au sérieux du récit ovidien, Peters p. 65; Plaehn p. 24; Jannacone p. 158sq.; Wilkinson *Ov. Rec.* p. 148sq., y voient une imitation évidente de Virgile, jugée bien inférieure au modèle par Bardou *Bar.* p. 87. Pavano p. 356sq. met en doute l'existence de la personnalité d'Orphée (cf. Jannacone p. 160) chez Ovide, préoccupé moins de sincérité que de merveilleux et d'effets oratoires. La meilleure étude comparative entre la version de Virgile et celle d'Ovide reste l'article de Bowra, qui relève (p. 113sq.) les principales différences entre les deux récits. A nos yeux, l'histoire d'Orphée démontre non une vérité philosophique, mais une vérité sentimentale: la mort ne brise l'amour ni d'Orphée, ni d'Eurydice.
- 37 Cf. Bowra p. 114; pour la fonction d'Aristée cf. Segal *Orph.* p. 307sqq.
- 38 Menzione p. 230 y voit à juste titre un ton élégiaque.
- 39 Pour l'amplification en général voir Castiglioni p. 43; pour l'amplification dans le passage voir Diller p. 338; Peters p. 29. Naumann p. 82sq. démontre (mais ce n'est pour nous qu'un aspect du récit) qu'Ovide a développé le chant d'Orphée en un plaidoyer juridique sous forme de susaoire.

11,44sq. apparaît le deuil de la nature, qui suit chez Ovide la mort d'Orphée, non celle d'Eurydice<sup>40</sup>. Le déplacement du motif répond-il à une intention philosophique? Est-il logique, selon un système dont on discerne mal les exigences, que la nature s'afflige de la mort d'Orphée plus que de celle d'Eurydice? L'histoire d'Orphée, à nos yeux, oscille entre deux pôles, l'amour et la mort. La seconde l'emporte par la disparition d'Eurydice; Orphée force la porte des enfers: c'est la revanche de l'amour<sup>41</sup>, revanche éphémère, puisque la jeune femme retombe dans la mort. En cet instant, l'Eurydice de Virgile incrimine la folie qui les perd, elle et Orphée (*georg.* 4,494). Mais Ovide, lui, impute la seconde mort d'Eurydice à l'amour même (*met.* 10,61); il est clair que notre poète n'a pas songé à l'incohérence qu'il introduisait dans le mythe (si toutefois nous le comprenons<sup>42</sup> bien) en faisant de l'amour l'agent de la mort. Le passage démontre qu'Ovide ne se soucie pas du contenu philosophique<sup>43</sup> de la fable: elle intéresse avant tout le poète élégiaque, influencé par une dialectique un peu précieuse.

De toute façon, l'amour d'Orphée n'arrache pas Eurydice à la mort; le chantre, chez Ovide, ne peut retrouver sa femme qu'en périssant lui aussi, comme Thisbé séparée de Pyrame (*met.* 4,151sq.). Mais si la nature doit s'affliger de la défaite de l'amour, il est absurde qu'elle mène grand deuil<sup>44</sup> au moment où Orphée rejoint<sup>45</sup> Eurydice (*met.* 11,61sq.), parce que justement, à ce moment-là, se produit le triomphe de l'amour sur la mort. On fait tomber Ovide dans l'incohérence dès qu'on cherche à interpréter comme élément d'un système un développement poétique.

La progression du récit, toutefois, est brisée chez Ovide par les épisodes intercalés (10,106–789)<sup>46</sup>, absents de la version de Virgile. Ovide aurait-il donné aux chants d'Orphée un contenu philosophique? Dans un autre chapitre de ce travail, nous étudions la composition du livre X (p. 120sq.); parmi les thèmes des digressions, seul l'amour pourrait se charger d'un sens philosophique; or, la plupart

40 Cf. Bowra p. 115.

41 Bowra p. 118sq. croit pouvoir affirmer qu'il existait une version du mythe où l'amour triomphait définitivement de la mort; il serait étonnant qu'Ovide, s'il avait eu des préoccupations de philosophe, ne l'ait pas retenue. On ne saurait croire au sérieux de Stephens *Funct.* p. 22sq. interprétant *umbra* (*met.* 10,88; 90) comme *Eurydices umbra*!

42 Nous ne pouvons suivre l'interprétation de Viarre *Image* p. 411. En effet, le "mysticisme" du récit (par ex. le mariage initiatique) est bien peu apparent; cf. note suivante.

43 Pour Bowra p. 122, si la descente aux enfers pouvait être liée aux mystères orphiques, Virgile et Ovide ont sacrifié les éléments didactiques ou théologiques pour ne s'attacher qu'à l'histoire d'amour (p. 117); le deuil de la nature est un thème hellénistique (*ibid.*). Bowra remet parfaitement les choses au point.

44 A cause de *met.* 11,61sq. l'échec d'Orphée n'apparaît pas total à Viarre *Pygm.* p. 241sq. C'est vrai, mais dans le domaine sentimental.

45 Selon Guthmüller p. 80, Ovide est le seul à réunir le couple aux enfers. Mais il faut voir aussi que les amants se retrouvent aux Champs-Élysées, non dans l'Éther: cf. Guthrie p. 207.

46 Pour Jannacone p. 160, le lien d'Orphée avec le thème du poème est fourni par *met.* 10,64–71; Jannacone ignore les métamorphoses opérées par le chantre dans la nature (10,90sq. et 11,1sq.) et aux enfers (10,40sq.); cf. I<sup>erc</sup> partie chap. I p. 21sq.

des passions chantées par Orphée ont un caractère de perversion<sup>47</sup> (Ovide les introduit par la propre pédérastie du poète 10,83sq.) où il est difficile de voir une prolongation de la *φιλότης*, ou même simplement de l'amour qui unit Orphée à Eurydice. On ne conçoit pas comment, par le biais des récits intercalés, on pourrait démontrer la fonction philosophique du mythe d'Orphée dans les *Métamorphoses*.

Ni les héros stoïciens, ni Orphée<sup>48</sup> ne sont les porte-voix d'une école. Il est impossible, dans les *Métamorphoses*, d'isoler un système de pensée précis auquel s'en tient le poète. Qu'il s'agisse de mythes chers au stoïcisme ou à l'orphisme, Ovide néglige de leur donner la forme qu'aurait exigée l'adhésion à une doctrine. La philosophie<sup>49</sup> ne l'intéresse pas en tant que telle. Reste toutefois à examiner le discours de Pythagore.

## D. Pythagore.

### De l'explication mythique à l'explication scientifique du devenir

#### *Le concept de natura*

La divinité et la nature unissent leurs efforts pour mettre fin au conflit qui oppose les éléments à l'intérieur du chaos (1,21). La cosmogonie d'Ovide s'opérerait donc par deux forces indépendantes, s'il ne fallait pas, selon toute vraisemblance, identifier *deus* à *melior natura*<sup>50</sup>. Une dizaine de vers plus bas (32), la divinité paraît agir seule, mais on peut logiquement voir dans son action celle de la nature<sup>51</sup>. Toutefois, la puissance à laquelle Ovide refuse de donner un nom (32) se distingue des dieux qui, dans le déroulement du poème, imposent aux êtres des formes nouvelles. Si donc *natura*<sup>52</sup> transforme le chaos en un univers harmonieux, la plupart des autres métamorphoses se réalisent par la volonté des dieux de la mythologie. Ovide abandonne rapidement l'explication philosophique ou scienti-

47 Luck *Röm. E.* p. 35sq. croit à la possibilité d'une influence de Phanoclès.

48 Pour Stephens *Funct.* p. 72, il y a orphisme et stoïcisme du livre I au livre XV par les relais d'Orphée et d'Hercule. Les considérations que nous avons développées contredisent évidemment cette thèse.

49 On peut admettre qu'Ovide ait eu une certaine philosophie de la vie; elle heurtait le conformisme impérial sans pour autant s'identifier à un système.

50 Nous nous rallions en effet à Lämmler *Chaos* p. 6. pour qui *deus* et *melior natura* désignent la même chose. Jannacone p. 82 pense que la formule laisse le choix au lecteur, Lafaye p. 219 qu'elle met tout le monde d'accord. Betten p. 10 qu'elle révèle l'indifférence à la philosophie et l'incompétence d'Ovide en ce domaine. Aux yeux de Bilinski p. 108, Ovide recourt finalement au concept stoïcien de démiurge après avoir hésité entre les lois de la nature et l'intervention divine.

51 Pour Büchner *Lit.* p. 385, la métamorphose perpétuelle du monde (au sens lucrétien) est sous-jacente dans le poème. Cela nous paraît difficile à démontrer.

52 Si l'on peut reconnaître dans le discours de Pythagore des expressions épicuriennes et un ton lucrétien (cf. Saint-Denis p. 116sq.; Menzione p. 154), l'esprit d'Ovide est tout à fait étranger à celui de Lucrèce (cf. Ferrarino p. 301 et Segl p. 19).

fique du devenir au profit de l'explication mythique ou poétique. Mais notre poète n'y revient-il pas au moyen de certaines métamorphoses conçues comme des phénomènes presque naturels<sup>53</sup> et, au terme de l'ouvrage, par l'enseignement de Pythagore<sup>54</sup> qui, à la mention de *natura* (15,218; 253; 270), ajoute celle de transformations accomplies sans l'intervention des dieux?

En premier lieu, la clarté du prologue (1,2)<sup>55</sup> dispense le poète de faire intervenir les dieux en chaque épisode, si le ressort de l'action ne réclame pas leur présence. On peut minimiser leur rôle<sup>56</sup>; la nature pourtant ne les exclut pas. Mais ils restent supérieurs au déterminisme par leur liberté ou, si l'on veut, leur fantaisie. Les tendances naturelles offrent à l'action des dieux un terrain favorable; elles ne la supplantent pas.

En second lieu, il semble imprudent d'assimiler la *natura* de la cosmogonie à celle dont parle Pythagore. Par l'adjectif *melior* et la liaison avec *deus*, Ovide a peut-être voulu éviter toute confusion entre la *natura* qui dégage l'univers du chaos et le déterminisme de la matière<sup>57</sup>.

#### *Exemples de métamorphoses expliquées par le mythe et par la science*

Peut-on reconnaître l'action de la nature de 1,21sq. dans les métamorphoses rapportées par le philosophe?

Plusieurs récits du poème décrivent la métamorphose d'un être humain, ou même d'un dieu, en eau (5,425sq.; 7,380sq.; 8,735sq.; 9,663sq.). Les dieux produisent ainsi de nouvelles sources, de nouvelles étendues d'eau. Mais la nature, sans intervention divine, en fait autant (15,270).

Une rivière passe-t-elle pour résurgente, c'est, explique Ovide à propos d'Aréthuse, pour soustraire la nymphe qui l'habite aux assiduités d'un galant effronté (5,632sq.). Mais Pythagore considère les résurgences du Lycas et de l'Erasinus comme tout à fait naturelles (15,273sq.).

Les dieux punissent nombre de coupables en les pétrifiant. Ainsi en est-il de Battus (2,705sq.), d'Aglauros (2,819sq.), de Daphnis (4,276sq.), etc. Voilà qui atteste la puissance divine et fait redouter sa colère. Mais ne trouve-t-on pas une eau capable de réaliser semblables prodiges (15,313sq.)?

53 Cf. *Otis Ep. P.* p. 151 et 261.

54 Ne croient guère au sérieux ou à la sincérité du morceau par ex. *Menzione* p. 145; *Segal Myth* p. 278sq.; *Rueh* p. 666.

55 Pour l'interprétation du proème, cf. von Albrecht *Prooem* p. 269sq.; von Albrecht *Parenth.* p. 174. Pour la valeur épique du proème, cf. en plus, du même critique, *Hum.* p. 406sq.; *Stroux* p. 316; *Herter Kunstpr.* 358. Interprétation originale chez *Mensching* p. 169: Ovide revendique la nouveauté de son *carmen perpetuum*.

56 Dörrie *Kykl.* p. 77 souligne au contraire que, par leurs passions, les héros se mettent dans des situations où l'intervention des dieux est nécessaire.

57 Cf. *Segal Myth* p. 286sq. et *Spoerri Ber.* p. 91. D'Elia *Ovidio* p. 237sq. note avec pertinence que le pythagorisme du livre XV est absent du récit de la création du monde, où il aurait été à sa place, et que les métamorphoses rapportées par Pythagore n'ont rien à voir avec celles accomplies par les dieux.

Latone, irritée qu'on lui refusât à boire, changea des paysans inhospitaliers en grenouilles (6,369sq.). Eût-elle pu étancher sa soif que les étangs ne seraient pas, pour autant, privés de batraciens, car le limon les produit aussi bien que la mère d'Apollon (15,375).

Que d'animaux cachent, par une intervention divine, ce qui fut un homme ou une femme! De Lycaon, le premier loup-garou, à Cipus dont le front s'orna de cornes, combien pourrait-on énumérer de métamorphoses d'humains en animaux? Les dieux imitent la nature, qui par la métempsychose opère semblables transformations (15,167sq.; 457sq.).

Pourquoi s'étonner du miracle qui fit de Tirésias une femme, puis un homme (3,326sq.), d'Iphis un garçon (9,786sq.), de la jeune Caenis le héros Caeneus (12,202sq.)? L'hyène possède la propriété naturelle de métamorphoser son sexe (15,408sq.).

Dans la course folle de l'attelage solaire, la peau des Ethiopiens noircit (2,235sq.); d'oiseau blanc qu'il était, le corbeau devient noir (2,535sq.; 631sq.); les cailloux qui condamnent Myscélos blanchissent (15,45sq.). Pourtant, des eaux colorantes accomplissent des prodiges similaires (15,315sq.) et un animal adopte la couleur des objets qu'il touche (15,412sq.).

#### *La nature décrite dans la cosmogonie et celle décrite par Pythagore*

La puissance qui désarme le conflit des éléments pour les mener à l'harmonie de la paix ne manque pas d'intelligence. Au contraire, les forces naturelles qui, au dire de Pythagore, accomplissent diverses merveilles, ne tendent apparemment pas à la réalisation d'un plan raisonné. De telles métamorphoses relèvent d'une conception matérialiste, presque lucrétienne, de la nature. La cosmogonie et les phénomènes décrits par Pythagore ne représentent donc pas deux actions cohérentes d'une même puissance. Hors du discours du philosophe, le poème présente peu d'explications rationnelles de métamorphoses. Avec Otis, on peut noter des différences dans le mécanisme de la métamorphose, mais les prodiges décrits par Ovide séduisent justement parce qu'ils dépassent la nature. Rarement, le poète cherche ailleurs que dans le mythe la cause d'un phénomène; l'hésitation qu'il trahit à propos de l'origine des éclairs (1,56; 253; 11,435sq.) et qui trouve un écho jusque chez Pythagore (15,69sq.) se présente comme un cas isolé<sup>58</sup>.

#### *Fonction du discours de Pythagore*

Seul l'enseignement du philosophe fournit à un grand nombre de métamorphoses une explication naturelle qui relègue les dieux dans le domaine de la fable. Par le discours de Pythagore, Ovide jette sur la métamorphose le regard non plus du poète, mais celui du philosophe<sup>59</sup> ou, avec les approximations et les

58 Bardon *Mét.* p. 492 signale toutefois une explication scientifique en *met.* 9,212–225; Haupt *ad l.* voit dans le passage une influence lucrétienne.

59 On peut se rallier à Menzione p. 122 qui interprète la démarche d'Ovide comme inspirée de l'exemple de Lucrèce. Voir aussi les remarques pertinentes de Betten p. 14 et 41 en particulier: si la démarche est celle d'un philosophe, la technique de description et de composition est d'un poète.

préjugés de l'époque, celui du savant<sup>60</sup>. Non que les théories de Pythagore effacent le merveilleux<sup>61</sup> – on ne construit pas un poème de douze mille vers pour, arrivé au terme de l'ouvrage, en casser le ressort<sup>62</sup> – mais elles proposent au lecteur d'examiner le phénomène dans une optique différente<sup>63</sup>.

La disposition même adoptée par Ovide suggère une hypothèse séduisante: notre poète n'aurait-il pas cherché à reproduire l'évolution du mythe à la philosophie telle qu'on peut se la représenter de l'orphisme au pythagorisme? Pythagore (c'est l'opinion de Guthrie p. 246), reconnaissant la valeur symbolique des mythes orphiques, aurait tenté de les traduire en langage rationnel<sup>64</sup>. Faut-il admettre dès lors qu'Ovide exprime d'abord une pensée orphique au moyen des mythes puis qu'il la formule, au terme du poème, en langage pythagoricien? <sup>65</sup>

Pour répondre à la question, il faut en poser une autre: les *Métamorphoses* en leurs divers épisodes expriment-elles l'ordre et l'harmonie de l'univers, conceptions qu'orphisme et pythagorisme ont mises au centre de leur système? La cosmogonie du poème, où des éléments bien différenciés se dégagent du chaos, pouvait à la rigueur, en dépit de simplifications notables, satisfaire un adepte de ces sectes. De même, le dualisme entre l'âme et le corps, qui rend possible la permanence de la conscience à travers la métamorphose, ne répugne pas à l'orphisme. Mais Ovide place ses héros dans un monde moralement chaotique<sup>66</sup>, bouleversé sans cesse par l'arbitraire des passions et des dieux; l'homme ne peut s'y sentir en communion avec le Tout, car la paix<sup>67</sup> même de la nature ne sert souvent qu'à le livrer sans défense à des forces hostiles et perverses<sup>68</sup>. Là réside à notre avis l'objection

60 Interprétation voisine de la nôtre chez Segl p. 69sq. Tandis que Lafaye p. 15 voit une interpénétration de la poésie et de la science, Jannacone p. 89 croit qu'au livre XV Ovide a voulu exposer au sens large la doctrine scientifique de la métamorphose. Lafaye nous paraît plus proche de la vérité.

61 C'est au merveilleux qu'Ovide entend se borner, pense Lafaye p. 66.

62 Crahay *Vis.* p. 100 note 10 pense que dans l'esprit d'Ovide existe un rapport entre le merveilleux et le pythagorisme. C'est possible, mais cela prouve en même temps qu'Ovide connaissait mal le pythagorisme.

63 Pour Segal *Myth* p. 280 le sérieux même du discours de Pythagore confine à l'humour et à l'ironie. C'est aller trop loin. H. Fränkel p. 110 pense avec plus de mesure que l'esprit rationaliste contredit le reste du poème. Selon Seel p. 281, le morceau montre qu'Ovide aurait pu donner à son oeuvre une allure philosophique; d'une façon plus pertinente, Ludwig p. 72 voit dans l'explication philosophique de la métamorphose un complément essentiel aux métamorphoses de la légende. Il nous paraît difficile d'interpréter le discours de Pythagore comme une tentative d'organiser a posteriori le poème, comme le voudrait Paratore p. 129.

64 Ainsi Stephens *Funct.* p. 75, qui pense que le rationalisme complète la mythologie sans la contredire.

65 Nous ne croyons pas que les théories de Pythagore apportent une conclusion au problème soulevé par les métamorphoses qui précèdent. Il est vrai pourtant, comme le rappelle Lünmli *Chaos* p. 10; note 73 p. 24sq. vol. 2, que les frontières entre mythe et philosophie sont mobiles.

66 Cf. Segal *Myth* p. 269.

67 On a peine à suivre Viarre *Image* p. 442 qui voit une sympathie entre l'homme et la nature.

68 Cf. Segal *Lands.* p. 92; Segal *Myth.* p. 287; Müller p. 201; v. Albrecht *Hum.* p. 417; Stoessel p. 34sq.

irréductible à l'interprétation orphique des *Métamorphoses*; il est difficile d'admettre par conséquent que Pythagore exprime en un autre langage l'enseignement des mythes.

Toutefois, l'immense savoir mythologique accumulé par Ovide resterait boiteux et borné s'il ne payait — *rerum cognoscere causas* — son tribut à ce qui tient lieu, pour les contemporains, de connaissance rationnelle. Le *poeta doctus*<sup>69</sup>, après avoir étourdi de prodiges son lecteur, soulève le voile d'une naïveté de commande pour révéler qu'il n'est pas sa propre dupe: si, considérant l'Etna, tu imagines Typhée agitant le volcan de ses soubresauts (5,349sq.), sache aussi que la terre exhale un souffle embrasé, ou que soufre et bitume s'enflamment (15,340sq.). Il s'agit de se justifier auprès de l'honnête homme de l'époque, non de l'endocotriner<sup>70</sup>, ni même de l'inviter à prendre parti: Ovide ne croit pas aux fables qu'il raconte<sup>71</sup>, mais il n'est pas sûr qu'il croie davantage aux théories qu'il prête à Pythagore<sup>72</sup>. Entre l'explication mythique et l'explication scientifique, le poète penche naturellement vers la première, sans arrière-pensée ni intention de philosophe. Mais pourquoi avoir choisi Pythagore comme porte-parole?

Plusieurs explications se présentent, qui ne postulent pas nécessairement l'adhésion d'Ovide au pythagorisme<sup>73</sup>. Avant tout intervient la mode, qui remet Pythagore à l'honneur; ensuite, la mention de Numa (15,3sq.) entraîne celle du philosophe: l'anachronisme qui lie les deux hommes, et qu'Ovide ne pouvait ignorer<sup>74</sup>, prouve justement qu'on ne quitte pas tout à fait la légende. De plus, les nécessités de la composition appellent un morceau d'allure philosophique<sup>75</sup> à la fin du poème pour faire pendant au début. Mais l'exposé, qui ne dépasse guère l'honnête vulgarisation, loin de donner à l'oeuvre une armature philosophique,

69 Cf. Hartmann *De Ov.* 1904 p. 408.

70 Bardon *Mét.* p. 495 note l'absence de dogmatisme.

71 Cf. Lafaye p. 240; Beller p. 36; Blumenstœck p. 64; Büchner *Ovid* p. 204; Wilkinson *Ov. Rec.* p. 190sq.; d'Elia *Ovidio* p. 250.

72 *Met.* 15,60sq. reflète d'ailleurs assez mal la doctrine de Pythagore; cf. Saint-Denis p. 120-124. Il est possible, comme le pense Riddehough p. 202, qu'Ovide accepte vaguement certains points du pythagorisme; à cause des incohérences entre le discours de Pythagore et le reste du poème, on ne saurait suivre Zinn p. 19sq. qui voit dans l'exposé du philosophe la clé de l'ouvrage.

73 Viarre *Image* p. 425 admet toutefois qu'Ovide est imprégné de mystique pythagoricienne; sa connaissance du pythagorisme lui viendrait de Sotion selon Crahay-Hubaux p. 285, de Nigidius Figulus selon Jannacone p. 42. Wilkinson *Ov. Rec.* p. 215, auquel nous nous rallions, ne croit pas qu'Ovide adhérerait au néopythagorisme, mais que cette philosophie était la seule à ne pas rompre le propos de l'ouvrage. L'accord entre la pensée pythagoricienne exposée au livre XV et le reste du poème demeure superficiel. Segl p. 70 croit qu'Ovide choisit Pythagore parce qu'il est une figure favorite de son temps. Sans convaincre pleinement, Döpp p. 112sq. voit dans le discours de Pythagore l'influence du discours d'Anchise aux enfers.

74 Cf. Crahay-Hubaux p. 290sq. et Lafaye p. 193sq. Avec à-propos, Kraus p. 120 parle de souveraineté poétique.

75 Cf. Otis *Ep. P.* p. 302. Toutefois Segal *Myth* p. 262 ne voit pas de contraste entre le poème et sa conclusion historique ou philosophique.

n'aboutit qu'à souligner l'incohérence<sup>76</sup> entre la doctrine du maître et nombre de métamorphoses, puisque Pythagore devrait, pour éviter toute impiété, prescrire aussi bien, sinon davantage, le respect des végétaux (que l'on songe à *Philémon* et *Baucis*) que des animaux. En outre, le thème de l'exil rapproche Pythagore d'Enée, de *Myscélos* (15,19sq.), d'*Hippolyte* (15,504), héros apparaissant à la fin du poème. Par une sorte d'apothéose (15,62sq.)<sup>77</sup>, le philosophe rejoint les nouveaux dieux élevés au ciel dans les derniers livres.

\* \* \*

## E. Conclusion

Pour mériter le nom de poème philosophique, les *Métamorphoses* devraient satisfaire au moins à l'une des exigences suivantes: comporter de vastes développements en style philosophique, camper des héros qui agissent en philosophes ou qui appliquent les préceptes d'une école, se référer souvent à un système et toujours au même.

La dernière condition n'est évidemment pas remplie. Il suffit de lire deux pages de *Lucrèce* pour comprendre qu'on ne peut comparer la démarche des deux poètes; quand *Lucrèce* s'attache aux mythes (par ex. 3,978sq.), c'est pour les réfuter ou pour les expliquer selon son système de pensée.

Aucun des personnages susceptibles d'incarner une doctrine (*Phaéthon*, *Hercule*, *Ulysse*, *Orphée*) n'agit en conformité absolue avec le système qu'il est censé représenter; un tel souci reste étranger à *Ovide* qui fait de *Phaéthon*, non un homme qui cherche noblement à dépasser la condition humaine, mais un vaniteux que blesse l'opinion d'autrui, d'*Hercule* non l'être supérieur à toutes les vicissitudes, mais un amoureux et un emporté, d'*Ulysse* non un sage, mais un orateur, d'*Orphée* le héros, proche de *Pyrame*, d'un conte un peu précieux.

Aussi le contenu philosophique des *Métamorphoses*, s'il existe, ne peut tenir qu'aux passages des livres I et XV, que ne rapproche même pas la notion de *natura*. Aussi a-t-on de la peine à construire un système cohérent sur la cosmogonie d'*Ovide* et la prédication de *Pythagore*<sup>78</sup>. La physique du philosophe, telle qu'on la conçoit à travers les métamorphoses réalisées par la nature (cf. les exemple que nous donnons plus haut p. 35sq.), ne s'inspire pas visiblement de

76 *Fast.* 3,153sq. fait de la renaissance l'essentiel de la doctrine de *Pythagore*; or, cette idée n'est guère apparente dans l'ensemble des *Métamorphoses*. Voir aussi *Dörrie Wandl.* p. 105, qui fait remarquer que l'âme, support de l'inaltérable dans le discours de *Pythagore*, n'apparaît pas comme telle dans le reste du poème.

77 *L'interprétation de Haupt ad l.* "Sein Denken drang bis zu den Göttern vor" nous paraît trop rationaliste.

78 *Otis Ep. P.* p. 302 voit des correspondances de doctrine entre les deux morceaux philosophiques du poème, mais ne croit pas à une tentative d'élaborer une métaphysique ou une physique rigoureuses.

l'éclectisme qui se dégage du livre I, même si l'on admet que le néo-pythagorisme a fait la synthèse entre l'enseignement de plusieurs écoles. On peut admettre que *deus* et *natura* de 1,21 continuent d'être conjointement sujets logiques de tous les verbes qui suivent jusqu'au vers 31; mais l'intelligence prêtée au dieu agissant dès le vers 32, et que prouve également la dissociation des éléments (22–31), se reflète mal dans les métamorphoses automatiques citées par Pythagore pour montrer la puissance de *natura*. Quant aux dieux, préoccupés de leurs passions, ils montrent une indifférence presque totale au devenir harmonieux de l'univers; guère mieux que la *natura* de Pythagore, ils n'agissent avec le discernement qui caractérise l'être présidant à la formation du cosmos.

Par conséquent, on ne peut reconnaître une même doctrine<sup>79</sup> dans la cosmogonie et dans le discours de Pythagore, ni prétendre que les divers mythes des *Métamorphoses* illustrent une théorie exposée à l'une ou à l'autre extrémité de l'ouvrage<sup>80</sup>. Pythagore, s'il fournit à plusieurs métamorphoses une explication autre que mythique, développe une morale, le végétarisme<sup>81</sup>, qui s'harmonise mal avec un poème où tant d'humains prennent la forme de végétaux. Ni la physique des livres I et XV, impuissante à donner d'elle-même une vue cohérente, ni la morale<sup>82</sup> enseignée par Pythagore ne parviennent à doter le poème d'un principe d'unité<sup>83</sup>.

79 Opinion contraire chez Lafaye p. 217 qui reconnaît pourtant quelques contradictions.

80 Comme nous, Coleman p. 462 ne voit pas de relation étroite entre la cosmogonie et la métamorphose, ni entre les métamorphoses et la métempsychose.

81 Juvénal 3,229 en fait l'élément caractéristique du pythagorisme; Segal *Myth* p. 282sq. pense avec bon sens que le végétarisme cadre mal avec un système qui prétend expliquer les grands problèmes philosophiques.

82 Segal *Myth* p. 286 note avec justesse qu'Ovide ignore une explication morale du devenir des âmes. D'Elia *Ovidio* p. 251 remarque avec finesse que les actes dans les *Métamorphoses* n'ont pas leur cause dans la conscience éthique de leur auteur. Ils dépendent de deux causes qui nient la causalité même: le hasard qui propose des occasions, et les impulsions qui apportent au drame son dénouement.

83 Cf. Otis *Ep. P.* p. 302. On ne saurait suivre Stephens *Funct.* p. 76 prétendant qu'on peut lire le poème comme l'expression d'un idéalisme philosophique.

### Chapitre III:

## LE THEME DE L'AMOUR<sup>1</sup> ET SES ELEMENTS CONSTITUTIFS

### A. Fonction du thème de l'amour

La production ovidienne d'avant l'exil est marquée par la galanterie. L'auteur des *Amours* ou de l'*Art d'aimer* transparait encore dans les *Métamorphoses*, où pourtant se révèlent des héros et des héroïnes qui cultivent une plus grande délicatesse de sentiment. C'est pourquoi nous consacrerons une partie du chapitre IV à la *pietas* entre époux et entre amants. Présentement, notre attention se portera vers des épisodes où l'amour n'est souvent que passage, aventure, instinct<sup>2</sup>; le tragique n'y manque pas mais il n'émeut pas toujours: on s'habitue aux malheurs qui se reproduisent sans répit et, surtout, le sourire d'Ovide atténué bien des ombres.

N'importe quel lecteur admet dans les *Métamorphoses* l'importance du thème de l'amour, qui crée pour une part l'unité du poème. Mais en même temps se présente une objection: les récits liés entre eux par le thème de l'amour ne le sont-ils pas fortuitement, en vertu même de la matière, et sans que les échos entre des épisodes de contenu analogue ou identique répondent à une volonté pleinement consciente du poète? La pente naturelle de son talent porte Ovide à la poésie érotique; l'amour, par conséquent, est le principe unificateur non seulement des *Métamorphoses*, mais de toute l'oeuvre élégiaque d'avant l'exil. On pourrait prétendre que le même thème assure la cohésion et des *Fastes* et des *Métamorphoses*, si le calendrier ne laissait moins de liberté que la chronologie. Dans les *Métamorphoses* en effet, l'agencement de la matière répond plus que dans les *Fastes* à une volonté ferme du poète; Ovide ne s'est pas contenté de semer au hasard des histoires d'amour; il n'abandonne pas au lecteur le soin de les relier mentalement entre elles. Par exemple, le personnage d'Apollon vainqueur de Python permet de passer à Daphné: ainsi s'enchaînent deux mythes; mais Ovide tire de cette juxtaposition un effet inattendu: par le moyen de Cupidon, il rabaisse la grandeur épique d'Apollon au-dessous de la puissance de l'amour, sur laquelle il insiste dans les épisodes d'Io et de Syrinx; non seulement le dieu prophète est soumis à l'amour mais le maître de l'Olympe, en voyant Io, envie l'inconnu qui jouira des charmes de la belle (1,589sq.).

1 Thème central selon Stoessl p. 5; Lafaye p. 167; Dörrie *Kykl.* p. 77; Wilkinson *Ov. Rec.* p. 206. Peters base son étude sur les histoires d'amour; cf. p. VII.

2 Notre distinction rejoint celle que fait Catulle, 72,7sq. et 75,3sq. entre *amare* et *bene uelle*. Nous sommes en désaccord avec Friedrich *Kosmos* p. 362, qui catalogue comme "heroisch-galante Bildwerke" aussi bien Jupiter et Io que Pyrame et Thisbé; avec Müller p. 166 note I, qui range dans le monde de l'amour *amor* comme *pietas*. Dörrie *Pietas* p. 16 pense que seul dans l'antiquité Catulle a su faire la différence entre l'attrait physique et l'attachement intérieur. Il faut ajouter Ovide à Catulle. "Sheer libido" et "mutual amor" signalés par Otis *Ep. P.* p. 269 se rapprochent, nous semble-t-il, d'*amor* et de *pietas*.

Notre examen portera tout d'abord sur les apparitions du thème au premier livre, c'est-à-dire sur les histoires de Daphné (452sq.) et d'Io (583sq.), auxquelles s'ajoute l'épisode intercalé de Syrinx (689sq.). Nous verrons ensuite comment se développent dans l'oeuvre les motifs érotiques du premier livre.

## B. Episodes érotiques du livre I

### *Daphné*<sup>3</sup> (452–567)

Nous distinguons dans ce récit cinq parties:

1. la controverse entre Apollon et Cupidon<sup>4</sup> (452–473);
2. l'effet des flèches de Cupidon (474–502);
3. la fuite et la poursuite (502–542);
4. le souhait de métamorphose et sa réalisation (543–556);
5. le compromis entre Apollon et Daphné dans un domaine autre que l'amour (557–567).

La deuxième partie contient une subdivision: l'effet de la flèche de Cupidon sur Daphné (475–489) et sur Apollon (490–502). Ovide a inséré dans la troisième partie les paroles qu'Apollon adresse à Daphné pour la retenir<sup>5</sup>.

*Primus amor* (452) fixe le climat: Apollon connaîtra d'autres aventures; on ne peut par conséquent croire à la profondeur de ses sentiments. Le dieu, qui trouvera de quoi se consoler (son fils Phaëthon le prouve au même livre encore), se

3 Segal *Lands*, p. 39 reconnaît à cet épisode une valeur exemplaire.

4 Arens p. 41 et Müller p. 100 voient une sorte de programme dans la confrontation, inventée par Ovide selon Doblhofer *Op. urb.* p. 79, entre les deux dieux. Stephens *Cup.* p. 288 compare *primus amor* à *primum facinus* de Tac. *ann.* 1,6,1; cf. aussi Stephens *Funct.* p. 80.

5 Dans son dynamisme, le récit progresse toujours de la même façon. Le poète, en un vers ou deux, énonce une opposition entre deux personnages pour ensuite développer l'élément propre à chacun.

En 452sq. se révèle une hostilité entre Apollon et Cupidon; dans les vers 454–462, Apollon se vante de sa victoire sur Python pour abaisser Cupidon; le petit dieu réplique avec assurance et se place en un lieu qui révèle ses prétentions (463–467). Des deux personnages, l'opposition passe ensuite aux flèches (468sq.). *fugat* et *facit* sont développés, qui en 471, qui en 470. *Hoc* (472) est repris de 469; *illo* (472) renvoie à *illud* (469). Nouvelle opposition en 474. Apollon trouve en face de lui non plus Cupidon, mais Daphné. La répulsion de la nymphe pour l'amour occupe les vers 474–489; la passion d'Apollon les vers 490–502 (*amat* de 474 se répète en 490). En 502sq. s'annoncent avec *fugit* et *reuocantis* deux attitudes contraires; les vers 504–524 amplifient la seconde idée, tandis que les vers 525–538 décrivent la fuite. Même ardeur à fuir qu'à poursuivre (539). La séquence 540–542 évoque le poursuivant auquel l'amour donne des ailes; puis, en 543–554, on revient par *illa* (543 et 539) à la poursuivie; sa vitesse (*ceter, citae*), qu'elle ne peut plus soutenir, se retrouve dans le déroulement même de la métamorphose (*uix, modo*). Mais le désaccord subsiste entre Apollon et Daphné (555sq.). Le dieu fait alors une concession essentielle: il renonce à l'amour pour s'attacher par d'autres liens à la jeune fille (557–565), qui donne son consentement (566sq.). L'histoire, d'une construction soigneusement étudiée, s'achève parce que toute opposition a disparu.

distingue de Deucalion (361sq.); à cent vers de distance, Ovide montre par deux exemples ce qu'il faut entendre par *pietas* et par *amor*. Daphné n'est que la première à éveiller le désir de l'archer.

C'est ordinairement le hasard qui fait naître l'amour, laisse entendre le poète (452sq.), mais Apollon devient amoureux par la colère de Cupidon<sup>6</sup>. Le fils de Vénus proclame la suprématie universelle de l'amour (464sq.). Il s'agit d'une idée importante, car on la rencontre encore deux fois dans le récit: Apollon, qui regardait de haut Cupidon (456sq.), reconnaît sa propre infériorité (519sq.) et l'échec de son art lorsqu'il veut guérir l'amour<sup>7</sup> (523sq.); dans la poursuite, Apollon gagne du terrain non pas grâce à sa précéllence de dieu sur une nymphe, mais parce que les ailes de l'amour le soulèvent (540sq.). Confirment la prétention de Cupidon et Apollon lui-même et le fait objectif de sa victoire dans la poursuite.

Par une flèche émoussée, Cupidon rend Daphné rebelle à l'amour; elle n'a d'intérêt que pour la chasse (474sq.) et prétend comme Diane garder toujours sa virginité. On dirait que la flèche a pour effet principal d'associer Daphné à la déesse chasseresse<sup>8</sup>; automatiquement, elle prend l'amour en horreur. Il semble bien qu'Ovide ait voulu rattacher l'exceptionnel, l'intervention de Cupidon, à l'ordinaire, l'activité propre aux nymphes qui rejettent l'amour.

Le vocabulaire insiste sur la fuite et la poursuite (502; 504; 506sq.; 511; 515; 526; 530; 532; 540sq.; 544<sup>9</sup>; 556). La scène, ornée d'une comparaison tirée de la chasse<sup>10</sup> (533sq.), est une des plus importantes du récit. On s'étonne que le mouvement de la poursuite s'interrompe, à peine ébauché, par la tirade d'Apollon à Daphné (504sq.). Ovide détruit ainsi la vraisemblance<sup>11</sup>: on ne peut croire que l'amoureux, lancé aux trousses de la belle — elle fuit plus rapide qu'un souffle léger (502sq.) — dépense tant d'haleine en paroles. Le monologue d'Apollon rompt la tension dramatique: on s'intéresse à la poursuite comme à un jeu. Pour arrêter la fuite de Daphné, Apollon croit astucieux de se présenter (512sq.). Il redoute surtout d'être pris pour un campagnard hirsute; en bon élève de l'*Ars*, il juge qu'il faut se parer d'*urbanitas* alors que, justement, une telle qualité ne peut que lui nuire: Daphné vit à l'écart de la civilisation (474sq.). Apollon ne comprend pas l'antagonisme entre son monde et celui de la nymphe.

La métamorphose préserve la virginité de Daphné; elle sauve ce qu'elle croit essentiel et pour elle, par conséquent, l'histoire trouve une heureuse issue. Mais l'amour d'Apollon doit capituler. La compensation qu'il imagine — puisque tu ne

6 Heinze *Eleg.* p. 384 a vu qu'Apollon succombe à Cupidon, non à Daphné.

7 Cf. *Ov. epist.* 5, 151.

8 Il est vrai, comme le pense Müller p. 136, que Daphné emprunte à Diane toute son individualité.

9 Pour le phénomène de double rédaction des vers 544sq., voir la discussion du passage chez Bömer *Met.* qui donne également la bibliographie relative à la question.

10 Pour l'origine littéraire de cette comparaison, cf. von Albrecht *Parenth.* p. 179sq.

11 Crahay *Vis.* p. 93 et Peters p. 55, note. Ce genre d'in vraisemblance appartient déjà aux poèmes homériques.

peux être ma femme, tu seras mon arbre (557sq.)<sup>12</sup> – est d'un profond comique, parce qu'on passe, avec une facilité feinte, du domaine affectif au domaine ornemental. L'humour dégrade le sentiment; Ovide termine le récit par une boutade<sup>13</sup>.

### *Io (583–747)*

Nous n'allons pas entreprendre une analyse détaillée de l'épisode; nous nous bornerons à signaler en quoi il se distingue de l'histoire de Daphné. A l'exception des flèches qui, lancées par l'arc de Cupidon, expliquaient entre Apollon et Daphné le désir et la répulsion, plusieurs éléments appartiennent aux deux récits, mais dans un ordre différent et avec diverses modifications.

Après les vers consacrés à la transition (568–587) et à la rencontre de Jupiter<sup>14</sup> avec Io (588–596), apparaissent la fuite et la poursuite (597–600), puis la méfiance de Junon (601sq.), créant une tension correspondant au conflit entre Apollon et Cupidon. S'intercalant dans la séquence qui met Jupiter et Junon<sup>15</sup> face à face, la métamorphose d'Io s'opère en moins d'un vers et demi (610sq.), contrairement à celle de Daphné; toutefois, le retour d'Io à sa forme première (738sq.) occupe une plus grande place. Surtout, Ovide s'est attaché à montrer les conséquences de la métamorphose pour Io (625–667). La préparation, l'exécution et les conséquences du meurtre d'Argus (668–733) n'ont pas leur parallèle dans l'histoire de Daphné, mais le compromis entre Apollon et Daphné s'apparente à la paix retrouvée du ménage divin (734–738). L'élément absent de la fable de Daphné, et qui domine celle d'Io, c'est la jalousie de Junon. Sans cette passion, Io n'aurait pas subi de métamorphose, et le récit aurait tourné court. C'est à cause de Junon qu'Io erre sous la garde d'Argus. Cupidon ne joue aucun rôle dans l'amour de Jupiter pour Io qui, de son côté, n'a de goût ni pour la chasse, ni pour la virginité; Io ne veut pas céder à Jupiter, mais Inachus n'a pas comme Pénéée, supplié par Daphné, renoncé à être grand-père (cf. 486–488; 658sq.). Enfin, tandis que Daphné échappe à l'étreinte d'Apollon, Io subit celle de Jupiter.

### *Syrinx (689–712)*

La destinée de Syrinx répète celle de Daphné, hormis l'intervention de Cupidon.

12 Le comique est proche de l'irrévérence si l'on donne au laurier la fonction (le récit ferait allusion au dieu et au laurier d'Auguste) que lui prête Lenz *Betr.* p. 496. Voir aussi Coleman p. 466, note 1.

13 Von Albrecht *Hum.* p. 411 trouve lui aussi l'histoire burlesque.

14 Segal *Myth* p. 264 note que les deux divinités augustéennes, Apollon et Jupiter, apparaissent dès le début du poème sous un jour peu favorable. Ce sont les figures centrales des deux premiers ensembles de Ludwig; cf. Buchheit p. 106.

15 A la suite de Ribbeck et Peters, Arens p. 43 voit dans Junon une épouse de comédie; cf. aussi Eitrem p. 456sq.

### *Caractères essentiels des trois épisodes*

A l'aide des trois épisodes de Daphné, Io et Syrinx, nous pouvons dès lors établir la liste des éléments essentiels aux récits érotiques du premier livre:

1. la légèreté de l'amant;
2. le hasard entremetteur;
3. la fuite et la poursuite<sup>16</sup>;
4. la présentation de l'amoureux;
5. le rôle de la métamorphose;
6. l'intervention de Cupidon;
7. la chasse et la virginité;
8. la jalousie.

Ovide n'a pas développé également chacun de ces motifs; aussi bornerons-nous notre examen aux points 3, 6, 7 et 8.

### **C. Motifs érotiques principaux**

#### *1. La fuite et la poursuite.*

Il s'agit d'un élément traditionnel du genre; on ne pourrait rien en tirer si le poète ne l'avait utilisé hors des chemins battus. En voici un exemple.

#### *Callisto*

Apollon poursuit Daphné (1,502sq.), Jupiter Io (1,597sq.), Syrinx fuit Pan (1,701). Le motif, banal en somme, paraît absent de l'épisode érotique suivant: grâce à son travesti, Jupiter apprivoise Callisto (2,425sq.). La nymphe ne fuit pas le dieu mais, une fois transformée, les chiens (491sq.). Ovide précise que ce n'est pas l'ourse qui se dérobe, mais la chasseresse, c'est-à-dire, selon un symbolisme que nous verrons plus loin, la vierge rebelle à l'amour. Le poète conserve donc le motif, mais le déplace à l'intérieur du récit, sans le dépouiller entièrement de sa signification traditionnelle. Callisto fuyant les chiens éveille le souvenir d'une comparaison décrivant la fuite de Daphné (1,533sq.). Ovide prépare en même temps la mort d'Actéon (3,198sq.); là, l'outrage à une vierge, Diane, se venge par la fuite de l'outrageur<sup>17</sup>; Ovide a inversé le motif. Trois fois par conséquent, la poursuite d'une bête apeurée par des chiens – une fois simple comparaison, deux fois réalité tragique, où l'animal traqué est un être humain – s'associe dans la pensée, presque par habitude, à une scène érotique.

16 Pour les caractères généraux du thème, cf. Castiglioni p. 80sq.; Otis *Ep. P.* p. 78sq.; Papathomopoulos p. 116, note 7.

17 Il est possible qu'Ovide utilise un modèle alexandrin, mais on doit lui attribuer l'insistance avec laquelle il décrit la fuite du héros; cf. Otis *Ep. P.* p. 399.

### *Le renard de Thèbes*

En aurait-on un nouvel exemple dans la poursuite de renard de Thèbes par le chien de Céphale<sup>18</sup> (7,763sq.)? On a cru parfois que cet intermède avait pour but d'introduire dans le récit une métamorphose. Cette explication<sup>19</sup> ne satisfait pas. Il n'est pas vraisemblable que le poète ait conservé cette légende par fidélité à ses sources; il a modifié en effet et la structure et le sens de la version rapportée par Antoninus Liberalis 41. Chez le mythographe, la chasse donne au récit sa conclusion; chez Ovide, elle prend figure de digression, mais demeure étroitement liée au récit principal: dans la première partie, qui précède l'intermède du renard, Procris fuit Céphale (7,743sq.) pour s'adonner aux activités chères à Diane (745sq.); dans la seconde, une fois les deux bêtes figées dans la poursuite, Céphale délaisse Procris pour chasser en solitaire (804sq.), comme un éphèbe ou une vierge rebelle à l'amour. A la faveur des associations créées par les épisodes de Daphné, Callisto et Actéon, la tension entre Céphale et Procris subsiste en la poursuite du renard par le chien. La symétrie et le parallélisme caractérisant l'épisode de Céphale et Procris n'ont, nous semble-t-il, qu'un seul correspondant: la progression de l'histoire de Daphné telle que nous l'avons décrite (cf. note 5).

### *Nessus et Déjanire*

Ovide raconte l'attentat de Nessus contre Déjanire (9,118sq.) en termes de fuite et de poursuite (*fiducia pedum, haud effugies, consequar, fugientia*); bien sûr, Hercule poursuit le ravisseur, et non Déjanire. En cela se manifeste la variation, mais le motif reste lié à l'érotisme.

### *Atalante et Hippomène*

Le concours proposé par Atalante à ses soupirants (10,560sq.) représente une stylisation du thème de la fuite et de la poursuite: il s'agit d'atteindre à la course la jeune fille pour la posséder. Atalante ne veut pas se marier à cause d'une prédiction (564sq.) qui explique sa volonté de vaincre les prétendants: c'est presque pour elle une question de vie ou de mort. Mais la passion<sup>20</sup> qui naît en elle pour Hippomène change l'esprit du concours: avant la course, elle souhaite qu'il la rejoigne. Ovide montre l'emprise graduelle du sentiment sur la raison. Atalante commence par avouer qu'aucune femme ne refuserait d'épouser Hippomène (621sq.), puis se prend à espérer qu'il soit le plus rapide (630). Durant la

18 Il nous paraît peu probable qu'Ovide, comme le veut Müller p. 182, voie dans l'épisode la poursuite de deux forces invisibles, un problème de dynamique.

19 Hehrlein p. 67. Autres explications peu convaincantes: Anderson *Change* p. 13 (l'épisode ne sert qu'à séparer les deux phases du récit); Frécaut *Trans.* p. 262 (l'épisode est un dérivatif à la peine de Céphale). Pöschl *Keph.* p. 334 pense que la tension de la poursuite fait oublier celle du récit principal. Bömer *Met. ad* 1,533 signale la parenté entre la comparaison de 1,533sq. et la poursuite du renard.

20 Si l'on en croit Lafaye p. 176, il n'est pas sûr qu'Ovide s'inspire de Philétas pour les amours d'Atalante et Hippomène.

compétition, et selon le symbolisme attaché au geste, les pommes que lance Hippomène sont autant de déclarations amoureuses qui freinent l'élan de la jeune fille. La poursuite devient la rencontre de deux désirs, ce qui rend vaine l'épreuve.

### *Conclusion*

L'examen du motif de la fuite et de la poursuite démontre la maîtrise d'Ovide dans l'art de la variation; sans briser la continuité entre récits érotiques, le poète donne une vie nouvelle à un lieu commun.

### *2. L'intervention de Cupidon et de Vénus.*

#### *Répartition du motif*

On ne peut dissocier les intérêts de Cupidon de ceux de sa mère (5,371sq.). Aussi examinerons-nous conjointement l'action de ces deux divinités dans la naissance de la passion. A intervalles réguliers, Ovide met en scène Cupidon ou Vénus, les réunissant parfois. Après l'épisode de Daphné (1,452sq.), leur influence s'exerce sur le Soleil (4,190sq.), sur Pluton (5,362sq.), sur Médée (7,7sq.), sur Vénus elle-même (10,525sq.), sur Polyphème (13,758sq.). Une constatation se dégage de ce rapide examen: Cupidon ou Vénus, en tant que personnifications de l'amour, interviennent dans toutes les parties de l'oeuvre, tous les trois livres environ. Il s'agit, semble-t-il, d'assurer tout au long de la chronologie la réalité de leur empire.

#### *Apollon*

Le poète identifie<sup>21</sup> Apollon et le Soleil; en effet, dans son aventure avec Daphné, Apollon commence par être désigné du nom de Phoebus (1,452), terme qui revient (1,752) en se rapportant évidemment au Soleil (1,767). La double filiation du dieu, fils de Jupiter (1,517) et d'Hypérion (4,192), ne gêne pas Ovide. Cette identification n'est pas sans importance, car elle renforce la correspondance entre les deux premières fables où se manifestent Cupidon et Vénus. Par ressentiment<sup>22</sup>, Cupidon blesse Apollon d'amour pour Daphné; l'aspect punitif de la passion reparait en l'épisode où Vénus, pour se venger de l'indiscrétion du Soleil, le meurtrit à nouveau (4,190sq.). La hargne de Vénus, comme celle de Cupidon, fait de l'amour une fatalité douloureuse; la mère et le fils affirment leur puissance par les mêmes moyens, mais ils agissent sans se consulter. Deux fois, ils s'attaquent au même personnage, comme s'il existait une inimitié personnelle entre Apollon d'une part, Cupidon et Vénus d'autre part; chacune en particulier, les deux divinités de l'amour entretiennent une rancune contre Phoebus.

21 Lavoie p. 18sq.: 22 pense que le rapprochement, très ancien, entre Apollon et le Soleil remonte peut-être aux orphiques ou aux pythagoriciens.

22 Cf. *Ciris* 158sq.

### *Pluton et Proserpine*

Leur puissance et leur susceptibilité démontrées, Vénus et Cupidon, unissant leurs efforts, étendent leur domination<sup>23</sup> sur les enfers (5,362sqq.). On note par conséquent une certaine gradation. La mère et le fils rappellent à l'ordre ceux qui contesteraient leur suprématie, compromettraient une de leurs entreprises, ou ignoraient simplement qu'ils existent. On croirait assister à une séance du sénat où, dans un rapport de politique étrangère, on établit le bilan des succès et des échecs, on dresse un plan de conquête et on s'attache à prévenir une tentative de rébellion (5,369–379). Génie politique, Vénus prétend faire d'une pierre deux coups: annexer le dernier tiers de l'univers en le mettant aux prises avec la province qui se rebiffe . . . Vénus, condamnant les attermolements, constate qu'on méprise leur puissance même au ciel (373sqq.); il faut entendre que certaines divinités refusent de leur rendre hommage: Minerve et Diane (375sq.) restent vierges. On peut voir aussi dans *in caelo* une allusion à Phoebus. Comme le dieu solaire, Pluton aura le coeur transpercé d'une flèche de Cupidon (379sqq.), mais telle qu'il n'en existe pas de plus pointue: il faut marquer la différence entre Phoebus et Pluton, comme aussi la gravité des circonstances. Autant Apollon le cède à Pluton, autant le mariage du roi des enfers l'emporte sur le premier bégain de l'archer.

Jusqu'au livre V, par conséquent, les interventions de Vénus et de Cupidon se font selon un certain dynamisme; les dieux de l'amour cherchent à réaliser le programme suivant: rallier Phoebus-Apollon à leur empire, le châtier d'une indiscretion, soumettre la troisième partie du monde, limiter à Minerve et à Diane la zone d'influence de la virginité. Une fois Pluton et Proserpine mariés, à l'agressivité de Cupidon et Vénus manque un objet; en effet, Minerve et Diane, par leur rang, sont hors d'atteinte. Du moins les deux divinités de l'amour peuvent-elles rappeler leur existence soit en provoquant de nouvelles passions, soit en poursuivant de leur animosité leurs offenseurs.

### *Circé et Glaucus*

Tenace, le ressentiment de Vénus contre Phoebus s'affirme dans le caprice de Circé pour Glaucus (14,27); d'après l'une des explications proposées par Ovide, Vénus se souvient de la délation du Soleil pour s'en venger<sup>24</sup> sur sa fille. Le poète va plus loin; Vénus produit aussi l'*ingenium* de la magicienne: Circé doit à la déesse une nature amoureuse<sup>25</sup> qui la porte à briguer — sans succès — les faveurs de Glaucus, puis de Picus (14,28sqq.; 346sqq.).

23 Pour Stephens *Funct.* p. 83, l'orphisme explique la présence de Cupidon et Vénus dans le mythe de Proserpine, mais Barwick, contredit pourtant par Pressler p. 15, démontre p. 460sq. qu'Ovide ne fait que suivre une tradition littéraire.

24 Le passage prouve que le thème de la vengeance des dieux unit des parties éloignées du poème: cf. von Albrecht *Parentih.* p. 160sq. Müller p. 111 pense comme nous que la colère de Cupidon s'exerce encore sur Apollon et son fils Orphée au livre X.

25 C'est l'essentiel de son caractère, comme le pense Segal *Lands.* p. 66.

### Médée

L'exemple de Circé rend attentif à la passion d'une autre descendante du Soleil, Médée<sup>26</sup>. Tout au début du récit (7,7sq.), Ovide la désigne comme fille d'Acéès, fils du Soleil et frère de Circé (9). Comme son grand-père Phoebus (1,523), Médée, atteinte d'une véritable maladie, avoue son impuissance à la combattre (7,18). Mais surtout, elle témoigne de la présence en elle-même d'un dieu qui paralyse sa raison<sup>27</sup> (7,10sq.); elle soupçonne qu'il pourrait s'agir de l'amour. Plus loin, sa conviction est faite: ce n'est plus *nescio quis deus* qui la possède, mais *maximus deus* (55), non pas Jupiter, bien sûr, mais celui qui affirme sa supériorité sur Phoebus (1,464sq.) ou qui, selon Vénus, l'emporte sur tous les autres<sup>28</sup> (5,369sq.). Ovide le nomme au moment où le dieu, en apparence, vient de perdre la partie (7,72sq.). L'animosité de Vénus et de Cupidon à l'égard de Phoebus et de sa descendance, présente encore à la fin de l'oeuvre, suggère que Médée<sup>29</sup> expie comme Circé la faute ou même les fautes de son parent. En effet, ni la vengeance de Cupidon au premier livre, ni celle de Vénus au quatrième ne sont empruntées à la tradition mythologique, du moins à notre connaissance: ce sont des motifs inventés par Ovide et qui prennent par là-même un relief particulier. La passion de Médée est une phase de la persécution qui, entreprise au quatrième livre, n'est pas encore achevée au quatorzième.

### Myrrha

Cupidon rejette toute responsabilité dans l'inceste de Myrrha (10,310sq.), mais Adonis, dit Ovide, venge sa mère<sup>30</sup> des feux qu'attisa Vénus (524). Les deux divinités n'ont donc pas agi de concert. On ne saurait minimiser le rôle de Vénus: c'est la déesse elle-même, et non l'abstraction de l'amour, qui va s'éprendre d'Adonis et souffrir de sa mort. Il faut donc donner à l'affirmation d'Ovide son sens littéral: Vénus a provoqué le forfait de Myrrha. Les ardeurs de la jeune fille ne peuvent passer pour une grâce; elles ont bien davantage le caractère d'une malédiction<sup>31</sup>. Quelle en est la raison? La tradition en connaît une: la mère de Myrrha, Cenchris, aurait proclamé sa fille plus belle que la déesse. Le motif, banal, appartient à l'histoire d'Andromède (4,687sq.) ou, ailleurs que dans les *Métamorphoses*, au conte d'Eros et Psyché (Apul. *met.* 4,28,3sq.). Ovide, toutefois, ne souffle mot d'une faute de Cenchris à l'égard de Vénus. A cela, on objectera que la notoriété du fait dispense Ovide d'en parler<sup>32</sup>. Mais on se demande pourquoi, une fois reconnue l'*impietas* de Cenchris, notre poète insiste

26 D'après Diodore, Médée est soeur de Circé et fille d'Hécate: voir à ce sujet Bethé *Quaest.* p. 13.

27 Diller *Eigenart* p. 330sq. insiste sur le mode abstrait du débat.

28 Idée banale; cf. *Ciris* 133sq. et Haupt *ad* 5,371.

29 Ovide a pu tirer l'idée de Verg. *eccl.* 8,48sq.; cf. Conington *ad l.*

30 Pour d'autres traditions, voir von Lüken *Quellen, passim*; von Lüken *Adonis* p. 259.

31 Cf. Dietze p. 48 pour l'origine de cette idée.

32 Ovide, selon Bernbeck p. 41; 123 présuppose les connaissances mythologiques du lecteur; cf. également Lafaye p. 127.

sur sa *pietas* (10,435sq.) dans la célébration des mystères de Cérés. Il reste vrai pourtant que la *pietas in deos* peut s'attacher à une divinité à l'exclusion des autres.

Une omission d'Ovide pose un nouveau problème. Avec soin, le poète donne l'ascendance de Myrrha (10,295sq.). Pygmalion et la femme que devient sa statue sont les parents de la nymphe Paphos, mère de Cinyras, lequel, par son mariage avec Cenchréis, engendre Myrrha. Dans cette chaîne ne manque qu'un maillon: le mari de Paphos ou, si l'on veut, le père de Cinyras. Or, la tradition rapporte que Cinyras naquit de l'union de Paphos et d'Apollon, le dieu que Vénus poursuit de sa haine jusqu'en sa descendance. Oserait-on voir en Myrrha et en Cinyras de nouvelles victimes de ce ressentiment? Mais, nous représentera-t-on, pourquoi Ovide ne dirait-il pas clairement, au lieu de le suggérer, que Myrrha et son père paient pour Apollon? Orphée, narrateur de passions criminelles, cèle par calcul, dans l'ascendance de Myrrha, le nom d'Apollon. En effet, le chantre de Thrace voue naturellement au dieu musicien, son père (10,167), un respect filial. Apollon serait-il flatté qu'on lui rappelât qu'il a pour petite-fille, et Orphée pour nièce, un monstre (10,300sq.), la séductrice de Cinyras? L'omission d'Apollon, dans une généalogie établie par Orphée, n'exclut donc pas que Vénus, par Cinyras et Myrrha, ait voulu poursuivre une race honnie.

Avec l'aide involontaire de Cupidon<sup>33</sup>, Adonis apporte en une pieuse vindicte le tourment d'amour à Vénus elle-même (10,524sq.). Ironie de la situation que souligne Ovide, Adonis ressemble étrangement à Cupidon (10,515sq.). L'histoire d'Adonis prouve la suprématie de la passion même sur Vénus; la divinité cesse de dominer la puissance qu'elle représente pour en devenir la victime. Le récit d'Ovide élève le prestige de l'amour, mais abaisse celui de Vénus... Meurtrie par sa propre vengeance et par les flèches<sup>34</sup> de son fils, Vénus introduit un nouveau dynamisme dans les récits qu'elle-même ou son fils animent. Le mariage de Pluton et de Proserpine supprime toute autre possibilité d'action d'éclat; l'amour dès lors se satisfait de règlements de comptes, écartées les conquêtes prestigieuses. L'égratignure produite par les traits de Cupidon détruit la collaboration des deux divinités; au lieu de s'exercer contre des tiers, vers l'extérieur, la puissance de l'amour s'attaque à elle-même. Conséquence indirecte de sa vengeance contre Myrrha, Vénus s'éprend d'Adonis. Ovide réunit donc en la déesse les deux aspects du motif: elle aime et subit une vengeance. Désir et souffrance ainsi le rapprochent d'Apollon épris de Daphné; plus adroit, Cupidon reste toujours maître de la situation. La mort d'Adonis, aux yeux d'Ovide, n'a pas compromis le pouvoir de l'amour; en effet, le poète fait plus loin (13,758sq.) allusion à la

33 Müller p. 113 pense qu'Ovide est seul à motiver l'amour de Vénus par un geste malencontreux de Cupidon.

34 On peut considérer Apul. *met.* 5,23 comme inspiré d'Ovide.

fonction civilisatrice<sup>35</sup> de Vénus. Aux extrémités de l'oeuvre, l'amour règne aussi bien sur l'*urbanitas* d'Apollon que sur la *rusticitas* du Cyclope<sup>36</sup>.

### Conclusion

Vénus et Cupidon provoquent l'amour soit pour se venger, soit pour étendre leur empire. Au premier livre, Apollon fait l'expérience de la passion et expie une offense à Cupidon. Pour Médée seulement, on se demande si Cupidon intervient pour punir ou pour asservir. L'animosité de Vénus et de son fils contre Apollon et sa descendance, fondée sur des mythes du premier et du quatrième livres, se perpétue jusqu'au terme de l'oeuvre. Volonté de puissance et rancune confèrent son dynamisme à l'action de Vénus et de Cupidon<sup>37</sup>; plus que celle d'autres dieux, leur action rend sensible l'écoulement du temps.

### 3. La chasse et le refus de l'amour.

Bien qu'il soit traditionnel<sup>38</sup>, ce motif prend à nos yeux une grande importance parce que, dans son développement au cours de l'oeuvre, nous croyons déceler une évolution très nette.

### Les nymphes farouches

Au début des *Métamorphoses*, la passion de la chasse équivaut au rejet de l'amour<sup>39</sup>. Emule de Diane, Daphné (1,474sq.) ne se plaît qu'en forêt à la poursuite des bêtes sauvages; elle éconduit tout prétendant. Syrinx, pareillement, élude les avances pour ne s'attacher qu'à Diane (1,692sq.), avec laquelle on pourrait la confondre. Les nymphes appartiennent à la déesse tant par le goût de la chasse que de la virginité<sup>40</sup>. Callisto (2,411sq.) et Aréthuse (5,578sq.; 618sq.) ne diffèrent pas de Daphné ni de Syrinx.

### Salmacis

Si la passion de la chasse trahit la répulsion pour l'amour, la répulsion pour la chasse révèle un penchant à l'amour. Salmacis le prouve (4,302sq.). La nymphe refuse les armes que lui offrent ses compagnes. Tandis que Daphné (1,477) ou

35 Cette interprétation, qui s'appuie en partie sur Stephens *Funct.* p. 84sq., est toutefois rejetée par Ferrarino p. 310.

36 Le burlesque du personnage, nié par Lafaye p. 102, note 1, est reconnu par Dörrie *Kykl.* p. 78 (le même critique p. 96; 98 note avec raison que Polyphème n'est touché que superficiellement par l'amour et qu'il est incapable d'*amor mutuus*); Mutschler p. 251 voit un style élevé à la scène 13,778sq., bien qu'Ovide par ailleurs (Mutschler p. 255sq.) persifle le géant appliqué comme un débutant à des exercices de poésie.

37 Müller p. 116 compare l'action de Cupidon dans les *Métamorphoses* à celle de Zeus chez Homère.

38 Arens p. 185; Parry p. 272; Bömer *Met. ad* 1,475.

39 Pour Anderson *Change* p. 12, la chasse est l'activité qui symbolise le mieux l'innocence; on est tenté de le croire dans les *Métamorphoses*.

40 Il est possible que l'antinomie entre *uotum* et *forma* (1,489) soit une invention d'Ovide; cf. Müller p. 67.

Callisto (2,413) négligent leurs cheveux, Salmacis voue un grand soin à sa coiffure (4,311); attentive à sa toilette, elle se vêt en courtisane (312sq.). Aussi ne surprend-elle pas en s'éprenant avec fureur d'Hermaphrodite (315sq.). Dans les premiers livres, chasse et amour s'excluent donc.

### *Céphale et Procris*

Le chasseur Céphale, enlevé par l'Aurore (7,700sq.), résiste aux sollicitations de la déesse, qui finit par le libérer. On croirait le motif inchangé: Céphale chasse et refuse l'amour. Pourtant, Ovide introduit une variation importante: Céphale repousse les invites de l'Aurore non par aversion de l'amour, mais par fidélité à Procris. Il se distingue ainsi des êtres attachés seulement à leur virginité. Le motif a donc évolué: pour la première fois, chasse et amour s'accordent; Céphale est un chasseur amoureux. Sa vertu mise à l'épreuve par son mari, Procris rejoint la suite de Diane (745sq.); par l'outrage d'un seul, elle prend tous les hommes en haine. La chasse traduit cette répulsion. On revient, semble-t-il, au motif originel, puisque Procris imite Daphné ou Callisto. Cependant, elle a connu l'amour (709sq.); on s'étonne qu'une épouse, qui de surcroît a frôlé l'adultère, occupe auprès de Diane une place refusée naguère à Callisto violentée (2,447sq.). Diane elle-même a évolué, abandonnant une part de son intransigeance. En un geste symbolique, Procris donne plus tard à Céphale son javelot et son chien: elle renonce à la chasse, c'est-à-dire qu'elle accepte à nouveau l'amour. Le cadeau<sup>41</sup>, dont l'idée appartient à la tradition, revêt dans les *Métamorphoses* une signification nouvelle. Mais, tout affaibli qu'il est, l'antagonisme entre la chasse et l'amour n'a pas encore disparu.

Toutes les phases du récit contiennent le motif de la chasse: l'enlèvement de Céphale par l'Aurore, la brouille de Céphale et de Procris, l'épisode du renard de Thèbes (759–793), le meurtre de Procris par Céphale. Dans cette dernière partie, le héros décrit pour commencer le bonheur retrouvé de son mariage (796–803); Procris ne préférerait pas Jupiter à Céphale, et Céphale ne préférerait pas Vénus à Procris. A l'époque où Céphale enflamme l'Aurore, lui seul avoue son amour (698; 707sq.); Procris l'a épousé sur l'ordre de son père (697); Céphale décide d'éprouver la *fides* (et non la *pietas*) de sa femme (721): l'étranger prévaut sur le mari. L'épreuve mûrit Procris; après leur séparation temporaire, elle rend à Céphale tout son amour. Dans ce climat psychologique réapparaît la chasse, non plus contraire, mais pour ainsi dire juxtaposée à l'amour. Céphale aime et chasse. Les deux forces qui opposaient Daphné ou Callisto à Salmacis se sont réconciliées. Procris, par ses soupçons, le confirme indirectement; en effet, elle ne croit pas que chasser préserve Céphale d'une aventure galante. Non seulement le motif évolue du début du poème au livre VII, mais dans l'histoire même de Céphale et Procris. Céphale repousse l'Aurore, réaction attendue d'un chasseur; en fait, la tendresse pour Procris écarte une bonne fortune. Plus tard, un amour réciproque s'accorde

41 Pöschl *Keph.* p. 342 note qu'Ovide a changé la signification du cadeau, qui n'est plus le souvenir d'une offre obscène; cf. aussi Lenz *Keph.* p. 184sq.

avec la chasse. Enfin, par ses déclarations à la Brise (813sq.), le chasseur Céphale apporte dans les bois l'insolite d'un langage passionné.

### *Atalante et Méléagre*

La chasse de Calydon confirme l'évolution du motif. Atalante ressemble à une suivante de Diane, à Callisto par exemple. Même simplicité dans la coiffure (2,413; 8,319), dans le vêtement (2,412; 8,318); toutes deux portent un carquois et des flèches (2,414; 419sq.; 8,320sq.). Méléagre se prend à désirer<sup>42</sup> Atalante (8,324sq.) comme Jupiter Callisto (2,409sq.), mais les circonstances ne se prêtent pas à l'idylle. Le compliment de Méléagre (8,387) ne suscite pas de réaction d'Atalante, comme si elle n'en comprenait pas l'intention secrète et croyait que Méléagre n'admire que son adresse. Mais les hommes ne s'y trompent pas (388sq.), car Atalante a infligé au monstre une blessure trop légère pour que la dépouille la récompense. Soit réserve de Méléagre, soit naïveté d'Atalante, la chasseresse – du moins Ovide en donne-t-il l'impression – reste sourde aux avances. Le monstre abattu, Méléagre tient sa promesse; il remet à la jeune fille le prix de sa valeur. La réaction d'Atalante est double (430): chasseresse, la flatte l'honneur qui lui échoit; femme, la réjouit le donateur. Elle est donc sensible, sinon à l'amour, du moins à l'hommage d'un homme qui lui plaît. Le roman ne va pas plus loin; rien en effet ne permet d'interpréter les paroles des Thestiades et la colère de Méléagre (434sq.) comme la preuve d'une intimité plus étroite. Pourtant, le poète ne mentionne pas le mariage de Méléagre avec Cléopâtre.

### *Vénus et Adonis*

Dans l'épisode de Céphale et Procris, la chasse et la passion coexistaient; à Calydon, la première donne l'occasion de naître à la seconde. L'histoire de Vénus et Adonis (10,519sq.) décrit une nouvelle évolution du motif. Souvenons-nous de Salmacis (4,302sq.): sa coquetterie et sa complexion amoureuse l'empêchent d'imiter ses compagnes<sup>43</sup>. Vénus, naturellement, a les mêmes goûts (10,533sq.). Mais Adonis qui, comme Céphale, partage son temps entre l'amour et la chasse, entraîne sa maîtresse à travers les bois (535sq.). Eprise, Vénus adopte l'activité chère à Diane<sup>44</sup>, la déesse vierge: la chasse devient un gage de passion.

### *Circé et Picus*

Comme l'Aurore Céphale (7,700sq.), Circé surprend Picus (14,341sq.), que l'amour n'empêche pas de chasser. On ne s'en étonne plus: la chasseresse Atalante s'est émue des hommages de Méléagre, et l'Amour en personne a revêtu le costume

42 Pour l'histoire du motif, voir Immerwahr p. 14; 19.

43 Cf. Parry p. 273.

44 Le travesti de Vénus est emprunté à l'*Enéide* (1,314sq.). Mais une comparaison entre sa fonction dans les *Métamorphoses* et dans l'*Enéide* montre tout l'abîme qui sépare les deux poèmes: apporter un message d'espoir dans un cas, jeu galant dans l'autre.

de Diane. Mais Circé témoigne à sa façon de la disparition de l'ancien conflit: elle appâte Picus par la chasse, en le lançant aux troussees d'un sanglier fantôme.

### *Conclusion*

Irréductible au début, l'opposition s'éteint au terme des *Métamorphoses*; avec l'épisode de Céphale et Procris, Ovide esquisse cette évolution au milieu du poème. Mais l'amour garde jusqu'aux derniers livres toute sa puissance; la chasse au contraire, perdant son attrait exclusif, permet à Méléagre de faire sa cour à Atalante, à Vénus de plaire à son amant, à Circé d'attirer Picus. Symboliquement, le goût de la virginité le cède à la passion.

### *4. La jalousie.*

Sous ce titre, nous examinerons divers cas de dépit amoureux; le provoque l'impuissance soit à conserver un amant, soit à rompre une union au profit d'une autre. Junon souffre de l'infidélité de Jupiter et Circé de la fidélité de Picus à Canens. Le premier aspect du motif appartient à la première moitié de l'oeuvre, le second à la fin de la deuxième.

### *Jaloux divers*

La jalousie de Junon accable de malheurs Io (1,601sq.), métamorphose Callisto (2,466sq.), provoque la mort de Sémélé (3,256sq.). Junon ne s'en prend jamais au vrai coupable, son mari, mais aux femmes qu'il a séduites ou violées; elle se contente de le quereller ou de se plaindre (2,423sq.; 3,262). Par contre, Apollon punit Coronis qui l'a trahi (2,602sq.); mais Clytié, émule de Junon, cause la perte de Leucothoé (4,234sq.); pourtant, Phoebus porte entière la responsabilité de la trahison (228sq.). Essentiellement, la jalousie se montre injuste dans ses représailles, sauf lorsque Vulcain, renseigné par le Soleil, note ou croit noter d'infamie Vénus et Mars (4,171sq.). L'art de cette vengeance, pimentée de ridicule, révèle en Vulcain (173) le caractère de sa mère. Junon, Apollon, Clytié ou Vulcain, trompés, jalouissent à bon droit. Mais Phinée, qui déclenche un combat sanglant pour éliminer un rival, prouve une mauvaise foi que son frère lui reproche avec véhémence (5,22sq.); il n'a rien fait pour conserver sa fiancée ni pour éviter le recours à un étranger.

### *Aglauros*

Pareillement, par pure malveillance, Aglauros contrarie les amours de sa soeur avec Mercure (2,740sq.); on pourrait croire de prime abord qu'elle veille sur une vertu qu'en fait elle cherche à monnayer. Toutefois, on parlera de jalousie surtout après que Minerve a suscité l'intervention de l'Envie (760sq.). La déesse ne supporte pas que l'objet de sa haine (2,552sq.; 755-757) tire avantage de la passion de Mercure. En effet, Aglauros, en se faisant valoir comme entremetteuse, a des chances de s'enrichir à ce métier (758sq.). Aussi *Invidia* personnifie-t-elle d'abord la haine de Minerve à l'égard d'Aglauros. Par le personnage allégorique, la déesse insuffle son propre tourment à la jeune fille, qui le tourne contre Hersé. De

l'Envie, Aglauros apprend le contenu de son angoisse (802sq.): elle jalouse sa sœur, son brillant mariage avec un dieu; par le moyen qu'emploiera Clytié (2,813; 4,235sq.), elle rêve de détruire un bonheur qui la dépote. La pétrification met un terme à la vie d'Aglauros<sup>45</sup> (2,819sq.) et à celle de Phinée (5,232sq.): leur jalousie mal fondée les durcit comme pierre.

### *L'Envie*

Pourquoi Ovide recourt-il à l'Envie? Sans doute veut-il rivaliser avec les prosopopées de l'*Enéide*, mais peut-être a-t-il encore une autre raison. La puissance de l'allégorie<sup>46</sup> compense la faiblesse des motifs d'Aglauros; un personnage mythique inocule à la jeune fille un poison que n'auraient sécrété ni sa curiosité, ni son âpreté au gain. Simple mortelle que ne distingua jamais aucun dieu, elle domine tous les autres jaloux. Ovide a voulu montrer l'excès d'une passion qui, à un moindre degré, possède des personnages rapprochés d'Aglauros par la chronologie. Junon (1,612sq.) se contente de persécuter une rivale que son mari lui-même a métamorphosée; plus loin (2,466sq.), elle dépouille Callisto de sa beauté. Apollon (2,602sq.) ne recule pas devant le meurtre. Aglauros atteint le sommet du crescendo non par le mal qu'elle accomplit, l'autodestruction, mais par sa sujétion à l'Envie: elle ne bougera pas avant d'avoir chassé Mercure (2,817). Dans le decrescendo, Junon, plus raffinée qu'Apollon, fait périr Sémélé non de sa main, mais de celle de Jupiter (3,308sq.). Aux cadavres de Coronis et de Sémélé, victimes de la jalousie, on arrache les enfants divins Esculape et Bacchus.

### *Les deux aspects du motif; Céphale et Procris*

Dans les cinq premiers livres, le motif de la jalousie se développe selon le schéma suivant: un des conjoints (le problème se pose pareillement dans un mariage et dans une liaison) ne supporte pas qu'un tiers le supplante; c'est le cas de Junon, d'Apollon, de Vulcain, de Clytié, de Phinée. Aglauros représente la seule exception: Hersé ne lui ravit ni mari ni amant. Étroitement liée aux envieux du début de l'œuvre par la composition, elle prépare en même temps la voie à ceux qui prétendent désunir un couple à leur profit.

Transformé par l'exemple que donne Aglauros, le motif renaît dans l'épisode de Céphale et Procris: l'Aurore, dépitée<sup>47</sup> du refus de Céphale, lui prédit dans sa colère qu'il le regrettera (7,711sq.). Nul doute que la jalousie n'inspire la déesse: elle favorise par ses paroles, sa conduite et son pouvoir de métamorphose<sup>48</sup> (714–722) une expérience qui va humilier sa rivale et brouiller les époux. Céphale

45 Pour l'interprétation du mythe, voir Wimmel p. 327sqq.

46 Deland ne donne que des explications de texte à l'intention de lycéens; Born examine l'interprétation allégorique faite de l'œuvre d'Ovide au moyen âge. Peters p. 60; 67 et Schöner p. 52 pensent qu'Ovide a inventé le recours à *Invidia*.

47 Selon Wehrli p. 150, la fidélité qu'on essaie de briser est un thème de roman; l'Aurore est absente du récit de l'*Ars* (3,685sq.); cf. Lenz *Keph.* p. 178.

48 Cf. Papatthomopoulos p. 165, note 6.

devient jaloux de lui-même lorsque sa femme cède à l'étranger dont il a pris l'aspect (741sq.); en cela surgit le premier aspect du motif, car Céphale s'emporte à la pensée qu'un autre jouirait de sa femme. De même, Procris s'aigrit que la Brise, croit-elle, lui prenne son mari (826sq.); sans surprise, on retrouve l'Aurore (835) peu avant que la méfiance n'expose Procris aux traits de Céphale. La prophétie menaçante de la déesse s'est réalisée. L'épisode réunit, avec l'Aurore d'une part, Céphale et Procris d'autre part, les deux aspects du motif; on regarde ainsi vers le début et vers la fin de l'oeuvre.

### *Polyphème*

Comme l'Aurore, Polyphème (13,860sq.) essaie de briser une idylle. Par la violence, le Cyclope évince un rival heureux, sans pour autant progresser dans le coeur de Galatée.

### *Circé*

A deux reprises, Circé imite l'Aurore ou Polyphème. Glaucus, épris de Scylla qui l'éconduit (13,904sq.), requiert de la magicienne le secours de son art (14,12sq.). Mais Circé, qui s'enflamme subitement pour le jeune dieu, entend le garder pour elle. La rebuffade de Glaucus la met en fureur: on songe à l'Aurore ulcérée de la fidélité de Céphale à Procris. Circé va se venger sur Scylla de l'affront; deux raisons détournent sa hargne de Glaucus (14,40sq.): il est revêtu de sa divinité comme d'une cuirasse – qu'on songe à l'impuissance de Junon contre Jupiter – et la magicienne ne veut pas meurtrir celui qu'elle aime, délicatesse qu'ignorait Apollon pour Coronis. Circé toutefois ne s'honore pas toujours de tels égards. En effet, elle s'éprend de Picus (la scène de chasse sert de cadre aussi à l'enlèvement de Céphale par l'Aurore), mais le jeune homme la repousse, fort de son amour pour Canens; la magicienne alors, oubliant sa modération récente, ravit à Picus sa forme humaine (14,349sq.).

### *Conclusion*

La répartition du motif de la jalousie présente un déséquilibre certain; fréquent dans les cinq premiers livres<sup>49</sup>, il apparaît à la fin du septième et, après une éclipse assez longue<sup>50</sup>, à nouveau vers la fin de l'oeuvre. Malgré ces ruptures dans la continuité, le poète assure à la fois l'évolution et la cohérence du motif; Junon et Circé ne cultivent pas de la même façon leur passion, mais Aglauros, qui côtoie Junon dans la chronologie et la dépasse par l'Envie, prépare Circé. L'Aurore sert de relais entre Aglauros et Circé (ou Polyphème), comme Céphale et Procris illustrent, avant que ne le transforme l'intervention de l'Aurore, le premier aspect de la jalousie.

49 Cf. Stitz p. 141, note 242.

50 A l'exception de 9.136sqq.

## D. Conclusion générale

Dans le déroulement de la chronologie, la seule tradition du genre érotique n'explique pas l'apparition des motifs liés à l'amour: selon un plan clairement visible, ils évoluent au gré de la volonté du poète, comme le démontre l'harmonie réalisée entre la chasse et l'amour, inconciliables au début du poème.

## Chapitre IV: LA PIETAS DANS LES METAMORPHOSES

### A. Considérations préliminaires

#### *Fides et pietas*

Notre travail ne prétend pas expliquer une notion aussi complexe que la *pietas*; il se borne à en étudier la fonction dans les *Métamorphoses*.

Comme séquelle de l'âge de fer, Ovide lie à la disparition de *pietas* celle d'Astrée (1,149sq.), personnification de *iustitia*. Le poète rapproche donc deux idées considérées comme voisines ou complémentaires; présentée sous forme de conclusion au passage; l'absence de *pietas* et de *iustitia*<sup>1</sup> caractérise l'âge de fer. On s'attendrait par conséquent à ce que *pietas* et *iustitia* président à l'âge d'or. Mais l'éden ovidien met en relief *fides* et *rectum* (1,90). La tentation est grande dès lors de rapprocher, au point presque de les assimiler, *fides* et *pietas* d'une part, *rectum* et *iustitia* d'autre part. Arrêtons-nous à la première de ces associations, la seconde ne concernant pas notre propos.

Ovide précise que, durant l'âge d'or, on pratique la *fides*<sup>2</sup> sans qu'il y ait de loi (1,90). Faut-il en déduire, contrairement à l'opinion de Heinze<sup>3</sup>, que *fides* a besoin de la garantie<sup>4</sup> de la loi? Ce serait sans doute aller trop loin, mais la remarque d'Ovide reste troublante. Le contexte des *Métamorphoses* donne parfois à *fides* le sens de fidélité conjugale (7,721), ou de fidélité tout court (2,552); parfois on touche à l'idée de garantie (3,128) reconnue par E. Fraenkel, parfois à celle de crédibilité (3,660) ou de confiance (9,792); jamais il ne nous semble possible – hormis les deux emplois de 1,90 et 129, qui justement posent le problème – de voir dans *fides* "une attitude du sujet envers . . .", une certaine relation de l'homme avec . . .", ainsi que H. Fugier<sup>5</sup> le fait pour *pietas*. Si *fides* postule comme *pietas* une relation entre deux personnes, on a le sentiment que les emplois de *fides*, dans les *Métamorphoses*, désignent des réalités bien précises; il est possible aussi que la référence à la loi, dans le texte d'Ovide, apporte son soutien à l'idée de garantie mise en lumière par E. Fraenkel.

1 Cic. *rep.* 6,16 unit les deux termes; pour la relation et la disjonction progressive, voir Fugier p. 389sq.; 406sq. Liegle p. 264sq. pense que les deux notions s'opposent à la façon de *uirius* et *clementia*.

2 Pour Bayet p. 142, *fides* "signifie des rapports de confiance réciproque, juridiquement établis . . .". Ov. *epist.* 21,135sq. fait dépendre *fides* d'un engagement moral conscient.

3 Heinze *Fides* p. 165.

4 Idée signalée par E. Fraenkel p. 193, mais contestée par Heinze *Fides* p. 140sq.

5 P. 390. Pour la différence entre *pietas* et *fides*, voir Bayet p. 142. Pour la parenté des deux termes, cf. Plaut. *Rud.* 29; Catull. 30,4 et 30,11; Liegle p. 243; Boyancé *Fides* p. 110; Fugier p. 390; 413sq.; Dörrie *Pietas* p. 12. Définitions de *pietas* chez Bayet p. 142; Fowler *Exp.* p. 174; 227; Müller p. 199. Heinze *Fides* p. 146sq.: 161; 165 en cherchant à affranchir *fides* du droit, la rend en fait presque indistincte de *pietas*; le parjure et le parricide, qui blessent la *pietas* et, semble-t-il, au moins le premier, la *fides*, n'étaient pas poursuivis par le droit ancien, ainsi que le rappelle Dörrie *Pietas* p. 11.

*Pietas* au contraire garde souvent dans les *Métamorphoses* un sens extrêmement vague (7,72; 15,109) et étendu<sup>6</sup>; nul devoir imposé par la loi n'y transparaît. L'idée de garantie, découlant d'un contrat formel ou implicite, nous semble absente de la notion de *pietas*, qui s'appuie davantage sur une sorte de bienveillance et d'empressement à l'égard des êtres. L'importance même accordée par Ovide à la *pietas* dans son poème reflète l'esprit de l'époque. On ne peut négliger non plus l'influence de l'*Enéide*; mais Ovide ne se borne pas comme Virgile à décrire la conduite qu'inspire à un héros le respect des dieux, d'un père et d'un fils<sup>7</sup>; à la multitude des personnages correspond un plus riche éventail de relations.

### *La pietas dans le tableau des quatre âges*

Dans le tableau des quatre âges déjà (1,89sq.), Ovide fixe les points d'application essentiels de la *pietas*, ou plutôt de l'*impietas*. Nous laissons de côté l'âge d'argent (113–124) et l'âge de bronze (125–127) – le premier ne révèle rien de la conduite morale des hommes et le second se borne, en deux vers et demi, à des généralités – pour nous arrêter à la structure des deux autres.

L'âge d'or<sup>8</sup> (89sq.) présente des abstractions qui déterminent son climat: *fides* et *rectum* (90) se soutiennent sans le secours de l'appareil judiciaire (91–93). Ces trois vers peuvent passer pour un développement de *sine lege* (90). Suivent des caractéristiques négatives<sup>9</sup>: l'absence de navigation (94–96) et de guerre (97–100). Tout le reste décrit la générosité de la nature, et avant tout de la terre (101sq.).

La description de l'âge de fer<sup>10</sup> obéit à un schéma analogue<sup>11</sup>. On assiste tout d'abord à la fuite des vertus originelles (129) – parmi lesquelles on retrouve *fides*<sup>12</sup> – remplacées par une cascade de mauvais penchants<sup>13</sup>. Les vers 128–131 correspondent aux vers 89–93; puis l'âge de fer mentionne la navigation (132–134), comme l'âge d'or; on a trois vers dans les deux cas. Mais ensuite, tandis que l'âge d'or évoque successivement l'absence de guerre et la terre à l'abri de toute violence, l'âge de fer se caractérise d'abord par les attentats commis contre la terre (137–140), puis par la guerre (142sq.), conséquence des convoitises apportées avec les métaux (141sq.).

6 Liegle p. 243; Fugier p. 380sq.; Fowler *Exp.* p. 254; Dörrie *Pietas* p. 24.

7 Cf. Fugier p. 391sq.

8 Pour les caractères de l'âge d'or ovidien, voir Lovejoy-Boas p. 47. Pour l'appréciation générale du morceau, voir Reynen *passim* et Einberger p. 120sqq.

9 Cf. Einberger p. 135.

10 Selon Ferguson p. 349, Ovide utilise (c'est aussi notre avis) Catull. 64,397sq.; pour les caractères de cette époque dans les *Métamorphoses*, voir Lovejoy-Boas p. 48.

11 Lämmlé *Homo* p. 16 note de nombreux éléments de contraste entre les deux âges.

12 Cf. Hor. *carm. saec.* 57sqq.

13 Lämmlé *Homo* p. 11sq.; 14; 17 développe une interprétation qui nous paraît contestable: les hommes changeraient moins que les circonstances dans lesquelles ils vivent; ils seraient devenus mauvais par nécessité d'adaptation. La responsabilité du mal se trouverait déplacée ainsi des hommes aux dieux.

Hormis ce chiasme, les descriptions de l'âge d'or et de l'âge de fer, jusqu'au vers 143, progressent de la même façon. Mais dès le vers 144, Ovide entreprend un développement qui n'a pas de correspondant dans l'âge d'or. Le style change aussi, constitué d'indépendantes fort courtes qui toutes, à l'exception de la première et des vers 149sq., marquent un rapport concret entre deux personnes: il s'agit chaque fois d'un aspect de l'*impietas*<sup>14</sup>. Des devoirs<sup>15</sup> envers l'hôte (144) à ceux envers le père (148) apparaît une gradation. On va de la forme d'impiété la moins grave, si l'on ose dire, à la plus révoltante. L'hostilité qui oppose gendre et beau-père<sup>16</sup> reçoit dans l'oeuvre peu d'illustrations (14,801sq.).

On hésite à voir dans la discorde des frères (1,145) une allusion à Octave et Antoine. Mais on connaît bien, par contre, l'importance que la théologie officielle de l'époque accorde à l'absolution du crime de Romulus<sup>17</sup>; le lecteur moderne songe aussi aux remous que susciteront plus tard les heurts entre Néron et Britannicus. La conscience romaine se montre éveillée à la *pietas in fratrem*; peut-être cela explique-t-il la fréquence du thème dans les *Métamorphoses*. Au lieu de s'attacher à l'*impietas*, Ovide donne plutôt des exemples de *pietas in fratrem*, même si parfois ils mènent à un forfait (cf. Procné, Althée).

Il est difficile de croire qu'Ovide (à moins de considérer le vers 146 comme une adjonction tardive) et Tacite<sup>18</sup> songent tous deux à un crime de Livie. Le vers 147 pourtant reste troublant<sup>19</sup>; les deux Césars en effet meurent à l'époque où Ovide compose les *Métamorphoses*. On peut soulever le problème, réel, d'une allusion possible à des faits contemporains<sup>20</sup>, mais il ne faut pas perdre de vue d'autres réalités: la nécessité, pour Ovide, de noircir le tableau de l'âge de fer et, croyons-nous, la volonté d'introduire un thème que l'oeuvre développe souvent. Une question surgit: pourquoi Ovide illustre-t-il l'*impietas in liberos* au moyen d'une *nouerca*, qu'une mère criminelle dépasse en horreur? En effet, les *Métamorphoses* mettent en scène des Médées, et peu de Livies<sup>21</sup>. Aussi ne peut-on dissimuler un certain hiatus entre l'idée du vers 147 et les infanticides décrits dans le poème. La difficulté, peut-être, n'est pas insurmontable: par leur réputation, on impute aux marâtres plus facilement qu'aux mères le meurtre d'un enfant; de plus, que de tels crimes soient perpétrés par les unes ou par les autres, à Rome les liens de l'adoption les rendent égaux.

14 Reconnu par Bömer *Met. ad* 1,149; 144.

15 Pokrowsky p. 388 montre qu'Ovide exploite un thème favori de l'époque: les guerres ont perverti les relations familiales.

16 Cf. Catull. 29,24; Buchheit p. 102 interprète *met.* 1,145 comme une allusion à César et Pompée; voir aussi Bömer *ad l.*

17 Schilling p. 182sqq.

18 *ann.* 1,5,1 *quidam scelus uxoris suspectabant*.

19 Cf. Tac. *ann.* 1,3,3 *mors fato propra uel nouercae Liuiae dolus abstulit*.

20 Cf. Sen. *dial.* 4,9,2; Hartmann *De Ov.* (1905) p. 124; Kraus p. 121; Lafaye p. 112; Buchheit p. 89sqq. D'autres allusions sont possibles ailleurs qu'au livre 1; cf. Ferguson p. 353; Galinsky *Cipus* p. 184sq.; 190sq.

21 Sont qualifiées de *nouercae* ou en tiennent le rôle: Junon 6,336; 9,181; Médée 7,419sq. Ovide passe sous silence le fait que, dans la tradition, Médée cherche à écarter l'héritier légitime d'Éaque, Thésée, au profit de son propre fils Médos.

Quant au vers 148, il faut en élargir le sens; Ovide n'envisage pas seulement le crime du fils contre son père mais, plus généralement, l'attentat de l'enfant contre ses parents. Cette forme d'*impietas* apparaît à plusieurs reprises dans l'oeuvre, de même que la *pietas* correspondante.

Après le tableau qu'il donne dans les vers 144–148, Ovide peut montrer la *pietas* abattue (149); tous les membres de la famille pâtissent. Si l'on rapproche d'Horace (*car.* 1,3,21–24) ou de Virgile (*écl.* 4,31sq.) les vers 132–134 (cf. aussi *nefas* 129), où Ovide parle de la navigation (cf. 94–96), l'audace qui pousse les hommes à affronter les flots prend figure d'*impietas*<sup>22</sup> à l'égard des dieux, comme d'ailleurs la convoitise qui les amène à violer les ombres du Styx (138–140; cf. *Hor. car.* 1,3,36sq.). Aussi la description de l'âge de fer nous fournit-elle le plan de notre examen de la *pietas* et de l'*impietas*.

Nous nous attacherons à montrer les principales apparitions des différentes formes du thème: *in deos*, *in hospitem*, *in fratres uel sorores*, *in coniugem uel amantem*, *in liberos*, *in parentes*. D'une façon générale, nous n'étudierons pas un épisode pour lui-même: toujours, nous nous demanderons à quel autre il se relie par le motif qui nous occupe. En identifiant dans une fable un aspect de la *pietas*, nous n'excluons pas la présence d'un autre thème, parfois plus important. Comme il serait fastidieux d'examiner en détail toutes les variétés de *pietas* ou d'*impietas*, notre attention se portera surtout, à titre d'exemples, sur la *pietas in hospitem* et sur la *pietas in coniugem uel amantem*, sans négliger pour autant les autres variations du thème<sup>23</sup>. Mais la *pietas* influe sur la composition; pour le montrer, nous nous baserons sur une tranche précise du poème, le livre VIII et une partie du livre IX. Cet examen constituera la dernière partie du chapitre.

## B. Les diverses formes de *pietas*

### 1. *Pietas* (ou *impietas*) *in deos*<sup>24</sup>

#### *Lycaon*

Après que les Géants eurent défié les dieux jusque dans le ciel (1,151sq.), Jupiter lui-même se trouve exposé aux outrages d'un mortel, Lycaon (1,163sq.). Tout revêtu d'humanité qu'il est, il révèle cependant sa qualité (220), ce qui suscite la piété des Arcadiens et le scepticisme railleur de leur roi (220sq.). Par les

22 Cf. Kiessling-Heinze *ad Hor. car.* 1,3,22.

23 On s'étonnera peut-être que, des politiciens romains ayant fait de *pietas* un cognomen (cf. Liegle p. 249sq.), nous n'étudions pas la *pietas in patriam*. C'est que cette dernière, si elle apparaît en des passages assez nombreux (*met.* 1,200sq.: 7,38; 52sq.: 596; 8,67sq.; 91; 114sq.: 130; 184; 497sq.: 12,29sq.: 13,695; 15,572sq.), y est peu développée comme thème.

24 Comme le souligne Liegle p. 234; 240sq., c'est avec la *pietas in parentem* une forme essentielle de la *pietas* païenne. Nos interprétations contredisent Dörrie *Pietas* p. 18. pour qui les dieux exigent rarement un acte de *pietas*.

épreuves<sup>25</sup> auxquelles il soumet le dieu, Lycaon montre bien qu'il refuse d'en reconnaître l'immortalité. Le châtement ne se fait pas attendre, mais on s'étonne que Jupiter, résolu à perdre la race humaine (240sq.), en ait oublié les *pia uota*.

### Callisto

Callisto et le même Jupiter animent un épisode amusant. Le dieu se déguise en déesse (2,425) pour aborder la jeune fille; ainsi avait-il revêtu l'apparence humaine pour inspecter la terre. Ni Lycaon, ni Callisto ne prennent Jupiter pour ce qu'il est; l'esprit de l'un ne veut reconnaître aucun dieu, celui de l'autre ne s'attache qu'à Diane. La salutation de Callisto (428sq.) comporte un outrage au roi de l'Olympe; mais la galanterie incline à l'indulgence, et le rire se substitue à la colère.

### Penthée

En Penthée<sup>26</sup> (3,513sq.), Ovide ne dépeint pas seulement le *contemptor superum* (514), mais le dévot de Mars (531sq.) rejetant un culte moins brutal. C'est, sur un ton dramatique, une opposition analogue à celle que faisait Callisto de Jupiter et de Diane. Penthée toutefois n'accorde pas le moindre *numen* à la nouvelle divinité; son obstination s'accroît des raisons qu'elle aurait de céder. Le prestige de Tirésias, grandi de la prophétie qu'il avait faite du malheur de Narcisse (348), n'émeut guère Penthée (526). Le récit d'Acétés (582sq.), malgré l'avertissement qu'il renferme – ceux qui ont nié la divinité du jeune garçon ont perdu leur forme humaine – n'ébranle pas davantage l'impie. Finalement, Penthée refuse d'ouvrir les yeux sur le prodige d'Acétés libéré de ses liens (697sq.). Comme pour Callisto, la divinité se révèle par la violence, sexuelle ou meurtrière.

### Les Minyades

Les filles de Minyas refusent à Bacchus leur hommage (4,1sq.); pareilles à Penthée qui réservait le sien à Mars, elles vouent toute leur activité à Pallas *melior dea*<sup>27</sup> (4,38). Les Minyades flattent-elles la déesse? Ovide ne le dit pas.

25 Lycaon et Tantale commettent un crime analogue; cf. Papat homopoulos p. 151, note 18.

26 Pour ce personnage, Ovide doit beaucoup aux *Bacchantes* d'Euripide. Toutefois, Ovide accentue la culpabilité de Penthée en dissimulant que les filles de Cadmus ont, elles aussi, nié la divinité de Bacchus (Eurip. *Bacch.* 26sq.), propos qu'Ovide mettra dans la bouche des Minyades (*met.* 4,1sq.). Penthée figure parmi les *Θεομάχοι* que recense Nestle aussi bien dans l'histoire que dans la mythologie, des héros homériques à saint Paul. Parmi les personnages qui, comme Penthée, périrent d'une mort peu commune, figurent les héros "... die sich göttliche Ehren anzumassen oder den Kampf gegen Götter aufzunehmen versuchten" (Nestle p. 247). Répondent à une telle définition dans les *Métamorphoses* Phaéthon (sa mort est caractéristique du *Θεομάχος*), Niobé et peut-être Battus (*ἑπιόρκος*), par exemple, qui ne sont pas cités par Nestle. Par contre, Ovide a dépouillé notamment Orphée, Célyx et Alcyoné, reconnus comme *Θεομάχοι* par Nestle (p. 248 et 251), de leur attitude sacrilège. Il est clair en tous cas que notre liste d'*impij in deos*, établie d'après le texte des *Métamorphoses*, ne recouvre pas la liste de *Θεομάχοι* dressée par Nestle. (Voir aussi Pauly-Wissowa Suppl. IV 290sq.) Outre le fait qu'Ovide modifie parfois la tradition mythologique, nous nous sommes attaché à diverses formes d'*impietas* (le péché d'omission d'Oenée, par exemple) que ne retient pas Nestle. Il semble aussi que la variété des châtements dont disposent les dieux contre leurs offenseurs est plus grande que ne le laisse supposer Nestle (p. 267).

27 Cf. Papat homopoulos p. 104, note 3.

### *Arachné*

Mais Arachné, qui s'applique à des travaux analogues, provoque la colère de Pallas (6,5sq.). L'impiété de la jeune fille diffère de celle de Penthée ou des Minyades; la première ne nie pas la divinité de Pallas, comme les seconds celle de Bacchus, mais elle se croit aussi habile ouvrière que la déesse. On se demande même si elle est réellement impie – mis à part le défi de la mortelle à l'immortelle – car la joute confirme ses prétentions (129sq.). La rage de l'artiste divine (130sq.) provient de ce qu'elle n'a pu démontrer sa supériorité. Stimulée par l'exemple des Aonides, Minerve a voulu trouver quelqu'un à châtier (6,1sq.). Il est vrai aussi qu'Arachné ne ménage pas les dieux dans sa tapisserie (103sq.), et que Pallas a fort bien compris l'intention satirique (131).

### *Niobé*

En Niobé (6,148sq.) se fondent deux impiétés: sans contester à Latone son rang, la Thébaine s'arroge à elle-même un *numen* (172); non contente de cette prétention, elle développe la comparaison entre les dieux qu'on voit et ceux dont on entend seulement parler (170sq.). Elle finit par se trouver supérieure à Latone (185sq.). De ses enfants surtout (154sq.) et de leur nombre (191sq.) elle tire son orgueil, suscitant ainsi une rivalité ridicule; Arachné au moins, en mesure de démontrer la supériorité de son métier, défiait Pallas dans l'art qu'elle patronne.

### *Marsyas*

L'impiété de Marsyas, comme d'ailleurs celle de Niobé (382sq.), confine à la stupidité. Avec le satyre renaît la joute artistique illustrée déjà par Arachné. Ovide pourtant ne raconte, de l'histoire de Marsyas, que le châtiment et la métamorphose; il ne s'attarde pas à une hybris suffisamment affichée par Arachné et Niobé. Mais une gradation se présente: d'Arachné la simple mortelle, par Niobé qui prétend à la divinité, on s'élève à Marsyas le satyre: un demi-dieu.

### *Cadmus*

Penthée, Niobé ou Marsyas provoquent des dieux en toute conscience. En tuant le serpent pour venger ses compagnons (3,58sq.), Cadmus ignore qui il offense. L'hypothèse avancée (4,571) avant la métamorphose prouve que la mort du dragon entraîne les épreuves des Cadméides. Le héros s'est donc rendu coupable d'*impietas*, mais sans le savoir.

### *Oenée*

La négligence d'Oenée (8,277sq.) s'apparente à l'inadvertance de Cadmus plus qu'au refus délibéré de Penthée. Comme le Phénicien, Oenée attire sur sa famille une cascade de malheurs: la victoire sur le sanglier cause indirectement la mort de ses beaux-frères, celle de son fils, de sa femme, et la métamorphose de ses filles; il subit un châtiment plus cruel que Penthée. La vengeance de Diane accable de catastrophes la famille de Calydon (8,542sq.); fille de Latone, la déesse remémore au lecteur le sort infligé à Niobé.

### *Achéloüs*

Par le courroux de Diane dédaignée, Achéloüs explique (8,579sq.) la colère qui l'a saisi lorsque les nymphes négligèrent son autel. C'est une reprise du thème de la vengeance illustré par Calydon, mais avec une composante érotique (590sq.).

### *Erysichthon*

Avec Erysichthon, l'*impietas* revêt sa forme la plus aiguë. Contrairement à Penthée, qui rejette un dieu pour en vénérer un autre, Erysichthon n'en veut reconnaître aucun; nul autel ne reçoit ses hommages (740). Son endurcissement croît à mesure que se révèle le sacré. Il n'ignore pas que l'on voue un culte à un chêne (743sq.) qu'il ordonne pourtant d'abattre, ajoutant des blasphèmes où perce l'intention déicide. L'arbre manifeste une sensibilité tout humaine: il frémit, se décolore (il pâlit) et, blessé, perd son sang. L'impie reste aveugle devant le prodige, décapite en l'insultant l'homme pieux qui veut empêcher le sacrilège. L'arbre enfin se met à parler, prédisant à Erysichthon son châtement: en vain, car la hache impitoyable achève son oeuvre.

### *Hercule*

Alors que le dévore le poison de la tunique fatale, Hercule parle un langage impie d'autant plus piquant que le héros, qui s'apprêtait à offrir un sacrifice (9,159sq.), aborde la dernière épreuve avant sa propre apo théose. Après avoir apostrophé Junon (176sq.), Hercule met en doute l'existence des dieux (203sq.); on songe à Erysichthon.

### *Dryopé*

L'art de la composition rapproche les histoires de Dryopé (9,324sq.) et d'Erysichthon; les deux récits exploitent les mêmes thèmes, mais sous un éclairage différent. Matériellement, on ne saurait opposer les deux sacrilèges; la jeune femme cueille les fleurs d'un lotus, qui réagit avec la même sensibilité que l'arbre de Cérès (9,344sq.; 8,758 et 761sq.). Mais l'intention impie d'Erysichthon manque à Dryopé<sup>28</sup>; l'innocence pourtant ne la protège nullement du châtement. Le souci de la jeune femme pour sa famille (9,375sq.) contraste avec le mercantilisme d'Erysichthon vendant sa fille (8,846sq.). L'arbre abattu par Erysichthon dissimulait aussi une nymphe (8,771), comme le lotus que blesse Dryopé avant qu'elle n'en revête la forme (9,349sq.).

### *Atalante et Hippomène; Laomédon*

Atalante et Hippomène d'une part (10,681sq.), Laomédon d'autre part (11,205sq.), se montrent désinvoltes à l'égard des dieux. Le couple que Vénus favorise oublie de l'en remercier et souille de son coït un temple; Laomédon refuse aux immortels, à deux reprises, le salaire de leur secours.

28 Sa métamorphose n'a pas de motivation psychologique.

### *Les compagnons de Diomède; le berger d'Apulie*

Après toutes les épreuves qu'ils ont subies, les compagnons de Diomède (14,486sq.) pensent décourager la hargne de Vénus par le mépris. On retrouve ici quelques traits de langage de Penthéc, ou même de Niobé. Acmon ne nie pas la puissance de la déesse, il la brave, lui opposant non pas une autre divinité, mais sa propre indifférence au malheur. Le berger d'Apulie (14,517sq.) provoque sa métamorphose par son irrévérence envers les nymphes.

\* \* \*

Mais Ovide ne se borne pas à mettre en scène sacrilèges et impies. Les dieux possèdent aussi leurs adorateurs.

### *Deucalion et Pyrrha*

A peine débarqués, Deucalion et Pyrrha adressent leurs hommages à Thémis et aux divinités de l'endroit (1,320sq.). Bien que le poète les décrive comme *cultores numinis ambos* (327), leur *pietas*<sup>29</sup> se manifeste à des degrés différents<sup>30</sup>. Deucalion apparaît tout d'abord comme une sorte de saint agnostique (322). Dans le discours qu'il adresse à sa compagne (351-366), Deucalion ne songe pas à demander un miracle; il se borne à constater avec fatalisme que les dieux ont jugé bon d'envoyer à la terre un déluge meurtrier; seuls sa femme et lui-même y ont échappé (365sq.). Précède d'ailleurs l'allusion aux *superi* le regret qu'exprime le fils de Prométhée: ne pouvoir recréer l'humanité par l'art de son père (363sq.)<sup>31</sup>. Quant à Pyrrha, malgré sa crainte des dieux (323), elle se révolte contre l'oracle (384sq.); entre la *pietas in deos* et la *pietas in parentem*, elle choisit la seconde. Tandis que la paralysent ses sentiments religieux et filiaux, Deucalion garde son bon sens; c'est en théiste philosophe qu'il pose le problème (391sq.) et interprète l'oracle.

### *Eaque*

Comme Deucalion et Pyrrha, Eaque s'est acquise la réputation d'être pieux. Comment la soutient-il dans les *Métamorphoses*? Alors que la peste a décimé ses sujets, il s'adresse à Jupiter: qu'il lui rende les siens ou le conduise au tombeau (7,615-618). Mais Eaque en appelle moins à la puissance de Jupiter qu'à son sens de la famille. Le suppliant évoque la passion du dieu pour Egine (615sq.), éponyme de l'île. Eaque, en mettant cette aventure en doute, pique un galant

29 Otis *Ep. P.* p. 100 a bien vu l'opposition entre Lycaon d'une part, Deucalion et Pyrrha d'autre part.

30 Pour l'antithèse entre les deux personnages, voir Doblhofer *Namen* p. 99.

31 Ovide ne paraît pas avoir songé à ce qu'a d'impie un tel regret: non seulement Prométhée n'est pas un modèle de *pietas in deos*, mais Deucalion ne voit pas que créer des hommes pareils à ceux que le déluge vient d'engloutir rendrait vaine la vengeance des dieux; implicitement, Ovide, à son insu, condamne le déluge ou n'en comprend pas l'explication théologique.

infatué de ses conquêtes. Pour émouvoir la *pietas* paternelle (617), Eaque aborde Jupiter avec des arguments dont Phaéthon vérifia l'effet sur Phoebus (2,35–39). Peut-être même faut-il entendre *pater* (7,617), non au sens cosmique, *hominum diuumque pater*, mais dans une acception plus personnelle. On en dira autant pour *pater optime* (627). En Eaque, le fils requiert une faveur de son père, non l'homme d'un dieu. On étend le domaine de la *pietas in parentes* de ce que l'on retranche à la *pietas in deos*.

### *Philémon et Baucis*

Se renouvelle au livre VIII le thème du mythe de Lycaon: les dieux punissent la méchanceté que leur a révélée un séjour parmi les hommes (626sq.). Mis à part *pia Baucis* (631) et son mari, la *uicinia impia* (689sq.) subira le déluge. Ovide oppose en cet épisode *pietas* et *impietas*, encore que Lélex, le narrateur, manifeste une autre intention: prouver à Pirithoüs la puissance des dieux qu'atteste la métamorphose (612sq.). Mais en quoi consiste la *pietas* de Baucis et de Philémon? Le couple ignore la qualité de ses hôtes jusqu'au moment où, jugeant l'épreuve concluante, les dieux réalisent le miracle du cratère inépuisable (679sq.). Jupiter et Mercure se font connaître seulement après que les vieillards ont tenté de sacrifier leur oie (684sq.). La *pietas in deos* n'apparaît qu'en ce dernier geste; leur conduite précédente s'inspire d'une générosité admirable, certes, étant donné leur pauvreté, mais qui croit favoriser de simples étrangers. Philémon et Baucis, dans l'ensemble, obéissent à la *pietas in deos*, mais aussi à la *pietas in coniugem, in hospitem* ou, plus généralement, *in hominem*. L'épisode illustre la piété sous toutes ses formes.

### *Iphis*

La perspective d'une naissance dans leur foyer pose à Ligdus et à Téléthuse un problème de *pietas in liberos* (9,666sq.). Isis<sup>32</sup>, insistant sur la sollicitude qu'elle voue à ses fidèles (696; 699–701), invite l'épouse à n'avoir garde des ordres de son mari. Dans cet épisode, la *pietas in deos* sauve la *pietas in liberos*. Le déguisement en garçon met à l'épreuve chez Iphis la *pietas in amantem*; elle aime l'anthé qui l'aime (757). Mais le sexe d'Iphis rend cette passion anormale. De recours, Téléthuse et Iphis n'en voient qu'en Isis. Implicitement, par *auxilio iuua* (781), Téléthuse rappelle à la déesse ses propres paroles: *dea sum auxiliaris* (699). Dans cette nouvelle détresse, la *pietas in deos* apporte la délivrance. Après avoir inspiré une *supercherie*, Isis accomplit un véritable miracle.

### *Pygmalion*

Pareillement, la divinité vient au secours de l'amour de Pygmalion; épris de sa statue, l'artiste supplie Vénus d'animer son oeuvre. La *pietas* de Pygmalion s'oppose à l'*impietas* des Propoetides (10,274sq.; 238sq.).

32 Selon Dietze p. 36; Arens p. 120sq.; Paphomopoulos p. 107, note 7, Ovide a remplacé Latone par Isis dont le culte était alors à la mode. Le problème n'a pas grande importance.

### *Iphigénie*

De même que, chez Pyrrha, la *pietas in deos* cède le pas à la *pietas in parentes*, de même, chez Agamemnon, la *pietas in liberos* succombe à la *pietas in deos* et à une certaine *pietas in patriam* (12,27sqq.).

### *Myscélos*

Dans la majorité des cas, la *pietas in deos* s'accompagne d'une autre forme de *pietas*, provoquant soit un conflit, soit le dénouement d'une crise. L'histoire de Myscélos (15,19sqq.) obéit à un schéma analogue mais, variation importante, c'est ici un dieu qui sollicite un homme (21sqq.). Dans l'esprit de Myscélos, Hercule oppose la *pietas in deos* à la *pietas in patriam*; en effet, une loi interdit à Myscélos, sous peine de mort, de quitter sa patrie, et le dieu prétend le faire émigrer (28). A qui obéir? Hercule insiste et Myscélos se résigne à affronter un tribunal dont la sentence ne fait aucun doute. Seul peut le tirer d'embarras celui qui l'y a mis. La perplexité, de même que la confiance finale, rappellent Deucalion et Pyrrha.

### *Conclusion*

En résumé, l'*impietas in deos* se traduit par le refus de reconnaître une divinité ou sa puissance, par la volonté de s'égaliser aux dieux et par le sacrilège résultant d'une inadvertance, d'un oubli ou d'une intention délibérée. Liés entre eux en dépit des variations, les actes impies constituent une trame qu'on peut suivre à travers l'oeuvre. Il en va de même de la *pietas in deos* que révèlent un problème concret ou une exigence précise des dieux; une seule fois, nous semble-t-il, elle s'élève de l'utilitarisme à un ton hymnique<sup>33</sup> (4,11sqq.).

## 2. *Pietas* (ou *impietas*) *in hospitem*

### a) *Mauvais maîtres de maison*

#### *Lycaon*

Lycaon appartient à la génération précédant le déluge (1,163sqq.); il se rend coupable des deux premières formes d'*impietas* (*in deos* et *in hospitem*) propres à l'âge de fer (128sqq.; 146). Contre l'hospitalité, le crime de Lycaon est double, voire triple: il médite d'assassiner Jupiter, qu'il reçoit; il tue un otage, qui vit semble-t-il sous son toit, et l'offre comme dîner à son hôte. Le déluge n'améliore pas l'humanité, car plusieurs fois encore les *Métamorphoses* décrivent des forfaits analogues à celui de Lycaon.

#### *Lyncus*

L'attentat de Lyncus contre Triptolème (5,657sqq.) ressemble à celui de Lycaon contre Jupiter<sup>34</sup>:

33 Kraus p. 115 voit dans le récit de l'enlèvement de Proserpine un hymne homérique; cf. Haupt *ad* 4,11sqq.

34 Cf. Quirin p. 10.

1. Jupiter et Triptolème parcourent tous deux le monde avec une mission précise (1,212sq.; 5,646sq.);
2. ils arrivent tous deux chez un roi (1,218sq.; 5,650);
3. leurs hôtes cherchent à profiter de leur sommeil pour les assassiner, parallélisme souligné par le vocabulaire (*grauem somno* (1,224; *somnoque grauatum* (5,658));
4. tous deux échappent à la mort, l'un parce qu'il est un dieu, l'autre grâce à l'intervention d'une déesse (5,659sq.);
5. les deux criminels sont métamorphosés en bêtes féroces, un loup (*fit lupus* 1,237) et un lynx (*lynca Ceres fecit* 5,660).

Les correspondances créent un lien entre les deux récits; ainsi sont mises en rapport deux parties de l'oeuvre, en apparence étrangères l'une à l'autre.

### *Egée*

Thésée, hôte chez son propre père (7,404sq.), évite de peu le vénéfice (423). *L'impietas in hospitem* se double ici d'une *impietas in filium*. Egée reconnaît son fils au dernier moment: aucun dieu n'intervient pour prévenir le crime; en cela également l'épisode se distingue des deux précédents. De plus, l'instigatrice du forfait, Médée, se soustrait à la punition. Le thème, le meurtre d'un hôte, reste le même; les variations tiennent soit à la qualité de celui que l'on reçoit (un dieu, le messager d'une déesse, un fils); soit aux mobiles du criminel (curiosité impie chez Lycaon 1,222sq., assortie d'une férocité naturelle que perpétue la métamorphose 233sq., envie et perspective de la renommée chez Lyncus 5,657sq., complaisance excessive à l'égard de sa femme chez Egée 7,419sq.); soit au châtement (Lycaon et Lyncus) ou à l'impunité (Médée); soit au cadre de l'épisode (l'Arcadie, la Scythie, Athènes).

### *Les Cérastes*

Les Cérastes<sup>35</sup> (10,220–237) introduisent une innovation. Au lieu d'un meurtrier, on en a plusieurs, d'ailleurs vaguement dessinés (222sq.); surtout, leurs victimes restent anonymes. Mais les Cérastes réussissent là où Lycaon, Lyncus et Médée ont échoué: ils versent le sang de leur hôte (228). A ce propos, on notera l'intention probable du singulier: il rappelle, mieux que ne le ferait le pluriel suggéré par les vers 223–227, les attentats auxquels échappèrent dans des circonstances précises Jupiter, Triptolème et Thésée. Quant à la mention de Jupiter Hospitalier, nous lui prêtons deux fonctions. La première, c'est d'évoquer l'atteinte primitive au *ius hospitii*, Ovide faisant de Lycaon un archétype; la seconde, et singulièrement grâce au mot *ara* 224, c'est de varier le cadre du forfait: tandis que le lecteur ignore où l'on tente d'assassiner Jupiter, Triptolème ou Thésée – pour le premier, c'est peut-être à l'intérieur des *inhospita tecta* 1,218,

35 Pour le thème de la *pietas* dans le chant d'Orphée, voir Coleman p. 467sqq.

pour le second dans les *penates* 5,650 et pour le troisième en quelque salle de festin (7,421) – les Cérastes immolent leurs hôtes sur l'autel du dieu tutélaire de l'hospitalité. Le choix de cet endroit constitue une provocation: qu'on songe à l'un des traits essentiels de Lycaon, qui joint à l'*impietas in hospitem* l'*impietas in deos*. Nous croyons pouvoir dès lors affirmer qu'un lien étroit unit les quatre épisodes étudiés jusqu'ici. La métamorphose qui punit les Cérastes (10,235sq.) tient compte à la fois d'une particularité de leur physique, les cornes, mais aussi de leur férocité, exprimée par *toruos* (237): on les redoute autant qu'un loup ou un lynx. L'intervention de Vénus, alors qu'on attendrait plutôt celle de Jupiter, se justifie par le contexte: l'histoire des Cérastes prend place dans une sorte de cycle de Vénus; de plus, Cypris ne peut tolérer semblables monstruosité dans une région qui l'honore (229–231). *Impia* (232) détermine l'interprétation de l'épisode.

### *Polymestor*

D'après le tableau de l'âge de fer, il existe un enchaînement fatal entre la richesse, la guerre, les rapines et toutes les formes d'*impietas*, à commencer par celle qui s'exerce contre l'hôte (1,138–144). L'histoire de Polydore (13,429–438); 533sq.) en fournit un exemple. Polymestor, qui héberge Polydore, est riche<sup>36</sup> (431). Bien qu'il ne combatte pas, c'est à cause du siège de Troie que Priam lui a confié l'enfant (432); indirectement, la guerre fournit à Polymestor l'occasion d'un crime, comme excitent sa convoitise les richesses reçues en dépôt avec Polydore (433sq.). *Irritamen* fait écho à *irritamenta* (1,140). Vers la fin de l'ouvrage, l'auteur rappelle un des développements initiaux.

Lycaon ou les Cérastes, en s'attaquant à un hôte, offensent également un dieu; Médée profite de l'*hospitium* pour agir en marâtre; Polymestor égorge son beau-frère. Ovide, il est vrai, ne fait aucune allusion à cette parenté; peut-être laisse-t-il au lecteur le soin d'y songer lui-même. Deux fois par contre, le poète précise que Polymestor aurait dû considérer Polydore comme son propre enfant (*alendum* 13,431 et *alumni* 436). Cette circonstance aggrave l'*impietas* familiale, qui accompagne ici le crime contre l'hôte. Comme dans les épisodes de Lycaon, de Lyncus et des Cérastes, la métamorphose clôt les péripéties. Toutefois, perd sa forme non le coupable, mais Hécube, dans sa frénésie de vengeance (558sq.). La chienne dont elle a pris l'apparence évoque le loup, avatar de Lycaon.

### *Répartition du motif*

Ainsi, les cinq épisodes examinés racontent soit une tentative d'assassinat, soit l'assassinat d'un hôte; chaque fois, on identifie aisément le thème qui se présente, et, cela nous paraît important, à des moments divers de la chronologie; une fois avant le déluge, trois fois durant la période mythique, une fois dans la partie historique. L'impression laissée par Lycaon reste vivante grâce à plusieurs rappels.

36 Cf. Prop. 3,13,55sq.

La volonté de nuire ne va pas toujours jusqu'au meurtre. Aussi Ovide donne-t-il de nombreux exemples où une malveillance atténuée s'attaque à un hôte.

### *Atlas*

Atlas (4,627sq.) refuse à Persée l'hospitalité. Le Géant prit part à l'expédition de ses pairs contre les dieux: cet épisode (1,151–160), antérieur au déluge, précède immédiatement l'histoire de Lycaon (163sq.), personnage de la lignée des Géants (160sq.). Un lien d'hérédité unit Lycaon et Atlas. Ovide reporte vers le passé l'esprit du lecteur par *Iapetionides* (4,632). Par association d'idées, l'allusion aux temps primitifs joint dans une même pensée Atlas et Lycaon, l'expédition des Géants et le crime de Lycaon constituant, mis à part les développements philosophiques, les deux épisodes qui précèdent le déluge. Comme Lycaon, Lyncus et Polymestor, Atlas est roi. Surtout, il possède d'immenses richesses, dont un verger aux arbres et aux fruits d'or (635–638). L'arrivée d'un hôte, apparemment l'homme dangereux annoncé par l'oracle de Thémis<sup>37</sup> (642sq.), inspire au Géant de la crainte pour ses biens, et l'incite à rejeter l'étranger. Que Persée se présente comme fils de Jupiter n'arrange pas les choses; on imagine assez, en effet, que le Géant voit en Persée le descendant du dieu qui les a foudroyés, lui et ses frères (1,154sq.). Lycaon issu du sang des Géants – leur fils en somme – s'attaque à Jupiter comme Atlas s'en prend au fils de l'ennemi de sa race, Persée. L'hostilité initiale entre dieux et Géants se perpétue. Atlas ne croit pas aux exploits que, pour éveiller son intérêt, Persée juge utile de glorifier. Le Géant craint d'être dépouillé (*id metuens* 4,646). Il repousse tout étranger (648) et ne saurait faire d'exception pour Persée (*quoque* 649). Le héros ne se fût-il pas vanté d'être le fils de Jupiter qu'Atlas l'aurait chassé quand même. Par conséquent, le refus général de l'hospitalité caractérise le Géant. Sa maison pourrait se confondre avec celle de Lycaon: *inhospita tecta* (1,218). Lycaon fait subir à Jupiter l'épreuve de l'immortalité (1,222sq.): je le tue; s'il n'est pas mort, c'est qu'il est immortel, et donc un dieu! L'Arcadien honore de ses doutes la puissance divine: il croit qu'elle pourrait soustraire l'hôte au trépas. Atlas n'a pas tant d'égards: Jupiter ne saurait secourir Persée (4,649sq.). La barbarie s'accroît donc d'une impiété envers Jupiter; ainsi, une nouvelle parenté se dessine entre Lycaon et Atlas. La violence de Lycaon ne reculait pas devant le meurtre; Atlas, lui, se contente de repousser Persée (651sq.). La conscience de sa force, supérieure à toute autre (653sq.), autorise une relative douceur. Comme Lycaon, Atlas subit le châtement de la métamorphose; le lui inflige la tête de la Gorgone (654sq.), non sans intervention des dieux (661), préoccupés de punir un accueil malveillant.

### *Pyrénée*

Pyrénée (5,272sq.), qui de lui-même offre aux Muses l'abri de son toit, paraît d'une hospitalité prévenante. En fait, il entend se faire payer, et de manière telle que les jeunes filles, racontant l'histoire à Minerve, en sont encore effarouchées

37 La mention de Thémis ramène l'esprit à la période archaïque.

(273sq.). Ovide renouvelle le thème par l'érotisme, introduit de façon très allusive: *uirgineas* (274) rappelle les nymphes qui, comme Daphné, ont peur de l'amour; l'expression du visage de Pyréné (*fallaci* 279) trahit une intention perverse qui aide à saisir l'effroi rétrospectif des jeunes filles; les Muses acceptent l'invitation non d'un hôte, d'un ami, d'un voisin (il les connaît 280), mais d'un homme (*uiro* 284); le mot révèle la nature de la violence que Pyréné s'apprête à employer (288). L'aventure se termine par une fuite (*effugimus* 288) et une poursuite (*secuturo* 289) dans la meilleure tradition du genre (cf. Daphné, Io, Syrinx). Mais au lieu de trouver son épilogue dans la défaite ou la métamorphose de la poursuivie, l'aventure s'achève par la mort du poursuivant (291sq.). Pyréné pousse jusqu'à l'absurde la volonté de poursuite. Le débauché connaît fort bien la qualité des Muses (279); en offensant des déesses, il s'apparente à Lycaon.

Dans sa formule d'invitation, Pyréné prononce une parole surprenante: des dieux n'ont pas dédaigné l'hospitalité d'humbles demeures<sup>38</sup> (282sq.). *Minores* a certainement la valeur d'un intensif, car on n'imagine pas une comparaison entre des *casas* et les *aedes* (284) de Pyréné. A quoi Ovide songe-t-il? Rien, parmi les épisodes précédents, ne justifie la réflexion de Pyréné; par contre elle s'applique parfaitement à Philémon et Baucis (8,620sq.), dont la *casa* (633) reçut Jupiter et Mercure, et c'est également à la porte d'une *casa* (5,448) que frappe Cérès, altérée par sa course à la recherche de sa fille. Mais une difficulté existe: Pyréné parle d'un fait passé; or, dans la chronologie des *Métamorphoses*, et la visite des dieux en Phrygie, et le passage de Cérès chez Mismé suivent l'aventure des Muses. Toutefois, on peut situer où l'on veut dans le temps l'hospitalité dont Jupiter, Mercure ou Cérès sont gratifiés, car il s'agit de récits intercalés rapportant des événements passés. Mais Pyréné fait probablement allusion à Cérès, dont le mythe se rattache chronologiquement à l'époque primitive.

### *Ascalabos; les paysans lyciens*

En quête de Proserpine, la déesse ne se fait pas connaître à la vieille et à l'enfant qui l'accueillent (5,446sq.). Elle essuie une offense puérile et quasi accidentelle où ne se révèlent ni la méchanceté caractérielle de Lycaon ni la lubricité de Pyréné. Les aventures de Latone (6,317sq.) et de Cérès suivent un schéma analogue; toutefois, la première avec ses bébés touche plus que la seconde, et la dureté des paysans dépasse l'espièglerie d'un gamin.

### *Circé*

A leur arrivée chez Circé (14,254sq.), Macarée et ses compagnons sont épouvantés par des fauves, d'ailleurs inoffensifs, au premier rang desquels figurent les loups; dérision suprême, l'hôtesse cruelle a donné à des hôtes confiants la forme de Lycaon. L'inquiétude suscitée par ces étranges animaux domestiques s'accroît à la vue de l'activité mystérieuse à laquelle préside Circé (261sq.). En

38 Pour ce thème, voir Castiglioni p. 260sq.

maîtresse de maison accomplie, la magicienne salue les arrivants, leur sourit et les complimente (271sq.). Son empressément rappelle celui de Pyrénée (5,278sq.). Ni les Muses, ni Macarée n'ont rien demandé. Pyrénée offre son toit et Circé s'affaire à préparer une boisson: leur serviabilité cache un piège. Le breuvage, en même temps, évoque la scène où Cérès se désaltère avec avidité (5,451sq.), le passage de Latone en Lycie (6,346sq.), ou encore le poison préparé par Médée contre Thésée (7,406sq.). Macarée et ses compagnons subissent une métamorphose: pour la première fois, dans les épisodes qui ont retenu notre attention, la malveillance d'un hôte fait perdre leur forme à ceux qu'il reçoit; c'est ordinairement au mauvais maître de maison qu'arrive semblable mésaventure. Comme Médée après sa tentative d'assassinat contre Thésée (7,404sq.), Circé jouit de l'impunité: privilège de la magie, mais aussi, finalement, son échec, puisque Thésée ne boit pas le breuvage fatal – une coupe empoisonnée appartient aux deux récits – et que les compagnons d'Ulysse, grâce à l'énergique intervention du héros (14,293sq.), recouvrent leur apparence humaine (302sq.). La place occupée par ces deux épisodes répond peut-être à une intention du poète: l'un figure au milieu (livre VII), l'autre vers la fin de l'oeuvre (livre XIV).

#### *b) Invités malveillants*

Entrés dans une maison, des étrangers s'exposent à de mauvais traitements. L'inverse existe aussi; on peut introduire chez soi quelqu'un qui versera le sang, ou tout au moins se conduira fort mal.

#### *Mercur*

Par le rôle que lui a dévolu Junon (1,622sq.), Argus n'attire pas spécialement la sympathie. On ne le voit pas, à vrai dire, s'abriter sous un toit; pourtant il se conduit comme un hôte à l'égard du berger qui passe, Mercure déguisé (676sq.). Argus, qui invite l'étranger à s'asseoir auprès de lui, n'a pas d'intention mauvaise<sup>39</sup>; aussi fait-il contraste avec Lycaon. Le fils de Jupiter profite de l'amabilité d'Argus pour l'approcher et le tuer, abusant ainsi de la confiance que lui témoigne d'emblée le gardien d'Io. Mercure, bien sûr, s'efforce d'exécuter au mieux les ordres reçus (670). Mais le recours à l'hospitalité bienveillante d'Argus, alors que Jupiter éprouva les dangers de celle de Lycaon, apparaît comme une malice du poète: on court autant de danger à recevoir le fils de Jupiter qu'à être reçu de Lycaon. Chez Argus, un dieu commet l'*impietas*. De même que Lycaon attendait le sommeil de Jupiter pour accomplir son crime (224sq.), de même, pour tuer Argus, Mercure le plonge dans un profond engourdissement (682sq.).

#### *Médée*

Simulant une brouille avec son mari, Médée arrive suppliante chez les Péliades, qui l'accueillent sans méfiance (7,297sq.). Comme Mercure auprès d'Argus,

39 La scène renferme des touches bucoliques (cf. Eitrem p. 457).

Médée vient avec l'idée de commettre un meurtre. De lui-même, Argus invite son assassin; l'habileté diabolique de Médée consiste à suggérer aux Péliades d'égorger leur père (300sq.); la fourberie de la magicienne s'exprime surtout par des adjectifs: *mendacis* (301), *facta* (308), *fallax* (326); on songe alors à Pyréné (5.279). A la faveur d'un sommeil semblable à la mort, image banale mais qui prend ici toute sa signification, s'accomplit le parricide des Péliades (7,328sq.). Mais ni Pélias, ni son entourage ne dorment d'un sommeil naturel: les incantations de Médée leur ont fait perdre conscience (330). La magicienne n'agit pas différemment de Mercure avec Argus. *Cantus* (7,330) correspond à *canendo* (1.683), le pouvoir magique (*magicae potentia linguae* 7,330) à la *medicata uirga* (1,716). Médée amène les Péliades à commettre une *impietas in parentem* (7,336; 339); peu après (404sq.), elle incitera Egée à une *impietas in filium*, à la suite de l'*hospitium* (403) qui lui permet de s'imposer comme épouse.

### Les Centaures

Pyréné, nous l'avons vu, tente de violer les Muses invitées dans sa maison. Les Centaures (12,210sq.), et surtout Eurytos, profitent de l'hospitalité qu'on leur offre pour brutaliser les femmes présentes. L'érotisme mêlé à une atteinte au *ius hospitii* rappelle Pyréné. Ce dernier recevait, les Centaures sont reçus: voilà en quoi consiste la variation essentielle. Un autre élément s'ajoute à l'attentat des Centaures: ils sont les frères de Pirithoüs. Cette parenté passerait peut-être inaperçue (le poète compte sur le savoir mythologique de son lecteur) si elle n'était rappelée de façon subtile au cours du récit. En même position dans le vers, *Ixione natus* (210) et *Ixione natos* (504) désignent, le premier Pirithoüs, le second les Centaures. L'*impietas in hospitem* se double donc d'une *impietas in fratrem*.

### Céphale

L'épisode de Céphale et Procris (7,672sq.), déjà si complexe, s'enrichit du thème de l'*hospitium*: Céphale se présente comme hôte dans sa propre maison (723sq.). La raison qui le pousse à cette étrange visite est liée à l'érotisme; en cela, il s'apparente à Pyréné et aux Centaures, mais avec de profondes différences. Céphale ne songe nullement à commettre un viol; il souhaite que sa femme prouve une vertu intraitable. Lorsqu'elle faiblit (en auraient été comblés de joie Pyréné ou les Centaures), la colère et l'indignation le saisissent. Mais l'outrage humilie Procris. L'hospitalité donne aux époux l'occasion de ternir leur *pietas in coniugem*: l'épreuve déshonorante ne laisse intacts ni l'un ni l'autre.

#### c) Maîtres de maison généreux

### Céyx

Lorsque Céyx reçoit Pélée (11,268sq.), Alcyoné affirme sa *pietas in coniugem* au détriment de l'*hospitium*<sup>40</sup> (384sq.): alors qu'un loup<sup>41</sup> massacre le troupeau

40 Papalhotopoulos p. 144, note 4, rappelle que Céyx a refusé l'hospitalité aux Héraclides; faut-il voir dans l'attitude d'Alcyoné une trace de cette tradition? Comme Mathy p. 20, nous pensons qu'Ovide a inventé la visite de Pélée chez Céyx.

41 C'est peut-être un rappel de Lycaon.

de Pélée (365sq.), Céyx, en hôte parfait, réunit ses guerriers et s'apprête à les conduire contre le monstre (382–384); mais Alcyoné intervient (384–388). Oubliant toute coquetterie (elle n'est pas peignée) et toute réserve (elle se jette au cou de son mari devant un conseil de guerre!), elle mêle les pleurs aux supplications: que Céyx ne participe pas à l'expédition, qu'il se contente d'envoyer les autres<sup>42</sup>! Sa casuistique cherche à concilier avec ses propres sentiments l'assistance due à un hôte, mais la *pietas in coniugem* infirme la *pietas in hospitem*. En homme du monde, Pélée complimente Alcyoné (389sq.) de ce qui est en fait, à son égard, une incivilité. De son côté, Pélée manque de franchise en cachant la cause de son exil (280sq.); en partie, la dissimulation de Pélée compense la restriction apportée par Alcyoné à l'offre de son mari: Céyx avait mis tous ses biens à disposition de l'étranger (287). Caractérisé par l'absence de violence et de meurtre (270), le royaume de Céyx rejette deux éléments de l'âge de fer: *uis* (1,131) et *caedes* (1,149); par le fait même, Céyx s'oppose à Lycaon, qui a la passion du meurtre (1,234) et dont le visage exprime la violence (1,238). La clause *tecta tyranni* (1,218) se retrouve en 11,278; tandis que Jupiter désigne le palais de Lycaon par *inhospita tecta* (1,218), Céyx déclare régner sur *nec inhospita regna* (11,284). Pélée rappelle Persée: tous deux se présentent comme descendants de Jupiter et prétendent à un certain renom (cf. 4,639–641; 11,285sq.). Céyx est donc mis en rapport avec les mauvais hôtes Lycaon et Atlas, mais il se montre loyal et généreux.

#### Achéloüs

La maison de Céyx s'ouvre également aux petites gens (11,283sq.), tandis que la cabane de Philémon et Baucis recevra des dieux<sup>43</sup>. A l'hospitalité des vieillards phrygiens (8,618sq.) rend hommage chez Achéloüs l'un des héros de Calydon (8,547sq.). Le fleuve, qui a gonflé ses eaux, barre la route aux voyageurs, mais les invite chez lui. La scène évoque Pyrénéé prétextant le mauvais temps pour attirer chez lui les Muses (5,280sq.); Pyrénéé est un homme qui reçoit des divinités, Achéloüs une divinité qui reçoit des hommes, et tandis que Pyrénéé, simple mortel, juge son palais digne d'héberger des dieux (282sq.), le dieu Achéloüs exulte d'accueillir en sa grotte un tel hôte (8,570), Thésée, qui n'est qu'un homme. L'hospitalité du fleuve, malgré son honnêteté, ramène l'esprit du lecteur à Pyrénéé. La violence des eaux (552sq.) ferait croire que le déluge à nouveau se déchaîne; les vers 556sq. en particulier présentent une parenté avec les vers 1,305sq. La crue, qui fournit à Achéloüs l'occasion d'ouvrir sa demeure, nous paraît avoir deux fonctions. Comme nous venons de le dire, elle rappelle le dé-

42 Il s'agit, comme le souligne Tränkle p. 471, d'un trait élégiaque.

43 Pour les éléments communs avec des récits bibliques, voir Beller p. 11sq.; Malten (1940) p. 168; Bushnell p. 15sq.; Castiglioni p. 264 pense qu'il est dangereux de faire remonter le récit à autre chose qu'à l'*Hécalé*. Malten (1939) p. 187 note la brièveté de la description du cataclysme en Phrygie: Ovide ne veut pas répéter la longue scène du déluge au livre I.

luge<sup>44</sup>, où l'humanité expie la méchanceté symbolisée par Lycaon. Mais elle prépare également l'histoire de Philémon et Baucis; un cataclysme engloutit les voisins inhospitaliers du vieux couple (8,696sq.).

### *Philémon et Baucis*

En Arcadie (1,216sq.) comme en Phrygie (8,620sq.), Jupiter arrive déguisé (1,213; 8,626). Dans le premier cas, Ovide exprime clairement l'intention du travesti: Jupiter effectue une inspection, l'inquiétude éveillée par la réputation de l'époque (1,211sq.); le dieu n'éprouve pas spécialement la vertu d'hospitalité; chez Lycaon seulement l'examen prend cette tournure. Jupiter mesure plutôt le degré de *pietas in deos* des Arcadiens, puisqu'il "donne des signes" de sa nature (220).

En Phrygie, l'épreuve ne porte d'abord que sur l'hospitalité (8,628sq.); le confirment les vers 689sq., où les dieux font connaître leur volonté de punir ceux qui ne les ont pas accueillis. La *pietas* ouvre aux dieux la porte d'une humble cabane; à une indifférence générale pour les étrangers, *tamen una* (629) apporte une restriction, qui suscite en même temps un étonnement sous-jacent. C'est du moins, à notre avis, ce que suggère *sed* du vers 631: pourquoi une maison, petite et de pauvre apparence, fait-elle exception? parce qu'une pieuse vieille y a vécu et pris de l'âge en compagnie de son mari, sans qu'ils se soucient d'amasser des richesses ni même de déplorer leur dénuement. Les habitants sanctifient la cabane: la métamorphose en temple<sup>45</sup> (699sq.) ne fera que le confirmer; sacrée, la demeure s'est ouverte naturellement aux dieux. Comme de Lycaon, on apprend de Philémon et Baucis quel respect ils vouent aux dieux. Le miracle du cratère inépuisable (679sq.) correspond aux signes que Jupiter donne aux Arcadiens (1,220). Lycaon se contente de rire et de douter (221sq.); Philémon et Baucis, que l'innocence<sup>46</sup> n'exempte pas d'épouvante, implorent l'indulgence divine pour leur hospitalité sans apprêts (8,681sq.). Nourrir ses hôtes inspire à Lycaon l'idée d'un nouveau crime: il servira un repas d'anthropophage (1,226sq.); Philémon et Baucis, une fois reconnue la qualité des étrangers, éprouvent le besoin de se prodiguer davantage. On assiste alors à la scène, à la fois touchante et ridicule, des vieillards impotents qui traquent le volatile<sup>47</sup> (8,686sq.). Au grotesque de cette chasse, Ovide ajoute une bouffonnerie basée sur l'ambiguïté de *mactare* (685): les vieillards sacrifieront-ils leur oie aux *dii praesentes* en une offrande propitiatoire, ou bien lui couperont-ils le cou pour la mettre à la broche? Pour n'avoir pas à choisir peut-être entre un hommage et un rôti, les dieux sauvent la vie de la

44 Cf. Otis *Ep. P.* p. 88.

45 Probablement s'agit-il d'un motif de conte (cf. Beller p. 19). La métamorphose de la demeure justifie peut-être la ponctuation de Haupt, qui rapporte *pia* (631) à *domus*.

46 Von Albrecht *Hum.* p. 424sq. pense, à tort croyons-nous, qu'hospitalité et économie luttent en Baucis (cf. 8,650).

47 Avec à propos, Lafaye p. 186 fait remarquer que les vieillards voudraient servir une oie après le dessert!

volaille<sup>48</sup> (688); par avance, les immortels apporteraient leur caution aux interdits de Pythagore (cf. par exemple 15,88sq.), si Baucis n'avait mis cuire du lard sans s'attirer d'algarade (8,647sq.). Quoi qu'il en soit, les vieillards prouvent leur sens de l'hospitalité: ils sont prêts à tuer leur oie, unique gardienne de la ferme (684); la mort de l'animal aurait pour but d'honorer les dieux, le repas offert par Lycaon à Jupiter déshonorerait et l'hôte et le maître de maison.

La cabane des vieillards participe de leur sainteté; Lycaon souille ses propres pénates. Aussi le châtement qui punit le roi atteint-il du même coup le palais (1,230sq.). A peine Jupiter s'est-il révélé par une flamme destructrice que Lycaon s'enfuit (232); Philémon et Baucis quittent leur maison à l'invitation de leurs hôtes qui parlent avec l'autorité et la souveraineté vengeresse de leur rang (8,689sq.).

On peut s'interroger sur l'importance du rôle de Mercure, compagnon de Jupiter. Tous deux agissent de concert (628; 637sq.; 660; 688sq.); Jupiter une fois parle seul (703), mais Mercure<sup>49</sup> demeure toujours silencieux. Peut-être le poète, empruntant le personnage à un modèle, oublie-t-il de lui confier une fonction définie? Cela surprendrait pour un récit dont les éléments importants trouvent leur correspondant dans un autre épisode. Mercure, absent de l'histoire de Lycaon, apparaît dans celle d'Argus. Jupiter est le premier à être victime, Mercure à en faire une de celui qui reçoit. Ovide a-t-il voulu réunir chez Philémon et Baucis à la fois l'archétype de l'une et de l'autre forme d'*impietas in hospitem*? Rien ne permet de l'affirmer, mais l'hypothèse demeure.

#### d) Conclusion: Croton

Plusieurs épisodes illustrent le thème de l'hospitalité; notre examen démontre que le poète, chaque fois, relie le récit en cours à ceux qui précèdent ou qui suivent; le crime de Lycaon constitue, au début du poème, un modèle qui parfois transparait en un développement subséquent.

Ces vues, l'hospitalité de Croton les confirme au terme<sup>50</sup> de l'oeuvre (15,12sq.). Ovide rappelle qu'Hercule naquit de Jupiter (15,12), c'est-à-dire du dieu qui, le premier dans le poème, use de l'hospitalité humaine. Hercule est frère de Mercure, reçu par Argus, et de Persée, en qui Atlas croit identifier le spoliateur annoncé par la prophétie: justement Hercule (cf. 4,646sq.) qui, au moment où il séjourne chez Croton, va bientôt dérober les fameuses pommes. L'arrivée du héros avec les boeufs de Géryon (15,12sq.) rappelle une scène analogue: Mercure, poussant ses chèvres, se présente aux regards d'Argus (1,676sq.); de même, Cèyx

48 Le mets proposé n'est pas plus consommé que celui présenté par Lycaon.

49 Dans les *Actes des apôtres* (14,12) au contraire, le personnage le plus bavard est pris pour le second en dignité.

50 Le passage d'Hercule en Italie se situe évidemment avant son apothéose: le récit du vieillard (15,10) est donc rétrospectif. Mais le lecteur des *Métamorphoses* se souvient de la scène sur l'Oeta (9,229sq.): c'est un des cas où la chronologie du poème heurte violemment la nôtre: nous confondons naturellement la succession des âges avec celle des épisodes. Il n'est pas exclu que le poète joue habilement de cette confusion.

accueille Pélée dont les bêtes paissent à proximité de la ville (11,276sq.). En outre, les *nec inhospita regna* de Céyx relient les *inhospita tecta* de Lycaon aux *nec inhospita tecta* de Croton (15,15). En cette expression, le dernier exemple d'hospitalité de l'oeuvre s'oppose mot à mot au premier.

### 3. *Pietas* (ou *impietas*) in *fratres uel sorores*

#### *Deucalion et Pyrrha*

Au spectacle de la terre désolée, Deucalion donne à Pyrrha le titre de soeur (1,351)<sup>51</sup>; à cette *soror* va tout d'abord sa tendresse. Ainsi se trouve introduit dans l'oeuvre un nouveau thème.

#### *Les Héliades*

Ovide en confie le premier développement aux Héliades (2,340sq.). Les jeunes filles ne supportent pas la mort de leur frère et éteignent leur deuil dans la métamorphose.

#### *Cadmus; les Spartes; les Niobides*

Par ses menaces, Agénor contraint son fils à quérir Europe enlevée (3,3-5). Le manque d'enthousiasme de Cadmus confine à l'*impietas*; thématiquement se prépare la lutte fratricide des Spartes (3,118sq.). Dans le massacre des Niobides, on voit périr Alphénor rendant à ses frères un pieux devoir (6,248sq.).

#### *Philomèle et Procné*

Dans l'épisode de Philomèle et Procné, le thème prend plus d'éclat. Toute la tragédie commence lorsque Procné, saisie de la nostalgie de sa soeur, prie son mari de lui permettre de la revoir (6,440sq.). De son côté, Philomèle brûle de rejoindre Procné (475sq.); aussi Pandion cède-t-il à cette *pietas* réciproque (496). Lorsqu'elle apprend le crime de son mari, Procné ne songe plus qu'au châtement (586). Dans son esprit, elle a déjà sacrifié sa *pietas* d'épouse à sa *pietas* de soeur. En présence de Philomèle que Térée a rendue muette, Procné, avec une rage meurtrière, évoque les supplices qu'elle souhaite à son mari. La *pietas* conjugale a perdu toute force; bien plus, il serait criminel d'en tenir compte (635). La *pietas* de la soeur l'emporte également sur celle de la mère. Ecartant tout scrupule à l'égard de Térée, Procné faiblit devant les câlineries de son enfant (624sq.). Mais cette *pietas* maternelle, jugée excessive (629), mollit lorsque Procné compare les paroles caressantes d'Itys au mutisme de Philomèle (631-633).

#### *Médée et Ariadne*

Si Médée ressemble à Procné par l'infanticide, elle en diffère par le fratricide (7,54). Ovide, pourtant, évite de raconter le meurtre d'Apsyrtos; au lecteur de rapprocher la *pietas* de Procné pour sa soeur et l'*impietas* de Médée pour son frère.

51 Cf. Ov. *epist.* 14,123. Voir aussi notre interprétation du passage p. 81sqq.

Pareillement, le poète néglige de décrire en détail comment Ariadne aide Thésée contre le Minotaure<sup>52</sup> (8,169sq.).

### *Althée*

Apprenant la mort de ses frères, Althée échange aussitôt ses ornements de fête contre des vêtements noirs (8,445—448). Elle ne songe qu'à prendre le deuil; châtier le meurtrier ne la préoccupe pas. Mais une fois révélée l'identité de l'assassin, elle abandonne les pleurs pour les projets de vengeance (8,449sq.). La psychologie d'Althée étonne, car on s'attendrait plutôt à des réactions inverses: qu'elle désire d'abord, dans un mouvement d'indignation, la punition du coupable encore inconnu, puis, lorsqu'elle sait son nom, que les représailles cèdent au chagrin. Elle donne l'impression qu'elle pardonnerait le crime à n'importe qui, sauf à son fils. Faut-il voir là une absurdité, et donc une maladresse du poète? Pour Ovide, il s'agit plutôt d'exploiter tout l'intérêt dramatique de la situation. Imaginons qu'Althée ait médité la punition du meurtrier, quel qu'il fût, avant de le connaître; sa haine, encore sans objet précis, se serait peut-être cristallisée sur Méléagre, mais avec moins de violence qu'en jaillissant soudain, au moment même où la mère découvre en son fils le coupable. Althée se résigne d'abord à la mort de ses frères, et se contente d'en prendre le deuil, mais elle n'admet pas ensuite que son enfant les ait tués; indirectement, elle se sent responsable de leur mort, puisqu'elle a mis au monde, quasiment deux fois (504sq.), leur assassin. Aussi, à travers son fils, en veut-elle à toute la famille d'Oenée; dans son emportement, elle la qualifie d'*impia* (485). Méléagre aurait dû, dans la pensée d'Althée, respecter la vie de ses oncles; elle ne se préoccupe pas de savoir s'il a des excuses; elle prononce contre lui une sentence de mort, justifiée à ses yeux (492), mais elle n'a pas de plaisir à l'exécuter: elle doit armer son bras contre son enfant. La mère en elle combat la soeur (463); la piété envers ses frères ne subsiste que par l'impiété envers son fils (477). La mort de Méléagre montre quelle *pietas* l'emporte. Althée venge ses frères morts, Procné sa soeur vivante, quoique mutilée et déshonorée. Itys, innocent, meurt pour la souffrance du coupable et la satisfaction de la victime; Méléagre, coupable, en offrande expiatoire aux mânes de ses victimes (483; 489sq.).

### *Les Méléagrides*

Les soeurs de Méléagre vouent à leur frère l'attachement d'Althée aux siens. Avant même qu'elles ne le prouvent en dépérissant jusqu'à la métamorphose (533sq.), Méléagre reconnaît leur tendresse; mourant, il les qualifie de *pias* (520). On ne saurait ignorer le parallélisme de *pietas* entre Althée et ses filles. Parfois, on considère la métamorphose des Méléagrides comme un élément surajouté, sans lien organique avec l'histoire d'Althée. Or, la tendance au crime exceptée, les filles ont

52 Pour l'utilisation de Catulle par Ovide, voir Ferguson p. 347.

la psychologie de leur mère. L'identité de thème unit l'histoire d'Althée à celle des Méléagrides<sup>53</sup>.

### *Iolé*

Procné, Althée, les Méléagrides ont en commun une *pietas* exagérée à l'égard de frères ou de sœurs. Le chagrin d'Iolé, au souvenir de la métamorphose de Dryopé, manifeste l'équilibre du sentiment (9,327–329; 394–397); la peine ressentie ne l'amène pas aux résolutions extrêmes, qu'elles soient de déperissement dans la douleur ou de révolte contre un sort injuste. Mais la santé affective d'Iolé n'est qu'un repos avant la passion incestueuse de Byblis (9,455sq.).

### *Byblis*

Au début, Byblis n'a pas conscience de sa perversion. La tendresse qu'elle éprouve aurait pu se confondre avec celle qu'Iolé, dont le récit s'achève peu avant, vouait à Dryopé; l'histoire de Byblis se développe selon un crescendo qui commence par la simple *pietas* (460), trompeuse il est vrai. L'intention du poète ne consiste pas à opposer une forme de *pietas* à une autre, mais à la lasciveté l'état normal du sentiment entre consanguins. Au lieu de se jouer tout entier à l'intérieur d'une même âme, le conflit met aux prises deux personnages. Sans doute Byblis résiste-t-elle, mais sa résistance se mêle tellement de la volupté du rêve (474–486), du regret de la parenté (487–494), des présages du songe, d'exemples d'incestes, de raisonnements spécieux (495–512), qu'elle s'épuise en considérations tactiques et aboutit à la capitulation. L'obstacle en dernier lieu se révèle en Caunus dont l'indignation, loin de calmer Byblis, l'amène à se reprocher non sa passion, mais la manière dont elle l'a déclarée (585sq.). Comme les Méléagrides, Byblis finit par se métamorphoser.

### *Conclusion*

Les livres VI, VIII et IX – une place de choix – réunissent les principales apparitions du thème au centre du poème, qui toutefois ne l'ignore pas en ses autres parties<sup>54</sup>.

#### *4. Pietas (ou impietas) in coniugem uel amantem<sup>55</sup>*

##### *a) Exemples tirés de la littérature*

En exil, Ovide célèbre l'anniversaire de sa femme (*tr.* 5,5). Sitôt fixé le thème (1sq.), le poète, à l'aide d'une comparaison (3sq.), caractérise le climat psychologique de l'élégie: il songe à celle qui l'attend comme Ulysse<sup>56</sup> à Pénélope.

53 Selon Jannacone p. 151, les Méléagrides sont un doublet des Héliades; à notre avis, les premières sont mieux intégrées au contexte que les secondes. Cf. aussi Papatomopoulos p. 76, note 24.

54 Par exemple chez Anius 13.660sq.; cf. Stitz p. 39.

55 Pour le rapport du thème avec la rhétorique, voir Stoessl p. 3sq.; pour sa signification humaine, voir Luck *Röm. E.* p. 16.

56 Cf. *Ov. trist.* 3,11,61.

Ovide formule devant l'autel un vœu: que ses propres malheurs écartent de sa femme le mauvais sort (15sq.). L'oubli de soi va plus loin: il abandonnerait volontiers les années qui lui restent pour les ajouter à l'existence de l'épouse<sup>57</sup> (25sq.); *sed* introduit une crainte assez vague, mais qui nous semble consister en ceci: ma mort entraînerait la sienne; je dois donc vivre si je veux qu'elle vive.

L'infortune engendre parfois la gloire. Par des exemples littéraires, Ovide le prouve à l'absente; le malheur qu'elle endure l'élève à la renommée de Pénélope (ainsi rejoint-on la comparaison de 3sq.; cf. également 44), d'Evadné, d'Alceste, de Laodamie (51sqq.). Pénélope attend Ulysse, en repoussant tout consolateur intéressé; elle reste fidèle à un époux qui passe pour mort. La *pietas* des trois autres héroïnes s'affirme en un geste plus étonnant encore: Evadné, pour qui la vie n'a plus de sens, se jette sur le bûcher de son mari; Alceste meurt à la place d'Admète, sacrifice proche de celui auquel songe Ovide (25); Laodamie par son suicide rappelle Orphée, qui refusera de sortir des enfers si on ne lui rend Eurydice (*met.* 10,38sq.).

Devant toute forme de séparation<sup>58</sup>, de l'exil à la mort<sup>59</sup>, l'élégie 5,5 des *Tristes* détermine les exigences de la *pietas*<sup>60</sup> *in coniugem*: la fidélité au vivant, ou à celui qu'on se refuse à considérer comme mort; le sacrifice de sa propre vie à celle de l'aimé; le suicide pour le rejoindre dans la mort. Pour Andromaque, mieux vaut la tombe que le veuvage<sup>61</sup>. Si l'isolement l'effraie, elle redoute davantage les malheurs qu'entraînerait la disparition d'Hector; elle songe aussi à son enfant, préoccupation étrangère à l'élégie amoureuse.

La *pietas* que notre poète reconnaît à sa femme et aux héroïnes du mythe ou de la légende, les oeuvres de Tibulle, de Propertius, d'Ovide lui-même ne l'ignorent pas. Philémon et Baucis souhaitent qu'une même heure les emporte tous deux (*met.* 8,709sq.). Tibulle (1,6,85sq.) voudrait que l'amour encore l'unisse à Délie quand l'âge aura blanchi leurs cheveux; Lygdame aspire à rendre l'âme âgé, sur le sein de sa maîtresse (Tib. 3,3,7sq.). C'est une gloire de mourir en aimant, s'écrie Propertius (2,1,47), jurant à Cynthie fidélité jusqu'au trépas (2,20,15-17), et sûr qu'ils périront ensemble (18). Macarée supplie Canacé de vivre (*Ov. epist.* 11,61), car la perdre serait sa mort, et la flamme de Pâris ne s'éteindra qu'à celle de son bûcher (*Ov. epist.* 16,164).

Ne supporte-t-on pas la séparation que reste ouverte la porte de la mort. En effet, pense Lygdame (Tib. 3,2,3sq.), il faut un coeur dur pour vivre sans amour. Comme Ovide dans l'élégie 5,5 des *Tristes*, Propertius cite l'exemple d'Evadné (1,15,21sq.), de Protésilas (1,19,7sqq.), d'Alceste (2,6,23) ou d'Hénon (2,8,21sqq.). Déjanire (*Ov. epist.* 9,146sqq.) se reproche de tarder à suivre Hercule.

57 Cf. *met.* 7,168; Tib. 1,6,63sq.; Prop. 4,11,95.

58 *Ov. trist.* 5,14,25sqq. fournit une définition de la *pietas* d'amour.

59 Cf. Dörrie *Pietas* p. 10.

60 Fugier p. 381, note 30, rappelle l'utilisation de *pious* et *impious* dans la littérature amoureuse et dans l'épigramme funéraire.

61 *Il.* 6,407sqq.

## b) Deucalion et Pyrrha

### Sentiments de Deucalion d'après son monologue

Dans les *Métamorphoses*<sup>62</sup>, Deucalion et Pyrrha donnent de cette forme de *pietas* un exemple<sup>63</sup> qui mérite une analyse détaillée. Il est question du couple dans deux passages: 1,318–327; 348–415. Nous nous arrêterons avant tout aux vers 351–362, mais d'autres au besoin éclaireront notre interprétation.

Sur un ton pathétique, Deucalion s'adresse à Pyrrha:

*o soror, o coniunx* . . . (351).

En juxtaposant les mots "soeur" et "épouse", Ovide éveille trois idées.

La première tient à la parenté: la cousine est promue au rang de soeur (cf. l'analogie avec 1,3,31).

La seconde relève de la pure affectivité; on renforce la valeur des termes "amant, amante" par les noms de "frère" ou de "soeur". Achille n'était pas pour Briséis qu'un maître et un mari, mais aussi un frère (*Ov. epist.* 3,52), comme pour Cynthie Properce (2,18,33sq.)<sup>64</sup>, qui à sa maîtresse ajoute la qualité de fils et ailleurs (1,11,23), celle de parents. Poètes et héros parlent un langage subjectif<sup>65</sup>, celui de l'élegie<sup>66</sup>.

En troisième lieu, *soror* et *coniunx* évoquent Junon; Ovide s'inscrit alors dans une tradition littéraire et mythologique mais, dans les *Métamorphoses*, Jupiter et Junon, par leurs brouilles perpétuelles, contrastent avec les couples heureux émules de Deucalion<sup>67</sup> et Pyrrha. Supplanteée par d'innombrables maîtresses, Junon n'est en fait que la soeur de Jupiter. La déesse elle-même, en une déclaration comique (3,266)<sup>68</sup>, avoue ne pouvoir compter sur sa puissance d'épouse; elle se trouve frustrée de ce que le mariage et l'amour apportent à *soror* désignant Pyrrha.

Pour l'essentiel, notre examen décèle dans l'apostrophe de Deucalion à Pyrrha une note élégiaque. Reste à savoir si la précise la suite du passage.

. . . *o femina sola superstes* (351).

L'adjectif *sola* attire l'attention. Il éveille d'abord un écho de l'*Ars* (1,42), lui-même repris de Properce (2,7,19) ou du *corpus Tibullianum* (3,19,3). Comme il faut à Tibulle sa Délie, ou à Properce sa Cynthie, Deucalion a son unique. Les deux élégiaques, par une sorte de fatalité, sont attachés à une seule, tout en cherchant parfois à s'en affranchir grâce au vin (*Tib.* 3,6) ou à des amours de rencontre (*Prop.* 4,8,27sq.). Ovide lui-même objecte à Cupidon qu'il n'a

62 Cf. Blumenstock p. 28sq.; 141; Bardon *Mét.* p. 490.

63 Stoessl p. 27 voit dans l'épisode le premier trait érotique de l'oeuvre.

64 Cf. aussi *Tib.* 3,1,23sq.

65 Otis *Liebesd.* p. 234; Luck *Röm. E.* p. 37.

66 Exemples en dehors de l'élegie romaine: *Hom. Il.* 6,429sq. (cf. Luck *Röm. E.* p. 114); *Apoll. Rh.* 4,368sq.

67 Pour un rapport éventuel entre Jupiter et Deucalion, voir Roscher art. *Deukalion* 996,53sqq.

68 *soror* et *coniunx* sont en même position dans le vers qu'en *met.* 1,351.

personne à aimer (*am.* 1,1,19sq.). Qu'à cela ne tienne; une flèche du petit dieu, et voilà Ovide amoureux. Dans la tradition élégiaque propre à Ovide, Tibulle ou Propertius, la passion attache le poète à une seule femme, à l'exclusion des autres. Deucalion se trouve lui aussi lié à une seule, mais par la mort de toutes les autres; *superstes* prendrait alors une teinte ironique: tu es la seule femme parce qu'il n'y en a plus d'autres! Ovide est bien capable d'une malice de ce genre, même dans un passage réputé sérieux<sup>69</sup>. L'adjectif *sola* confirme notre première impression: le style élégiaque caractérise la tirade; mais *superstes*, s'il renferme de l'humour destructeur, pose un problème qui rend nécessaire la poursuite de l'analyse.

*quam commune mihi genus et patruelis origo,  
deinde torus iunxit . . .* (352sq.).

Le poète développe ici *soror* et *coniunx*. Il s'agit de faits objectifs qui n'appellent pas de remarques particulières.

*. . . nunc ipsa pericula iungunt* (353).

Le danger renforce les liens affectifs décrits par *soror* et *coniunx*. Deucalion et Pyrrha partagent les mêmes périls, ce qui renforce leur amour. *Ipsa* nous paraît signifier deux choses. Le désastre tout d'abord aurait pu les séparer; ensuite, la disparition de tous les autres humains tourne nécessairement les deux survivants l'un vers l'autre. On a une sorte d'écho à *sola superstes*. En *pericula* s'annonce le thème de la mort, mais de façon encore voilée.

La deuxième partie du vers 353 n'apporte pas d'élément décisif à notre examen, mais elle constitue l'articulation essentielle entre l'affectivité du couple et la réalité du monde qui l'entoure. Le poète, pour sa part, et avec l'objectivité du narrateur, a résumé en deux vers et demi (348–350) la situation: un homme et une femme dans un univers hostile et inquiétant. C'est à Deucalion maintenant d'exprimer de manière subjective ce qu'il ressent dans un tel décor. *Lacrimis . . . abortis* anticipe sur le ton du monologue mais, si l'on fait abstraction de cet ablatif absolu, on pourrait prendre les vers 351–353, jusqu'à *iunxit*, comme l'expression du ravissement amoureux. *Superstes* à lui seul ne détruit pas cette impression, car il semble renforcer l'unicité exprimée par *sola*: à l'exception de Pyrrha, toutes les femmes ont cessé d'exister aux yeux de Deucalion . . . Mais *pericula* étend son ombre sur le tableau d'un bonheur possible. Le monde objectif menace l'univers sentimental du couple.

*terrarum, quascumque uident occasus et ortus,  
nos duo turba sumus*<sup>70</sup> (354sq.).

69 Tandis que Lafaye p. 96 et, d'une façon générale, Heinze *Eleg.* se refusent à voir de l'ironie ou de la raillerie dans les *Métamorphoses*, Luck *Röm. E.* p. 165 admet qu'on trouve de l'ironie jusque dans le pathos; Hartmann *Ceyce* p. 345 signale un passage (11,424) où Ovide mêle sérieux et plaisant. Même problème dans le conte de Philémon et Baucis; cf. Mutschler p. 185; 192; von Albrecht *Hum.* p. 424; Malten (1939) p. 185.

70 Dans sa formulation et ses sonorités, la première partie du vers 1.355 rappelle la seconde de *Ov. am.* 1,1,6.

Le danger dont vient de parler Deucalion ne peut échapper à sa vue. C'est la réalité immédiatement perceptible. Mais comment peut-il parler avec assurance<sup>71</sup> des extrémités de la terre? Le lecteur sait bien que Deucalion dit la vérité: tous les humains ont péri. Mais le héros n'a pas assisté au conseil des dieux où fut résolue la perte de l'humanité (240sq.), ni observé le cataclysme avec les yeux de Jupiter. La remarque de Deucalion est juste par hasard; en fait, la dicte l'affolement d'un homme écrasé par la nature déchaînée. L'émotivité aboutit aux mêmes conclusions que la vision objective de 324–326. S'il n'existe pas dans les vers 354sq. de motif proprement élégiaque, du moins doit-on reconnaître que s'y exprime, en dépit des apparences, un jugement subjectif.

Embrassé l'univers d'un coup d'oeil, Deucalion ramène son attention vers lui-même et vers Pyrrha. Il constate leur solitude, que souligne la juxtaposition de *duo* et de *turba*. On rejoint ainsi l'idée de *sola* (351), mais étendue au couple. La disparition des autres humains produit pour Deucalion et Pyrrha ce que la passion exige des amants: l'isolement; uniquement préoccupés d'eux-mêmes, ils se retranchent de l'ensemble des hommes, au point qu'on les croirait le plus souvent sans aucune attache familiale<sup>72</sup>. Le vers 354 et la première moitié du vers 355 expriment donc la solitude, thème appartenant aussi à l'élégie. Comme *soror* et *coniunx*, comme *sola, nos duo turba sumus*, à côté de son sens littéral, évoque une atmosphère élégiaque.

... *possedit cetera pontus* (355).

Le neutre pluriel étonne, car les nécessités métriques n'expliquent pas tout. Deucalion ne déplore pas seulement la suppression des hommes, mais celle de leur habitat normal, la terre. Avec sa tendance à la généralisation, le héros juge sans rivage l'océan qui a tout englouti<sup>73</sup>. On songe à la tempête meurtrière illustrée par Virgile (*Aen.* 1,81sq.) ou par Ovide lui-même (*met.* 11,478sq.)<sup>74</sup>, mais également par les élégiaques<sup>75</sup>. Properce développe ce thème dans le poème 3,7 où il abandonne presque complètement la description des éléments déchaînés, qui paraît propre à l'épopée d'Ovide comme de Virgile. Il tire prétexte de l'ouragan pour se lamenter, idée banale, sur la cupidité (1–4) et la folie des hommes (29–38), pour s'apitoyer sur le naufragé, sourd aux conseils du poète (43–66), ou sur sa mère (9–18), le tout entremêlé d'allusions mythologiques. Properce tient moins à décrire les flots en furie qu'à dépeindre les sentiments du naufragé et de ses proches. L'événement l'intéresse dans la mesure où il touche une affectivité.

71 Aux suppositions de Deucalion, on peut opposer le pragmatisme de Noé *gen.* 8,8.

72 Cf. Tib. 3,19,12.

73 Ovide paraît plus mesuré en *trist.* 1,2,23sq.

74 Pour le thème dans l'épopée, voir Friedrich *Unw.*; dans les *Métamorphoses*, voir Hartmann *Ceyce* p. 341sq.; Otis *Ep. P.* p. 245sq. Betten p. 116 voit bien que ce n'est pas le phénomène naturel qui intéresse Ovide, mais son lien avec la destinée humaine.

75 Luck *Röm. E.* p. 142 admet la parenté d'inspiration entre épopée et élégie. Bömer p. 272sq. souligne que le Célyx de la tempête est un personnage de poésie érotique.

*Possedit cetera pontus*<sup>76</sup> (*met.* 1,355) exprime peut-être un motif élégiaque mais en une tournure qui ne l'est pas; en fait, par une simplicité non dépourvue de grandeur, la formule ovidienne évoque plutôt un tableau épique. *Pontus* apporte en même temps une précision objective à *pericula* (353).

*haec quoque adhuc uitae non est fiducia nostrae  
certa satis. terrent etiam nunc nubila mentem* (356sq.).

Quand la tempête assaille ses navires, Enée (*Aen.* 1,94sq.) se prend à gémir: que n'a-t-il dans la gloire péri sous les remparts de Troie? La subjectivité marque le style de Virgile, mais le guerrier apparaît jusque dans ses plaintes. Le fils de Prométhée, comme Tibulle (1,3), craint pour sa vie, sans plus; la même pensée préoccupe souvent Properce (cf. 2,13,57sq.; 1,17) qui unit le thème de la mort à celui de la tempête. La sensibilité de Deucalion rend plus manifeste l'atmosphère élégiaque des vers 351 et 355 (première partie).

On peut résumer ainsi les paroles qu'adresse à Pyrrha son compagnon: tu es mon unique, à nous deux nous sommes un monde (ou: nous nous suffisons à nous-mêmes), mais l'invasion de l'eau menace notre vie.

Comment Deucalion, dans cette situation angoissante, songe-t-il à Pyrrha?

*quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses,  
nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem  
ferre modo posses? quo consolante doleres?* (358–360)

De sa propre terreur (*terrent* 357), Deucalion passe à celle qu'éprouverait sa femme, si les flots n'avaient épargné qu'elle. De courage, il n'en déborde pas lui-même (357); d'où pourrait-elle en tirer, si elle était privée de lui? La réalité n'enthousiasme pas, assurément, mais Deucalion révèle une sensibilité malade: il évoque un plus grand malheur et ne se félicite pas d'y avoir échappé. On dirait qu'il rêve de catastrophes pour se donner l'occasion de pleurer; le rythme du vers 359 suggère que le héros avale ses sanglots. Qu'on note également l'accumulation de *o* à la fin du vers 359 et au vers 360, lequel repose presque entièrement sur les sonorités *o* et *e* comme si, par la seconde, Ovide voulait justifier une étymologie antique du mot "élégie"<sup>77</sup>. Deucalion pense que, s'il avait péri, Pyrrha n'aurait personne pour partager son chagrin; Néère du moins pourra pleurer avec sa mère la mort de Lygdame (*Tib.* 3,2,13sq.). Mais Pyrrha serait seule: *sola*, en même position qu'au vers 351, prend un sens absolu, bien que le mot, dans la bouche de Deucalion, signifie probablement "privée de moi", en corrélation avec *sine me*<sup>78</sup> (358). En *doleres*, la douleur apparaît comme un but en soi: si j'étais mort, il faudrait bien que tu pleures, et nul ne sécherait tes larmes. L'émotion touche au

76 Echo de l'expression chez l'humaniste Angelus Sabinus 1.30 (cf. *Poetae minores*, Ed. Garnier, 1931, p. 12; cf. Pauly-Wissowa, art. Sabinus, col. 1599).

77 Cf. *Ov. am.* 3.9.3sq.; Herter *Kunst.* p. 340 pense que l'élégie est sortie des lamentations funèbres.

78 La solitude éventuelle de Pyrrha serait comparable à celle d'Ariadne (8,176sq.).

ridicule; on est proche des *Amours*, qui parfois poussent jusqu'à l'absurde les thèmes de l'élégie érotique.

Les hypothèses et les questions des vers 358–360 préparent une affirmation de Deucalion:

*namque ego, crede mihi, si te quoque pontus haberet,  
te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet.* (361sq.)

Le parallélisme dans l'expression traduit la volonté de maintenir unies les deux destinées. Deucalion ne supporterait pas que la mort le sépare de Pyrrha<sup>79</sup>. *Crede mihi* se distance des habituels serments des amants, dont Jupiter lui-même se rit.

#### *Caractères du monologue de Deucalion*

La première partie de notre examen peut se conclure ainsi: dans les vers 1,351–362, des thèmes et des formules élégiaques sont renforcés par le subjectivisme et l'affectivité de Deucalion.

#### *Originalité d'Ovide*

Reste à savoir si Ovide a tiré de la tradition littéraire l'esprit de ce passage; le poète s'y montrerait novateur qu'il faudrait en déterminer la raison.

Aux yeux de Jupiter (324sq.) comme à ceux de Deucalion (355), le déluge n'a épargné qu'un couple. Cette version suppose un choix d'Ovide. En un récit proche de celui de la *Genèse* (6,8sq.), Lucien (*De dea Syria* 12) raconte en effet que Deucalion aurait embarqué avec lui dans l'arche ses femmes et ses enfants. Dans l'élaboration du récit, les *Métamorphoses* préservent l'unicité de Pyrrha en écartant la source attestée par Lucien.

Ovide a voulu absolue la solitude de Deucalion et Pyrrha, seuls survivants du cataclysme, contrairement à ce que racontent Iunius Philargyrius (*Append. Serv. ad Buc.* 6,41) et Lucien dans le passage déjà cité. Ovide s'en tient à la version représentée surtout par Hygin (*fab.* 153), un commentateur de l'Iliade (*ad Il.* 1,126), Arnobe (*nat.* 5,5.; cf. Verg. *georg.* 1,62) ou Pseudo-Servius (*ad Buc.* 6,41, Edition Thilo, 1887, p. 71sq.); le scholiaste de Virgile se fonde certainement sur le récit d'Ovide; pour désigner la re-création des hommes, il emploie le verbe *reparare*, comme notre poète (*met.* 1,363; 379). Arnobe place Deucalion en un monde dépeuplé; quant au commentateur d'Homère, il rapporte que Deucalion demande des hommes à Hermès, que lui a envoyé Zeus.

Mais c'est la version d'Hygin qui présente pour nous le plus d'intérêt: *hi propter solitudinem cum uiuere non possent, petierunt ab loue ut aut homines daret, aut eos pari calamitate afficeret*. Ce texte contient trois éléments: Deucalion et Pyrrha ne peuvent pas supporter leur solitude; en conséquence ils demandent à Jupiter soit qu'il leur donne des semblables, soit qu'il les fasse périr.

<sup>79</sup> Luck *Röm. E.* p. 130 signale chez Properce des passages parallèles: 1,19,5sq.; 2,27,13sq.; 1,19,11sq.; 2,15,36. Le thème n'est pas étranger à la rhétorique; cf. Sen. *contr.* 2,2 *contr.* X p. 173sq.; *Menzione* p. 109sq.

Les mots *pari calamitate* présentent une amphibologie: faut-il comprendre que Deucalion et Pyrrha souhaitent mourir de la même façon que les autres hommes, ou de la même façon l'un que l'autre? A notre avis, le premier sens s'impose si l'on n'a sous les yeux que le texte d'Hygin; suggère le second la seule version ovidienne, ce qui en fixe précisément l'originalité.

En effet, selon Hygin et les sources de la même famille, la disparition de leurs semblables démoralise Deucalion et Pyrrha. Fortement atténuée, une trace de cette idée apparaît dans les *Métamorphoses* (1,363): le souhait, que Deucalion sait irréalisable, ne l'incite pas à appeler la mort. Il ne peut vivre s'il perd Pyrrha, et non parce que l'humanité a péri; il suppose à sa femme des sentiments identiques. Ovide a donc déformé un élément traditionnel du mythe: Deucalion et Pyrrha n'éprouvent pas la nostalgie de la société des hommes; ils craignent simplement d'être privés l'un de l'autre. Par le ton et le contenu de son monologue, Deucalion s'écarte du personnage que connaît la mythologie; à cet égard, l'originalité d'Ovide semble grande. Mais les sentiments prêtés au héros appartiennent au monde élégiaque, ce qui suscite la question: Deucalion est-il dans quelque élégie l'amant parfait?

Ni Catulle, ni Tibulle n'en parlent. Mais Ovide<sup>80</sup> (*epist.* 15,167–170) raconte comment Deucalion, brisé des rigueurs de Pyrrha, força l'amour de la jeune femme en se jetant à la mer<sup>81</sup> du haut d'un rocher. De nombreuses correspondances rapprochent le texte des *Héroïdes* et celui des *Métamorphoses* (1,351sq.). Caractérisant Deucalion dans les *Héroïdes*, l'expression *succensus amore* ne déparerait pas l'autre poème. L'indifférence de Pyrrha, ou sa lenteur à aimer, l'héroïne des *Métamorphoses* l'éprouve peut-être; plus amoureux que sa femme, Deucalion lui prête ses propres sentiments (*met.* 1,358–360) qu'elle n'exprime jamais elle-même. Dans les *Héroïdes*, se précipiter à la mer évoque le projet qu'aurait exécuté Deucalion dans les *Métamorphoses*, si Pyrrha avait péri. Volontiers, on supposerait une source commune aux deux textes; par le fait même, l'originalité des vers 1,351sq. n'est peut-être pas totale.

Il convient cependant de rapprocher du récit des *Héroïdes* et des *Métamorphoses* un passage de Properce (2,32,49–54): il n'exista jamais de fidélité féminine, ni avant, ni pendant, ni après le déluge. Faite la part de l'hyperbole, inspirée à l'amant par l'inconduite de Cynthia, Properce répète avec insistance le nom de Deucalion, qu'une tradition peut-être mêle à de tumultueuses amours. Toutefois, la légèreté de Pyrrha, dont parle Properce, s'accorde mal avec la froideur que montre la jeune femme dans les *Héroïdes*; les deux tempéraments paraissent s'exclure. Malgré cela, nous admettrons que, avant Properce et Ovide, l'élégie amoureuse a pu annexer Deucalion et Pyrrha.

Dans les *Héroïdes* et dans les *Métamorphoses*, Deucalion témoigne que son amour ne craint pas la mort; ce sont ordinairement des femmes qui donnent

80 Voir le commentaire de A. Palmer dans son édition des *Héroïdes*, Oxford, Clarendon Press, 1898, p. 433sq.

81 Pour l'histoire du thème, voir Papatthomopoulos p. 100, note 16; p. 162, note 11.

l'exemple d'une telle tendresse (Evadné, Alceste, Laodamie). Catulle<sup>82</sup> innove en littérature: pour la première fois, l'amour d'un homme pour une femme s'identifie à son destin<sup>83</sup>. Deucalion, incapable de vivre sans Pyrrha, illustre donc un trait spécifique de l'épique romaine. On en peut déduire que la source d'Ovide (*epist.* 15,167sq.; *met.* 1,351sq.) et peut-être de Properce (2,32,49sq.) n'est pas antérieure à Catulle.

### Conclusion

Voici, en résumé, les résultats de notre analyse:

- I. les vers 1,351sq. des *Métamorphoses* sont influencés par l'épique<sup>84</sup>;
- II. Ovide en ce passage adapte la tradition mythologique au goût de l'épique romaine;
- III. par ses sentiments, Deucalion (en particulier aux vers 361sq.) s'apparente aux modèles de *pietas in coniugem* des *Tristes* (5,5).

Chez tous les auteurs, Deucalion se distingue par la *pietas in deos*<sup>85</sup>, sa sauvegarde contre le cataclysme. En cela, Ovide n'a rien d'original (cf. *met.* 1,320–323; 327). Mais Deucalion passe en général pour le fondateur de toute civilisation<sup>86</sup>; il est donc un modèle d'humanité. Greffée sur cette valeur traditionnelle du personnage, la *pietas in coniugem* prend un caractère exemplaire. Ovide utilise la signification mythique de Deucalion pour cautionner, au début des *Métamorphoses*, une forme de *pietas* qui réapparaîtra souvent dans l'oeuvre.

### c) Couples pieux

#### Pyrame et Thisbé

C'est à Pyrame et Thisbé<sup>87</sup> que le poète confie la démonstration épargnée à Deucalion par les dieux. Pyrame, découvrant le vêtement de Thisbé taché de sang, en déduit qu'elle est morte (4,105sq.). Les événements le placent dans la

82 Ovide dépend de Catulle si l'on en croit Ferguson p. 356; Naumann p. 77; Luck *Röm. E.* p. 62. Otis *Ep. P.* p. 268sq. insiste par contre sur l'originalité de la conception de l'amour qui se dégage des *Métamorphoses*. Il faut garder pourtant une certaine prudence en rapprochant de l'exemple vécu par Catulle les situations fournies par la mythologie; mais il est clair que Catulle a permis à Ovide de renouveler des sujets traditionnels.

83 Cf. Prop. 2,8,21sq.

84 Même Heinze *Eleg.* p. 362 reconnaît que parfois le poète des *Métamorphoses* se distingue mal du poète épique. Voir aussi Tränkle p. 459; 474sq.; Menzione p. 106; Müller p. 328; Herter *Kunst.* p. 342; Büchner *Lit.* p. 384sq.; d'Elia *Ovidio* p. 41sq. Doblhofer *Namen* p. 102 pense qu'Ovide tire le couple de Deucalion et Pyrrha du monde héroïque pour le placer dans un monde humain.

85 Cf. *schol. in Il.* 1,126; Apollod. 1,7,2; Luc. *de dea Syr.* 12sq.

86 Cf. Roscher art. *Deukalion* 996,2sq.; Pind. *Ol.* 9,44.

87 Menzione p. 192 note la prédominance du ton épique dans Pyrame et Thisbé, qui représentent avec d'autres couples (Céphale et Procris, Ceyx et Aleyoné), selon Otis *Ep. P.* p. 270, l'idéal ovidien de l'amour. Freundt p. 270 note une parfaite conformité de caractère dans plusieurs couples des *Métamorphoses*.

situation – du moins le croit-il – qui eût été celle de Deucalion si Pyrrha avait péri dans le déluge. Et Pyrame se tue, confirmant ainsi, pour le lecteur, la sincérité des paroles de Deucalion: la perte d'un être cher enlève à la vie tout son prix. Pyrrha n'avait pas exprimé la même résolution que Deucalion. Mais Thisbé, elle, joint l'action à la parole. Elle s'accuse d'avoir causé la mort de l'aimé (4,151sq.), comme l'a fait Pyrame (110sq.). Le récit montre la volonté des amants de ne pas se survivre.

### *Cadmus et Harmonie*

Assistant à la métamorphose de son mari Cadmus, Harmonie, d'abord épouvantée, ne peut que souhaiter pour elle un sort semblable (4,591sq.). Si Cadmus avait rendu l'âme au lieu de prendre la forme d'un serpent, Harmonie aurait voulu partager son destin. Avec Thisbé, elle prouve que l'amour d'une femme peut s'armer du courage viril que manifestait, en paroles, Deucalion. Au jeune couple, qui n'a connu de l'amour que ses rêves, s'oppose le vieux ménage de Cadmus et Harmonie. Chez le premier, l'espoir d'un avenir heureux crée la solidarité tenue jusque dans la mort; chez le second, les souffrances partagées scellent une union qu'Harmonie n'accepte pas de voir rompue. A l'aube comme au soir de la vie, l'amour ne peut se résoudre à la séparation<sup>88</sup>, qu'elle s'opère par la mort ou par la métamorphose.

### *Philémon et Baucis*

L'obscurité<sup>89</sup> de leur vie, peut-être, évite à Philémon et Baucis l'amertume qui ternit les vieux jours de Cadmus et Harmonie<sup>90</sup>. Mais l'humble couple de Phrygie ne demande rien pour lui-même que n'eussent souhaité Deucalion et Pyrrha, Pyrame et Thisbé, Cadmus et Harmonie (8,708sq.). Les époux ne se sont consultés qu'un instant (705). On présume que leurs vœux concordaient. Ovide ne présente d'ailleurs pas la requête des vieillards comme une sorte de fantaisie absurde ou déraisonnable: c'est le résultat d'une profonde réflexion (*iudicium* 706), où aucun n'a cherché à l'autre sa volonté (*commune* 706).

### *Les couples pieux et la critique ovidienne*

Nous croyons que cette fidélité idéale appartient à l'*humanitas*<sup>91</sup> d'Ovide. Elle

88 Thème identique chez Ant. Lib. 6,3.

89 C'est un trait alexandrin; cf. Castiglioni p. 254; Bilinski p. 110; 113.

90 Castiglioni p. 33 a vu la parenté entre les deux couples.

91 On est loin évidemment du sens d'*humanus* de *ars* 2,372. Otis *Ep. P* p. 266 et Hartmann *Cepee* p. 340 vont dans le même sens que nous. Mais Dörrie *Echo* p. 54 nie la présence de modèles moraux chez Ovide; Diller *Eigenart* p. 337sq. pense que le sentiment n'est que jeu de l'esprit chez Ovide et Segal *Lands* p. 84 (voir aussi Schoener p. 34: 87; 90), se fondant sur le contraste entre la perfection du style et l'horreur de certaines scènes, décèle chez notre poète de la froideur, voire de la cruauté. Nous ne croyons pas, comme Pokrowsky p. 382, qu'Ovide était un adversaire décidé de la vie conjugale (c'est faire trop de cas des *Amours* et de l'*Art d'aimer*). Ovide cherche-t-il à combattre dans les

transcende en tous cas la galanterie de l'oeuvre élégiaque<sup>92</sup> d'avant l'exil et s'oppose, à l'intérieur même des *Métamorphoses*, à d'innombrables aventures et amourettes<sup>93</sup>.

#### d) *Quelques variations du thème*

##### *Céyx et Alcyoné*

Les couples dont nous avons parlé perpétuent leur union soit dans la mort, soit dans la métamorphose communes. En Céyx et Alcyoné<sup>94</sup> se fondent les deux voies. En effet, Ceyx meurt le premier; pour le suivre, au moment où elle trouve son cadavre<sup>95</sup>, Alcyoné se précipite à la mer du haut d'une jetée (11,728sq.). Elle cherche la mort mais trouve la métamorphose; mort, Céyx rejoint sa femme en prenant la même forme qu'elle. Chacun accomplit la moitié du chemin.

##### *Orphée et Eurydice; Aesacos et Hespérié*

Aesacos (11,783sq.) a perdu Hespérié comme Orphée Eurydice<sup>96</sup>, par la morsure d'un serpent. Tous deux cherchent à retrouver l'aimée, l'un en descendant aux enfers, l'autre en se précipitant à la mer. Le geste d'Aesacos ou celui d'Alcyoné aboutit à une métamorphose en oiseau. Mais Aesacos n'obtient pas pour Hespérié la faveur accordée à Céyx, comme Orphée, finalement, ne peut se réunir à Eurydice.

##### *Cyllaros et Hylonomé*

Cyllaros et Hylonomé (12,393—428) reproduisent le destin de Pyrame et Thisbé: la blessure mortelle de l'amant précède et provoque celle de l'amante. Pourtant, les deux récits présentent des différences. Pyrame meurt de sa propre main, Cyllaros par le coup d'un Lapithe. La forme surtout distingue Cyllaros et Hylonomé d'une part, Céyx, Alcyoné et Aesacos d'autre part. De demi-bêtes qu'ils étaient, les uns s'humanisent par la métamorphose intérieure, les autres perdent leur aspect humain pour prendre celui d'animaux.

*Métamorphoses* l'opinion qu'Otis *Liebesd.* p. 251. note 56, prête à Auguste et selon laquelle le souverain aurait considéré comme exceptionnel l'attachement profond entre un homme et une femme?

92 Rohde p. 141, note 2, attribue l'absence de lubricité (toute relative!) dans les *Métamorphoses* à l'influence des modèles hellénistiques de caractère narratif.

93 Orphée et Eurydice présentent évidemment, eux aussi, un bel exemple d'amour au-delà de la mort; cf. Wimmershoff p. 340.

94 Menzione p. 197 pense que l'épisode concentre la substance humaine et poétique d'une longue série de récits; certains des motifs de l'histoire (naufrage, mort apparente) appartiennent au roman (cf. Wehrli p. 142sq.).

95 Le retour du corps, scène imitée de Héro et Léandre (Peters p. 28) est dû à l'amour d'après Tränkle p. 475sq. et insère le récit dans une tradition élégiaque; cf. aussi Tränkle p. 470, Bernbeek p. 108, à tort peut-être, voit du grotesque dans les appels de Céyx à Alcyoné.

96 Ovide ne parle pas d'Aristée, ce qui interdit de noter une apparition du thème de la fuite et de la poursuite comme chez Verg. *georg.* 4,456. Gallini p. 79 a bien vu la ressemblance entre les mythes d'Orphée et d'Aesacos.

### *Picus et Canens*

En Picus et Canens<sup>97</sup> apparaît une variation de l'histoire d'Aesacos et Hespérié<sup>98</sup>. Tandis qu'Aesacos se transforme en oiseau alors qu'il cherche à rejoindre Hespérié, qui est morte, Canens meurt parce qu'elle ne supporte pas la disparition de Picus, transformé en oiseau (14,431sqq.).

### *Romulus et Hersilie*

Hersilie<sup>99</sup> rejoint au séjour des dieux Romulus (14,829sqq.). Elle avait le désir de revoir son mari (835sq.), autant que lui-même manifeste d'empressement à l'accueillir (849sqq.). Ils n'admettent pas la séparation, fût-elle due à l'apothéose.

### *e) Couples impies et médiocres*

#### *Jupiter et Junon*

Rien de commun, par exemple, entre Deucalion et Pyrrha d'une part, Jupiter et Junon d'autre part. Pas de trace de *pietas in coniugem* dans le couple divin. Jupiter tient compte de sa femme dans la mesure où elle peut lui créer des ennuis (par exemple 1,610sqq.). Parfois, les criaileries d'une épouse acariâtre (et on comprend qu'elle le soit) ne détournent nullement le dieu volage du plaisir qu'il se promet (2,424). De son côté, Junon n'a rien d'une amoureuse abandonnée. Ses éclats ne jaillissent pas d'une passion éconduite, mais d'un orgueil blessé. En effet, ce qui la vexe profondément en Callisto, par exemple, c'est que la jeune femme, enceinte, publie l'échec du mariage divin (2,472sq.). Le déshonneur de Jupiter entraîne le sien propre car, si elle n'a pas sur son époux les droits de l'amante, elle a ceux de la propriétaire. Même argumentation lorsqu'elle découvre une autre liaison de Jupiter, Sémélé. Il s'agit de punir la belle, car son prestige de reine et de soeur de Jupiter est en jeu (3,264sqq.): quant à celui de l'épouse, les vexations subies l'ont rendu caduc; elle constate, coniquement, son impuissance. On la croirait bien capable, si son immortel de mari n'était hors d'atteinte, de punir l'inconstant comme Coronis le fut d'Apollon.

#### *Vénus et Mars*

Tout plaisant qu'il est par le spectacle qu'en donne l'époux outragé, l'adultère de Vénus et de Mars laisse une pénible impression. On ne peut croire que le poète ait juxtaposé sans intention la mort de Pyrame et Thisbé (4,55–166) et le tableau graveleux des amants divins pris au filet de Vulcain<sup>100</sup>.

97 La tentation de Picus par Circé rappelle celle de Céphale par l'Aurore; cf. Peters p. 23.

98 On peut rapprocher également d'Aesacos et Hespérié Iphis et Anaxarété (14,698sqq.).

99 Pour l'aspect élégiaque ou sentimental du personnage, voir Lafaye p. 234; Arens p. 158.

100 Nous ne souscrivons pas à l'interprétation de Segal *Lands*, p. 51, selon lequel on passe de Pyrame et Thisbé à Vénus et Mars "with a delicate sense of continuities . . ."

### *Térée et Procné*

Par le crime, Térée brise son union avec Procné; outragée dans ses sentiments d'épouse et de sœur, elle ne veut plus rien avoir de commun avec son mari. Le sang d'Ityt les sépare à jamais<sup>101</sup>. Mais la haine, parfois, produit les mêmes effets que l'amour: devenue rossignol, Procné entraîne dans son vol Térée transformé en huppe (6,666sq.). Un miracle semblable gratifie Céyx et Alcyoné. L'opposition se marque dans le fait que le couple épris poursuit sous une nouvelle forme sa vie antérieure (11,742sq.). La métamorphose enlève à Térée et à Procné toute espèce de contact; ils sont bien oiseaux tous les deux, mais d'espèces différentes.

### *Médée et Jason*

Le meurtre de ses enfants coupe Médée de Jason. Le parallélisme avec Procné ne peut passer inaperçu. Comme Térée, Jason en veut à la vie de sa femme, qui doit fuir (7,397). Les époux cherchent à mettre la mort entre eux.

### *Narcisse et Echo*

La passion qui consume Echo (3,393sq.)<sup>102</sup> entraîne une métamorphose proche de la mort. Par son infortune, la nymphe préfigure Aesacos. De son côté, Narcisse illustre tout en le déformant le thème de la mort par amour<sup>103</sup>. Quand il constate l'identité entre le sujet et l'objet de sa flamme, et que la douleur l'exténue, il souhaite périr, regrettant la brièveté de la vie de son amant. N'était cette absurdité, la péroraison de Narcisse (473) correspondrait par le sens et le vocabulaire (*concordes* dans les deux cas) à la requête exprimée par Philémon et Baucis (8,708sq.). Mais un grand amour a toujours les mêmes effets<sup>104</sup>.

### *Céphale et Procris*

Aussi doit-on s'étonner que Céphale s'accommode de la disparition de Procris. Dans l'analyse qu'il fait de l'épisode<sup>105</sup>, Otis<sup>106</sup> montre en quoi Ovide, se distançant de la tradition mythologique, a modifié les caractères des héros: en particulier, notre poète se contente d'allusions obscures (7,687sq.; 751) à la séduction homosexuelle que Procris, déguisée en jeune garçon, exerce sur son mari; en outre, Céphale résiste victorieusement aux invites de l'Aurore<sup>107</sup>. Les

101 Dans le texte d'Ovide, nous ne voyons pas comment interpréter la mort d'Ityt comme un meurtre magique destiné à régénérer Térée, ainsi que le suggère Viarre *Image* p. 200.

102 La liaison entre le mythe de Narcisse et celui d'Echo pourrait ne pas être d'Ovide (cf. Jannacone p. 114).

103 Pour une autre version du mythe, voir Cancik p. 45. Dörrie *Echo* p. 57 souligne l'étrangeté de la fable dans la mythologie grecque: il montre également (p. 70sq.) les bizarreries ajoutées par Ovide (3,468; 472).

104 Dörrie *Echo* p. 58: 75 rejette l'idée qu'Ovide a voulu donner à l'histoire une valeur exemplaire. C'est vrai en ce qui concerne la perversion de Narcisse.

105 Un des meilleurs des *Métamorphoses* sans doute.

106 *Ep. P.* p. 176sqq.

107 Castiglioni p. 375 note qu'Ovide a voulu renforcer l'amour de Céphale: le poète ne parle pas de l'Aurore dans l'*Ars*; cf. Lenz *Keph.* p. 178. Contrairement à ce que pense A. Rohde p. 41, il est peu probable qu'Ovide a modifié le récit traditionnel dans le but de l'adapter au style épique.

innovations apportées par Ovide contribuent à donner du couple une image plus favorable<sup>108</sup>, surtout si l'on compare au récit des *Métamorphoses* la version rapportée par Antoninus Liberalis 41. Mais juxtaposons à l'histoire de Céphale et Procris celle de Pyrame et Thisbé, par exemple. Laissons de côté la vie des héros pour ne considérer que leur mort. Imaginant Thisbé déchiquetée par un fauve, Pyrame, s'accusant de l'avoir tuée lui-même, la suit dans le tombeau. Que fait Céphale? Il est, lui, réellement, matériellement cause du trépas de Procris: de sa main, il lui a porté le coup fatal. Mais il ne songe pas à s'en punir, ni à cesser de vivre. La séparation lui arrache des larmes, que l'évocation du malheur renouvelle<sup>109</sup> à Egine. Après l'épreuve à laquelle il soumit sa femme, après l'avoir percée de son javelot, c'est le moins que Céphale doive à Procris. La résignation du héros fixe, dans le cas particulier, les limites des libertés prises par Ovide à l'égard de la tradition; d'un ménage agité, il a fait un couple touchant, mais plus proche du modèle grec que des grands amoureux des *Métamorphoses*.

#### f) Pietas d'amour

##### *Orphée et Eurydice*

Orphée<sup>110</sup> et Eurydice ne se réunissent définitivement qu'aux enfers. Le musicien n'y cherche pas sa femme n'importe où: elle habite le séjour des âmes pieuses (11,62). La jeune femme pouvait-elle mériter une autre demeure? Sans se plaindre, elle accepte le destin que lui apporte la passion d'Orphée (10,60sq.). Unie à lui par des liens plus forts que la mort, elle attendait qu'il la rejoignît. Dans le récit tel que l'a construit Ovide, seul l'amour a pu conduire Eurydice aux *arua piorum*. C'est là (11,64) que résident les époux, désormais sans crainte d'être séparés. La *pietas* conjugale trouve sa récompense en sa pérennité.

##### *Pénélope et Ulysse*

Autant qu'Orphée aux invites des femmes, Pénélope reste sourde à la cour de ses prétendants. Aux premiers temps de son mariage déjà, elle méritait l'épithète de *pia* (13,301) parce qu'elle voulait tenir son mari loin de la guerre.

108 Cf. Pöschl *Keph.* p. 332. Anderson *Change* p. 11 pense qu'Ovide met toute son habileté à décrire l'altération progressive des sentiments: un mariage heureux se transforme en relations pleines de jalousie et de suspicion. Aux yeux d'Anderson, il s'agit là d'une métamorphose: c'est probablement étendre trop loin le sens de "métamorphose".

109 Ainsi s'affirme la pérennité du sentiment (Pöschl *Keph.* p. 333); le même critique p. 337 attribue à Ovide la façon dont se développe le thème de la jalousie.

110 L'histoire d'Orphée est liée à des thèmes comme l'art ou l'homosexualité; mais le musicien justifie aussi sa place dans les *Métamorphoses* par une qualité de sentiment qui l'apparente à Deucalion, à Pyrame, à Philémon.

### Céyx et Alcyoné

Au moment où Céyx offre ses armes à Pélée, Alcyoné<sup>111</sup> s'interpose (11,384 sq.), saisie d'une crainte semblable à celle de Pénélope. Pélée décrit les sentiments de la jeune femme:

. . . *pulchros, regina, piosque  
pone metus* ((11,389sq.).

Le danger d'un combat une fois écarté, Alcyoné tremble à la pensée que Céyx affrontera la mer:

*singultuque pias interrumpente querellas* . . . (11,420).

L'adjectif décrit l'inquiète tendresse de l'épouse. Lorsqu'elle attend le retour de Céyx, Alcyoné presse les dieux de ses vœux:

*omnibus illa quidem superis pia tura ferebat* (11,577).

Plus que toute autre raison, la piété conjugale incite Alcyoné à présenter aux dieux ses hommages suppliants.

### Numa et Egérie

Egérie porte plus longtemps le deuil de son mari; les malheurs d'autrui n'arrivent pas à l'en distraire. Mais une telle peine finit par émouvoir une divinité:

. . . *pietate dolentis  
mota soror Phoebi* (15,549sq.).

De l'amour découle une *pietas* qui déploie ses effets au-delà même du tombeau. Le sentiment prend alors un caractère sacré.

### Iphis et Anaxarété

Aussi ne doit-on pas s'étonner de l'apostrophe d'Iphis à Anaxarété<sup>112</sup>:

*haec tibi sarta placent, crudelis et impia?* (14,736)<sup>113</sup>.

Ni Daphné, ni Io ne s'attirent le reproche d'*impietas* parce qu'elles éconduisent un amoureux, fût-il divin. La raison en est simple: Apollon et Jupiter cherchent à s'amuser, uniquement. Anaxarété est *impia* parce qu'elle rejette le noble amour d'Iphis, qu'elle accable de mépris et de sarcasmes (14,714). Mais, par un geste désespéré où s'exprime un dernier aveu, Iphis va la forcer à louer les sentiments

111 Pour l'analyse du mythe, voir Gresseth, Hartmann *De Ov.* (1904) p. 415 juge l'histoire de Céyx et Alcyoné la meilleure de l'oeuvre. Hehrlein p. 41 rapproche ce couple de Pyrame et Thisbé.

112 Anaxarété ressemble à Nareisse: cf. Castiglioni p. 246.

113 Nous pensons pouvoir appliquer à l'héroïne la définition d'*impious* que donne Fowler *Fest.* p. 299. c'est-à-dire qu'elle a volontairement manqué à son devoir. Voir aussi Doignon, en particulier p. 312. pour l'emploi du terme dans la langue érotique.

qu'il lui porte; la mort cessera de le rendre importun (722sq.). Le récit condamne Anaxarété: elle manque au respect que, à l'égal des dieux ou des membres de la famille, commande l'amour. L'épisode d'Iphis et Anaxarété interdit de voir dans la *pietas* un simple synonyme de fidélité conjugale ou de morale familiale, sens que prend le mot dans l'histoire de Philomèle et Procné, par exemple (cf. 6,473sq.; 482; 496; 635). Anaxarété ne se montre impie qu'envers l'amour puisqu'elle n'a, socialement, aucun lien avec Iphis. Pyrame se tue parce qu'il ne peut vivre sans Thisbé; aucune loi ne lui ordonne le suicide. Mais l'amour, quand il n'est pas un jeu, oblige même ceux qui le rejettent, d'où le crime d'Anaxarété. Ovide, il est vrai, blâme implicitement Iphis de sa *furor* 14,701sq.) en des termes qui rappellent le monologue de Médée (7,10sq.). Mais Iphis reste touchant, sauf pour Anaxarété<sup>114</sup>.

### g) Conclusion

Cette forme de *pietas* confère aux *Métamorphoses* une part de leur originalité. Virgile a décrit la grande passion de Didon et Enée; mais les dieux, et le poète aussi, la désapprouvent. Didon – elle ressemble un peu à Iphis – menace de se tuer et de poursuivre de son fantôme le fugitif. Dans la dialectique amoureuse des *Métamorphoses*, Enée mériterait l'épithète d'*impius*<sup>115</sup>, comme Anaxarété. Or l'*Enéide*, immédiatement après les imprécations de Didon (*Aen.* 4,382–387), qualifie de *pius* (393) Enée qui abandonne son amante. La présence d'une *pietas* d'amour crée entre de nombreux épisodes des *Métamorphoses* une impression de continuité. Les héros ne sont pas étrangers les uns aux autres. Dans des situations différentes se vivent de grandes passions ou se perpétuent de profondes affections. Pyrame et Thisbé émeuvent autant que Cadmus et Harmonie, que Philémon et Baucis. Chaque fois, la *pietas* subit l'épreuve ou la menace de la séparation, et elle en triomphe. Mais à côté de ses héros, elle connaît aussi ses médiocres: Céphale et des dieux surtout.

114 La scène devant la porte (14,708sq.) appartient aux lieux communs de l'épique.

115 Comme le pense Horvath p. 390sq., Auguste en a peut-être voulu à Ovide pour la condamnation d'Enée dans la septième *Héroïde* (79sq.: 131sq.; *ars* 3,39); cf. aussi Lamacchia *Ovidio* p. 323sq.; Heinze *Eleg.* p. 316, note. Arnaldi *Mondo* p. 393sq. et Luck *Röm. E.* p. 198 soulignent la sympathie d'Ovide pour l'âme féminine. Il est clair en tous cas que les personnages d'Ovide se meuvent sur un autre plan que ceux de Virgile; cf. Müller p. 100. Paratore p. 121 voit dans *trist.* 4,10,51 une sorte de détachement d'Ovide à l'égard de Virgile. Il faut rappeler toutefois que l'épithète d'*impius* appliquée à Enée est empruntée à l'*Enéide* (4,496).

## 5. *Pietas* (ou *impietas*) in *liberos*

### *Phoebus*

Si l'on excepte les propos grotesques d'Inachus<sup>116</sup> (1,651sq.), Phoebus (2,329–331; 381sq.) à la mort de Phaéthon donne le premier exemple de *pietas* des parents envers les enfants.

### *Cérès*

Cérès<sup>117</sup> pleure la disparition de Proserpine (5,438sq.); sans doute la mère n'a-t-elle pas à craindre la mort de sa fille, déesse comme elle, même si le ravisseur a entraîné sa proie au royaume des morts. Mais Cérès, au courant d'une partie de la vérité, manifeste son désespoir (5,472sq.). Son indignation fait appel à la *pietas* paternelle de Jupiter (5,514sq.). On songe alors à Phoebus, outré que Phaéthon ait été foudroyé (2,384sq.).

### *Aurore; Hécube*

A la mort de Memnon, Aurore endeuillée se jette aux pieds de Jupiter (13,583sq.). La guerre accable d'autres mères; la plus illustre par son malheur, c'est Hécube, dont Ovide conte la métamorphose immédiatement avant la disparition de Memnon (13,567sq.). La *pietas* maternelle relie les deux récits<sup>118</sup> mais elle trouve, et c'est la variation, son apaisement de manière différente. La mortelle Hécube, dans l'excès même de sa douleur, revêt une forme animale; la déesse Aurore peut prétendre au miracle qui ressuscite en partie Memnon.

### *Niobé; Daedalion*

Hécube perd successivement tous ses enfants, comme Niobé, dont Ovide a décrit l'affliction dans la partie "mythique" des *Métamorphoses* (6,267sq.; 301sq.). La souffrance pétrifie la malheureuse. Daedalion prend l'aspect d'un oiseau parce que le consterne la perte de Chioné (11,330sq.).

### *Althée*

Pour ses frères et son père, Althée sacrifie sa *pietas* maternelle<sup>119</sup> (8,531sq.). Son devoir de soeur la pousse à l'infanticide, dont l'horreur réveille l'affection

116 Menzione p. 212 signale l'ironie débonnaire de l'épisode; cf. aussi Arens p. 45. Il est difficile de croire, comme Freundt p. 177, que l'histoire est destinée à éveiller "Rührung und Mitleid". La confrontation entre Io et son père est probablement une invention d'Ovide (cf. Peters p. 52).

117 Lafaye p. 159 affirme qu'après l'amour, la tendresse maternelle est le sentiment dont Ovide a le plus dépeint le caractère et les effets.

118 Kienzle p. 60.

119 Agamemnon 12.29sq. sacrifie pareillement sa *pietas* paternelle aux intérêts des Grecs. Althée cède à un sentiment analogue à celui d'Antigone chez Sophocle (905sq.) inspiré probablement par Herod. 3.119 (cf. la note relative au passage de Sophocle dans l'édition de A. Dain, "Belles Lettres", Paris 1962, p. 106sq.). Il est vrai que l'Althée d'Ovide a une hargne et une passion qui manquent à la femme d'Intaphernés.

pour Méléagre. Finalement, la douleur l'accule au suicide. Successivement, elle se montre impie et pieuse à l'égard de son enfant.

### *Agénor*

Selon la formule d'Ovide (3,5), Agénor réunit également en un même acte *pietas* et *impietas*: la première, parce que, comme Cérès, il se désole de l'enlèvement de sa fille; la seconde, parce qu'il condamne Cadmus à l'exil s'il rentre sans la disparue.

### *Agavé*

La rudesse d'Agénor envers son fils prépare le crime d'Agavé, qui préside au massacre de Penthée (3,710sq.). Agénor et Agavé occupent les deux extrémités du livre III.

### *Exemples des livres V et VI*

Agavé a l'excuse du délire, comme Athamas (4,512sq.) ou Ino (519sq.); le père de Leucothoé enterre sa fille vivante (4,237sq.); perpétre en pleine conscience, ce crime dépasse les deux autres en horreur. Mais Ovide l'atténue dans la narration; il tait le nom du père dénaturé, ne s'étend pas sur l'exécution du forfait, exempt des détails horribles de la mort de Penthée ou de Léarque, et se contente de montrer le Soleil impuissant à ranimer la jeune femme. Le poète, semble-t-il, ménage une gradation jusqu'aux scènes sanglantes du livre VI: Tantale (407sq.) et Procné (636sq.) en toute lucidité dépècent leurs enfants.

### *Médée; Egée*

Comme Procné, Médée souille un poignard du sang de ses fils (7,396); la similitude<sup>120</sup> du crime dispense le poète d'un long récit; de même, Ovide fait une brève allusion à la tentative de meurtre que, aveuglé par Médée, Egée commet contre Thésée qu'il n'a pas reconnu<sup>121</sup> (7,419sq.).

### *Ligdus*

Par dénuement, Ligdus projette de tuer l'enfant qui va lui naître si c'est une fille (9,677sq.); il connaît l'impiété de ses propos (679). Ovide varie le thème: tout d'abord, avec Agavé et Athamas, l'infanticide se réalise à l'insu du criminel; ensuite, avec Ligdus, l'intention existe, mais elle reste sans effet parce que le père, berné par sa femme, croit avoir un fils.

120 Otis *Ep. P.* p. 62. Comme Lafaye p. 91: 159, nous pensons qu'Ovide ne veut pas répéter une scène de sa tragédie. Ludwig p. 44 voit la concision du passage dans les *Métamorphoses* compensée par la description de la mort de Méléagre.

121 Areas de même risque de tuer sa nièce (*met.* 2.496sq.).

## Cinyras

Découvrant l'identité de son amante, Cinyras se saisit d'une épée pour tuer Myrrha (10,472sq.); la fuite seule empêche le forfait. Le désir du meurtrier naît chez Cinyras de la conscience de l'inceste: doublement, il manque à la *pietas*.

## *Impietas in liberos et composition*

Agénor menaçait d'exil Cadmus (3,4sq.); c'était dans le poème la première atteinte à la *pietas in liberos*. La série se clôt par le bannissement que Thésée prononce contre Hippolyte (15,504). Au milieu de l'oeuvre, Thésée faillit périr de la main de son père, poussé par une marâtre, Médée (7,419sq.); de même Hippolyte, fils de Thésée, doit s'exiler à cause de sa marâtre, Phèdre.

## 6. *Pietas (ou impietas) in parentes*

### *Deucalion et Pyrrha; Arcas*

L'oracle de Thémis ordonne à Deucalion et Pyrrha de jeter les os de leur mère; en gens pieux (1,384sq.), ils croient qu'on les incite à un crime. Arcas (2,496sq.) ignore qu'en transperçant l'ourse il va tuer sa mère. Seule une intervention divine évite l'impiété.

### *Io; Phaéton; Hercule*

Io (1,643sq.) et Phaéthon (1,755sq.) agissent soit par *pietas* filiale, soit par égoïsme. Io caresse son père, verse des larmes, mais peut-être cherche-t-elle simplement le secours (648) qu'elle ne peut demander. Le désarroi de Phaéthon aux sarcasmes d'Epaphus étonne, si on le compare à l'indignation d'Hercule aux insultes d'Achéloüs (9,23sq.). Phaéthon réclame de son père une preuve; il démontre ainsi qu'Epaphus a semé dans son esprit un doute outrageant pour Clyméné. Le jeune homme, d'autre part, prend à la légère les exhortations de son père (2,103sq.). Hercule, lui, ne songe pas à établir avec certitude son origine; bien qu'en état d'infériorité, l'humain qu'il est encore n'hésite pas à se mesurer au dieu-fléuve (9,31sq.). Sans doute défend-il ses prétentions sur Déjanire, mais — telle est la gradation du discours d'Achéloüs — plus encore l'honneur de sa mère. Dans la succession chronologique des *Métamorphoses*, la piété filiale d'Hercule s'oppose à l'impiété de Médée, des Péliades, de Scylla et d'Ariadne.

### *Médée; Jason; les Péliades; Scylla*

Médée entre dans la voie du crime en jugeant son père (7,14sq.; 53). A ses propres yeux, céder à l'amour entraîne une faute (38; 92sq.). Elle sacrifie Aeétès à Jason. Mais de l'homme qu'elle a suivi en Grèce, elle reçoit une leçon de *pietas*. Le vieil Aeson, accablé par l'âge, n'a pu participer aux festivités qui marquent le retour des Argonautes (7,162sq.). Connaissant le pouvoir de la magicienne, Jason lui propose de transférer quelques années de sa propre vie à son père (7,167sq.). La jeune femme, consciente d'avoir trahi Aeétès<sup>122</sup>, cache le trouble où la plonge

la générosité de son mari (7,169sq.). Le poète joue ici sur le contraste entre la *pietas* de Jason et l'*impietas* de Médée. Chez les autres êtres existe un sentiment qu'elle a étouffé en elle; cette constatation inspire à la magicienne sa vengeance contre Pélias (7,297sq.). Elle médite d'amener les Péliades à égorgier par *pietas* leur père; elles montreront une impiété proportionnelle à leur piété (339). On peut se demander quelle raison pousse Médée à supprimer l'oncle de son mari. Sans doute a-t-elle épousé, en même temps que Jason, ses haines. Mais Ovide ne le dit pas clairement. Est-ce même par un plan ourdi avec Jason qu'elle feint de le haïr (297sq.) pour mieux gagner la confiance des Péliades? Le poète prête à Médée des mobiles, non de vengeance, mais de pure méchanceté (*doli* 297). Psychologiquement, dans le contexte de *pietas* et d'*impietas* filiales, Médée peut-être souhaite rendre les Péliades semblables à elle-même, ou même pires. Elle n'a pu supporter le reproche muet que représente pour elle la *pietas* de Jason; elle s'est tue mais cherche l'occasion d'entraîner d'autres femmes dans son propre avilissement. Nul besoin d'insister sur le parallélisme entre Médée et Scylla; chacune s'apprête à trahir son père (*prodamne* 7,38; *proditiōne* 8,56) au profit de l'homme qu'elle aime.

### *Myrrha*

C'est entre l'amour et la piété filiale que se situe également le conflit pour Myrrha (10,298sq.). Mais Ovide introduit une variation importante: au lieu d'opposer le père et l'amant en deux personnages distincts, il les réunit en un seul. La passion incestueuse de Myrrha pose le problème: qui l'emportera, du père ou de l'amant? La victoire du second dans les épisodes de Médée, Scylla et Ariadne laisse pressentir la défaite du premier. Les autres héroïnes offensent leur père en ne l'aimant pas assez, Myrrha en l'aimant trop. Ovide paraît avoir présentes à l'esprit les trois autres femmes en écrivant les vers 10,314sq.

### *Polyxène*

Les Grecs se préparant à quitter le rivage de Thrace, l'ombre d'Achille réclame d'Agamemnon le sacrifice de Polyxène (13,445sq.). Traînée à l'autel, la jeune Troyenne a deux soucis: son honneur de vierge libre, mais surtout sa mère (13,462-464; 469-473). Les assistants ne peuvent retenir leurs larmes; le sacrificateur lui-même, sans doute Néoptolème (455), répugne (475) à un geste qui devrait pourtant régouir sa propre piété.

### *Pietas in liberos et pietas in parentes; le voyage de Médée*

Il conviendrait de lier dans l'interprétation, à cause des relations évidentes qui existent entre elles<sup>123</sup>, *pietas* et *impietas in liberos*, *pietas* et *impietas in parentes*.

123 Wissowa p. 331 pense même que *pietas* désigne surtout les relations réciproques entre parents et enfants.

Aussi donnons-nous l'exemple d'un passage (6,424–8,525) où le poète condense les quatre possibilités qu'offrent ensemble ces deux thèmes.

Dans l'essor<sup>124</sup> qu'elle prend pour échapper au châtement que lui vaudrait le meurtre de Pélias, Médée survole (7,350–390) diverses régions<sup>125</sup>. Ce voyage permet d'évoquer brièvement plusieurs légendes. Médée, à ce moment-là, a déjà trahi son père, elle a constaté la *pietas* de Jason à l'égard du sien, elle a contraint les Péliades à immoler le leur, et elle s'apprête à tuer ses propres enfants. D'autre part, dans la chronologie des *Métamorphoses*, on est proche, pour le passé, du meurtre d'Itys par sa mère et, pour l'avenir, de celui de Méléagre par la sienne, comme de la trahison de Scylla. Dans le contexte, la *pietas in parentes* et la *pietas in liberos* jouent donc un rôle important. Or, à ces deux thèmes sont liés quatre au moins des contes introduits par le vol de Médée.

La tombe de Pâris (7,361) fait allusion à Corythus, qui périt de la main de son père. Maera (362), c'est sans doute Hécube transformée en chienne<sup>126</sup> parce que, comme le raconte Ovide lui-même, elle n'a pu supporter la perte de ses enfants (13,404sq.; cf. en particulier la ressemblance entre 7,362 et 13,406). Hyrié (7,380sq.) se change en étang à cause de la disparition de son fils. Eumélus (390) pleure le sien, que d'ailleurs il a tué; immédiatement avant, le Céphise (388sq.) se désole de la métamorphose de son petit-fils.

Corythus et Eumélus rappellent le meurtre d'Itys et préparent celui des enfants de Médée (396). Le chagrin d'Hécube et d'Hyrié prouve une *pietas* qui manque à Médée. Les enfants de Combé (382sq.) annoncent Scylla, Ménéphron (386sq.) Myrrha. La suite du livre VII présentera Minos, désireux de venger son fils, (456sq.; 480sq.), puis Eaque, inquiet pour les siens (596sq.), ou encore Dédale (8,203sq.).

### Conclusion

En résumé, l'*impietas in parentes* est représentée par Médée, les Péliades, les enfants de Combé, Ménéphron; la *pietas in parentes* par Jason; l'*impietas in liberos* par Procné, Pâris, Eumélus, Médée, Althée; la *pietas in liberos* par Maera, Hyrié, Minos et Eaque. L'*impietas* domine, d'où le caractère sombre du passage.

124 Vu que Médée s'envole vers Athènes (7,350sq.), Dietze p. 14 juge qu'elle ramène au thème principal (Ovide a introduit le thème des Argonautes au moyen d'Orithye, princesse athénienne); cette interprétation nous paraît ingénieuse.

125 A propos des fantaisies d'itinéraire, on peut rappeler que, selon Kraus p. 120, la géographie est aussi indifférente à Ovide que la chronologie. Nous pensons que notre poète préfère la logique des thèmes à celle de la navigation. Selon Kienzle p. 41 et Hartmann *De Ov.* (1904) p. 409, Ovide ordonne à son gré les légendes de 7,350sq.; c'est aussi notre avis. Mais Laudien *Röm. Sag.* p. 284 voit dans le passage, qu'Otis *Ep. P.* p. 173 juge dénué d'inspiration, l'influence d'un manuel.

126 "Unbekannte Sage" dit Haupt *ad* 7,362.

## 7. Autres exemples des divers types de *pietas*

Les exemples que nous avons donnés au cours de l'analyse ne constituent pas une liste exhaustive. En fait, le thème de la *pietas*, sous une forme ou sous une autre, intéresse presque tous les épisodes. C'est pourquoi nous signalons, classés par types de *pietas*, les passages que nous n'avons pas étudiés. Il s'agit parfois de développements peu importants, voire même de simples allusions, qu'il conviendrait d'interpréter par rapport à l'ensemble de l'oeuvre et en relation avec les épisodes centrés sur la *pietas*.

- a) *pietas* (ou *impietas*) *in deos*: 1,204sq.; 729sq.; 2,740sq.; 814sq.; 3,177sq.; 4,457; 460sq.; 607sq.; 670sq.; 687sq.; 753sq.; 798sq. (cf. 10,689sq.); 5,11sq.; 273sq.; 305sq.; 414sq.; 618sq.; 6,87sq.; 7,353; 365sq.; 399sq.; 8,350sq.; 394sq.; 849sq.; 9,306sq.; 10,41sq.; 238sq.; 638sq.; 11,247sq.; 321sq.; 540sq.; 578sq.; 12,11sq.; 13,186; 624sq.; 761; 857; 14,91sq.; 468sq.; 530sq.; 617sq.; 806sq.; 15,628sq.; 761sq.
- b) *pietas* (ou *impietas*) *in hospitem*: 5,260sq.; 7,494sq.; 11,94sq.; 12,5sq.; 13,628sq.; 14,8sq.; 78sq.; 220; 233sq.
- c) *pietas* (ou *impietas*) *in fratres uel sorores*: 5,30sq.; 46; 238sq.; 564; 6,393sq.; 403sq.; 7,139sq.; 8,441sq.; 9,382; 405; 11,266sq.; 289sq.; 329; 400sq.; 542; 12,2sq.; 542sq.; 13,31; 149; 191; 611sq.; 663sq.; 14,772sq.; 15,459sq.
- d) *pietas* (ou *impietas*) *in coniugem uel amantem*: 3,288sq.; 4,259sq.; 462sq.; 5,23; 59sq.; 219; 7,424; 588sq.; 611sq.; 9,382; 413sq.; 421sq.; 10,43sq.; 68sq.; 11,400sq.; 13,301; 14,78sq.; 109; 378sq.; 416sq.; 451.
- e) *pietas* (ou *impietas*) *in liberos*: 1,481sq.; 545sq.; 583sq.; 2,356sq.; 628sq.; 4,383sq.; 4,458sq.; 5,23 (si l'on assimile les devoirs de l'oncle à ceux du père); 6,393; 407sq.; 7,590; 611sq.; 8,240sq.; (cf. remarque à 5,23); 593sq.; 847sq.; 9,375sq.; 413sq.; 423sq.; 434sq.; 10,41sq.; 11,328sq.; 380sq.; 12,1sq.; 29sq.; 144sq.; 580sq.; 13,162sq.; 186sq.; 301; 423sq.; 435sq.; 626sq.; 643sq.; 14,109; 585sq.; 743sq.; 802; 806sq.; 15,462; 761sq.; 850sq.
- f) *pietas* (ou *impietas*) *in parentes*: 2,589sq.; 5,148; 237sq.; 8,437sq.; (si l'on assimile les devoirs envers l'oncle à ceux envers le père); 9,382; 407sq.; 10,451; 11,542; 12,536sq.; 13,595sq.; 624sq.; 14,105sq.; 109; 443sq.; 773sq.; 801sq.; 15,171sq.; 403sq.; 459sq.; 719sq.; 852.

## C. Conclusion

A nous lire, on pourrait parfois penser que, dans une légende, nous n'identifions qu'une seule forme de *pietas*, deux au plus lorsqu'elles entrent en conflit (comme chez Procné, où la soeur l'emporte sur la mère et l'épouse). Certes, le thème de la *pietas* apparaît sous une seule forme dans quelques récits, mais de

façon plutôt exceptionnelle. Dans l'histoire de Procné, par exemple, on note aussi la *pietas in liberos* du vieux Pandion, qui a tant de peine à se séparer de Philomèle (6,483; 494sq.) et, dans ses paroles d'adieu, le vieillard fait appel à la *pietas in parentem* de sa fille (503). Qu'on se rappelle également la richesse du thème illustré par Deucalion et Pyrrha.

Sous diverses formes, la *pietas* occupe donc dans les *Métamorphoses* une place importante. Le thème se retrouve dans la plupart des épisodes, pas toujours au premier plan, mais rarement comme motif tout à fait secondaire. C'est un des éléments qui, avec la métamorphose, contribuent le plus à la cohésion du poème: il crée une atmosphère. La dette d'Ovide envers Virgile laisse pourtant s'épanouir un talent où l'imitation le cède souvent à l'originalité; qu'on songe à la piété qu'inspire l'amour. Certains héros se définissent par leur attitude face à la *pietas*; Médée, coupable envers son père, son mari, ses enfants, ses hôtes, s'exclut du monde où vit Baucis. La *pietas* et l'*impietas* créent des types d'humanité; on retrouve Pyrame et Thisbé en Célyx et Alcyoné, Penthée en Erysichthon.

D'un bout à l'autre de l'oeuvre, le thème de la *pietas* crée une impression de continuité; le jeu subtil des variations, des similitudes et des oppositions associe entre eux divers récits. Ainsi s'explique l'agencement ou la succession de certains épisodes; ni la chronologie, ni la généalogie, mais bien la *pietas* ou l'*impietas* rapprochent Niobé d'Arachné, Pyrame et Thisbé de Vénus et Mars, Erysichthon de Philémon et Baucis.

#### D. Pietas et impietas dans la composition des vers 8,1 à 9,393

A l'occasion, nous avons signalé le rôle joué par la *pietas* dans la liaison entre certains épisodes. A titre d'exemple, nous étudierons maintenant de façon plus approfondie la place de ce thème dans un passage précis.

##### *Plan du livre VIII*

Le livre VIII se compose de trois parties:

1. les légendes appartenant à la guerre soutenue par Minos contre Athènes (1–269); l'histoire de Dédale entraîne celle de Perdix, qui n'appartient pas au cycle proprement dit;
2. la chasse de Calydon et les légendes qui s'y rattachent (270–546);
3. les récits chez l'Achéloüs (547–884).

##### *Disposition adoptée par Ovide, Diodore, Hygin et Eusèbe*

Les cycles se succèdent de la manière suivante depuis le livre VII: Médée (7,1–403), Thésée (7,404–8,269), Calydon (8,270–546), Hercule (9,4sq.). Diodore en revanche raconte d'abord Hercule (4,9–57), cycle à l'intérieur duquel s'intercalent Calydon (4,34) et Médée (4,40–56), puis apparaît Thésée (4,59sq.). Hygin parle de Médée, ou plutôt des Argonautes (*fab.* 12–27), puis d'Hercule

(fab. 29–36), puis de Thésée<sup>127</sup> (fab. 37–48). La succession adoptée par Eusèbe<sup>128</sup> est la suivante: Médée (p. 46), Thésée (p. 48), Hercule (p. 48), Calydon (p. 50).

Cette comparaison permet les constatations suivantes:

- a) aux livres VII, VIII et IX des *Métamorphoses*, Ovide réunit des cycles que les mythographes associent également<sup>129</sup>;
- b) Ovide est le seul à placer après Calydon tous les exploits d'Hercule;
- c) les récits chez Achéloüs (8,577–878) n'appartiennent pas aux cycles transmis par les mythographes.

#### *Cohésion thématique des vers 8,1 à 546*

De la première à la deuxième partie du livre VIII, Thésée fournit à Ovide une transition (267sq.), mais diverses formes de *pietas* ou d'*impietas* lient plus étroitement les deux ensembles. Il est vrai que n'y contribue pas la *pietas in deos*, puisque le sacrilège d'Oenée reste un acte isolé. Comme Thésée (171sq.), Méléagre combat et vainc un monstre redoutable; tous deux bénéficient de l'aide d'une jeune fille. Par amour qui pour Minos qui pour Atalante, Scylla et Méléagre mettent au second plan leurs proches; le crime de Méléagre, qui d'ailleurs a des excuses, n'atteint toutefois pas la gravité de la trahison de Scylla. Dédale tuant Perdix crée une nouvelle correspondance: au meurtre d'un neveu par son oncle (236sq.) répond le meurtre des oncles par leur neveu (438sq.). Dédale supprime le pupille qu'il aurait dû chérir à l'égal d'un fils (241sq.); il préfigure ainsi l'infanticide commis par Althée (511sq.). La tendresse de Dédale pour Icare contraste avec la cruauté d'Althée envers Méléagre.

En résumé, la cohésion entre les première et seconde parties du livre VIII repose sur les formes suivantes de *pietas* ou d'*impietas*:

*pietas in amantem* de Scylla et Méléagre<sup>130</sup>;

*pietas in liberos* de Dédale (Icare);

*impietas in liberos* de Dédale (Perdix) et d'Althée;

*impietas in parentes* de Scylla et de Méléagre.

Supposons maintenant qu'Ovide ait donné aux récits chez Achéloüs la place occupée par l'histoire de Calydon: trouverait-on, dans cette disposition-là, des correspondances produites par le thème de la *pietas*? Les seules à apparaître seraient les suivantes:

127 Hygin relègue Calydon à 171sq.

128 La chronologie qui apparaît chez Eusèbe *Chronicorum canonum quae supersunt*, éd. Schoene, Berolini, Weidmann 1866 rend (p. 46sq.) Thésée, Hercule, Méléagre, Dédale, Orphée contemporains; la chasse de Calydon aurait eu lieu en 818, c'est-à-dire à une époque proche de la mort de Thésée. Si l'admirable travail de Schoene n'a pas été assez exploité par les chercheurs, fonder sur Eusèbe une critique des sources mythographiques d'Ovide paraît pourtant difficile. Laudien *Studia* p. 16sq. donne un tableau synoptique de la succession des mythes chez Ovide, Apollodore, Diodore, Hygin et Eusèbe.

129 Cf. Dietze p. 14.

130 On peut signaler aussi l'*impietas in amantem* de Thésée à l'égard d'Ariadne 8,174sq.

*pietas in coniugem uel amantem* de Scylla et de Philémon et Baucis (le parallèle ne convainc pas: Scylla aime Minos, assurément, mais elle ne s'élève pas aux sentiments du vieux couple).

*impietas in liberos* de Dédale (Perdix) et d'Erysichthon.

Le plan d'Ovide relie donc mieux qu'une autre disposition les deux premières parties du livre. Il n'est pas vraisemblable que le cycle de Calydon ait pour unique fonction de préparer l'entrée en scène d'Hercule (9, 1sq.) par Déjanire (8, 543sq.), soeur de Méléagre.

### *Lien entre les trois parties du livre VIII*

Ovide aborde la troisième partie (547sq.) par l'*impietas in deos* (579), comme la deuxième: les Echinades, renouvelant à l'égard d'Achéloüs le péché d'Oenée contre Diane (273sq.), déterminent l'atmosphère qui règne à la fin du livre. En effet, au récit d'Achéloüs succèdent les réflexions sceptiques de Pirithoüs (612–615). Ces blasphèmes suscitent l'apologue de Lélex (618–724) qui veut prouver à Pirithoüs la puissance des dieux (618sq.): ils récompensent la *pietas* et punissent l'*impietas* (689sq.). En conclusion, Lélex affirme (724) que la *pietas* élève les hommes au rang des dieux. Pieux, Philémon et Baucis en sont rémunérés, tandis qu'Erysichthon expie son sacrilège.

La *pietas in hospitem* des vieillards n'a de correspondant ni dans la première, ni dans la seconde partie du livre, mais l'affabilité d'Achéloüs prépare la réception réservée aux dieux par Philémon et Baucis. L'hospitalité (550sq.) du couple phrygien, et en particulier de la femme, rend hommage à l'Hécalé de Callimaque, ainsi que le comprend Thésée<sup>131</sup> (725sq.).

Philémon et Baucis illustrent la *pietas in coniugem*; dans la seconde partie du livre, le thème s'ébauche avec Méléagre et Atalante; dans la première, avec Scylla et Minos. Le développement toutefois manque de cohérence, car ni la passion brûlante de Scylla, ni le désir soudain de Méléagre<sup>132</sup> (324sq.), tout plein de prévenance qu'il est, (387; 426sq.), ne soutiennent la comparaison avec la tendresse de Philémon et Baucis. Aussi la *pietas in coniugem uel amantem* ne fournit-elle pas de base solide à l'édifice du livre VIII.

Il en va tout autrement de la *pietas in liberos*. En effet, Erysichthon, pour se procurer à manger, vend sa fille (846sq.). Par son forfait, il se range aux côtés de Dédale, (Perdix) et d'Althée.

En résumé, la troisième partie forme une composition harmonieuse grâce à l'*hospitium* et à la *pietas in deos*; renforcée de ce dernier thème (il unit la troisième à la deuxième partie), la *pietas in liberos* réalise la liaison avec le début du livre.

131 Arens p. 113.

132 On est plus proche d'*amor* que de *pietas*.

### Avantages de la composition ovidienne

Mais Ovide n'aurait-il pas eu avantage<sup>133</sup> à adopter un plan proche de celui des mythographes? Oui s'il ne s'agissait que d'aligner des récits ou des cycles, non s'il convenait de les organiser en fonction des thèmes.

Supposons que le livre VIII soit constitué des trois parties suivantes: cycle de Thésée (ou de Minos), cycle d'Hercule (les vers 1–393 du livre IX), cycle de Calydon. Présenterait-il alors une cohésion comparable à celle qu'Ovide lui a donnée? Hercule (9,176sq.; 203sq.), Galanthis (312sq.), Dryopé (340sq.) font preuve d'*impietas in deos*; la *pietas in liberos* apparaît bien deux fois, mais pas comme motif central: dans le discours empreint de fatuité prononcé par Jupiter (243sq.) et dans les paroles de Dryopé qu'enveloppe l'écorce (375sq.). L'*impietas in deos* aurait donc pu relier Hercule à Calydon. Mais, dans les *Métamorphoses*, le mythe d'Hercule succède à la chasse de Calydon; de plus Ovide, en les contant chez Achéloüs, intercale entre les deux cycles les récits qui ont pour thème central la *pietas* et l'*impietas in deos*. Cette disposition, croyons-nous, profite à la composition. On objectera que, dans leur succession habituelle, Hercule et Calydon pouvaient aussi être séparés par les histoires d'Achéloüs ou de ses hôtes. Or cela n'est pas sûr. D'abord, le sacrilège d'Oenée (8,273sq.) devait précéder l'entrée en scène d'Achéloüs, à qui il permet d'introduire les Echinades (579), les *pii* et les *impiii* qui leur font cortège; ensuite on verrait mal Achéloüs réunir chez lui, venant on ne sait d'où, les héros dont son hospitalité fera des conteurs ou des auditeurs; finalement, l'*impietas* d'Oenée, par ses conséquences, domine tout le cycle de Calydon et prépare ainsi, mieux que des offenses isolées, le thème des récits intercalés.

Calydon, Achéloüs et Hercule composent un triptyque dont l'harmonie naît pour une bonne part du tableau central<sup>134</sup>. Les Echinades font à une divinité (8,580sq.) le même affront qu'Oenée (273sq.); elles relient ainsi le premier au second volet, celui-ci rattaché au troisième par Dryopé, qui répète (9,342sq.) en l'atténuant l'offense d'Erysichthon (8,739sq.). Les Echinades et Erysichthon

133 Quelques détails montrent que notre poète a eu de la peine à ordonner les uns par rapport aux autres les événements des cycles d'Hercule et de Méléagre (Diodore aborde l'histoire de Méléagre après avoir conté le mariage d'Hercule; cf. Bethé *Quaest.* p. 61):

- a) *met.* 9,4sq. reporte apparemment avant la mort de Méléagre les démarches entreprises auprès d'Oenée pour en obtenir Déjanire;
- b) au moment de la métamorphose des Méléagrides, Déjanire mérite déjà le titre de bru d'Alémène (8,543sq.);
- c) *met.* 9,102 (*perdiderat*) recule dans un passé imprécis l'attentat de Nessus.

Nous nous demandons si la disposition adoptée par Ovide n'a pas été suggérée par Bacchyl. *Epinik.* 5,71sq. (cf. Otis *Ep. P.* p. 198): l'ombre de Méléagre apparaît à Hercule et lui raconte la chasse de Calydon; Hercule demande à Méléagre s'il n'aurait pas une soeur à marier et Méléagre propose au héros Déjanire. Bacchylides place donc la mort de Méléagre avant le mariage d'Hercule. Voir aussi les remarques de Haupt *ad* 9,14.

134 Cf. le schéma de Beller p. 20; voir aussi les réflexions d'Otis *Ep. P.* p. 413sq. Menzione p. 215 note l'accord entre les récits d'Achéloüs et leur cadre.

entourent Philémon et Baucis, en qui la *pietas in deos* atteint son sommet<sup>135</sup>. Or il paraît évident que l'on doit à Ovide l'insertion, entre les mythes de Calydon et d'Hercule, des épisodes contés chez Achéloüs<sup>136</sup>, à l'exception de 9,1sq.; de plus, les histoires des Echinades, de Philémon et Baucis, d'Erysichthon et Mnestra ne constituent pas un véritable cycle, emprunté aux mythographes comme celles de Calydon ou d'Hercule, mais une composition originale<sup>137</sup> d'Ovide, entraînant les correspondances que nous signalons entre les Echinades et Oenée, entre Erysichthon et Dryopé. Ovide doit peut-être à Callimaque l'idée de l'*hospitium* de Philémon et Baucis<sup>138</sup> et, plus probablement, celle du crime d'Erysichthon, mais pas la composition où entrent ces deux fables<sup>139</sup>.

### Conclusion

D'une part, les récits introduits par l'hospitalité d'Achéloüs présentent des correspondances de thème avec les cycles de Calydon et d'Hercule; d'autre part, ils portent, dans leur narration et leur disposition, la marque d'Ovide. Qu'en devra-t-on conclure, sinon qu'il a consciemment construit tout l'ensemble (8,270–884) sur le thème de la *pietas*<sup>140</sup> et de l'*impietas in deos*? Les données traditionnelles des mythes de Calydon et d'Hercule imposent au poète une contrainte. Il s'en libère en créant une partie intermédiaire qui, par sa teinte dominante, forme avec son cadre un tout harmonieux. La *pietas* pouvait relier Calydon à Hercule mais, vu qu'une tradition juxtapose les deux cycles, Ovide courait le risque d'être mal jugé: on l'eût tenu pour un compilateur assujéti aux schémas des mythographes, et l'ensemble eût manqué d'un centre rayonnant sur la périphérie. C'est pourquoi le poète intercale entre Méléagre et Hercule une série de légendes. Ovide revendique ainsi une part d'originalité dans la composition, dont il fixe le thème majeur. Un succès<sup>141</sup> toujours renouvelé garantit par exemple le soin voué par le poète à l'épisode de Philémon et Baucis. Les récits chez Achéloüs concentrent l'intérêt sur la *pietas* et l'*impietas in deos*, créant ainsi l'atmosphère propre à amener le cycle d'Hercule.

135 Büchner *Ovid* p. 219 et Segal *Myth* p. 265 signalent l'opposition entre Erysichthon et le couple phrygien.

136 Hartmann *De Ov.* (1904) p. 409.

137 Son but est de varier, pense Kienzle p. 49. Cette explication paraît trop facile.

138 Castiglioni p. 262 est enclin à rattacher Philémon et Baucis au même recueil que les récits des Minyades. L'hypothèse est séduisante, mais invérifiable.

139 Admettent une utilisation de Callimaque par Ovide, mais avec d'importantes modifications Diller p. 324sq.; Büchner *Ovid* p. 216; Lafaye p. 138; von Albrecht *Hum.* p. 414; Herter *Perseph.* p. 254; Arens p. 115; Otis *Ep. P.* p. 203; Wilkinson *Ov. Rec.* p. 154; Zielinsky p. 5. Menzione p. 159 juge l'Erysichthon d'Ovide inférieur au modèle. Pour le détail, Otis *Ep. P.* p. 414sq. rapproche Erysichthon de Mézence: il voit de plus des correspondances de vocabulaire entre Ovide et Virgile (cf. *Aen.* 4,441 – *met.* 8,374; *Aen.* 3,33 – *met.* 8,753. etc.).

140 Otis *Ep. P.* p. 202sq. montre l'importance du thème chez Erysichthon et Philémon et Baucis.

141 Il est redevable selon Lafaye p. 185 à la mesure qu'Ovide a su s'imposer dans cet épisode. Il faut y louer également la richesse des thèmes.

### Cycles et composition

L'analyse conduit à une autre constatation: le développement d'un thème dépasse les limites d'un livre; du huitième, l'ensemble construit sur la *pietas in deos* s'étend au neuvième. Pourtant, la coupure entre les deux livres a une fonction: parmi les mythes contés chez Achéloüs, elle distingue ceux qu'introduit la volonté du poète et ceux qui appartiennent au cycle traditionnel d'Hercule (9,3sqq.). Se pose alors la question: Ovide, tributaire des mythographes pour la plupart des cycles des *Métamorphoses*, a-t-il vraiment la faculté de développer un sujet alors que la tradition lui impose souvent la succession des épisodes? Revenons, à titre d'exemple, au livre VIII et au thème de la *pietas*. Scylla (8,6sqq.) se montre impie surtout envers son père. Le récit d'Ovide est conforme au résumé donné par Apollodôre<sup>142</sup> (3,15,8), mais la *Ciris*<sup>143</sup> (54sqq.) atteste l'existence d'autres traditions<sup>144</sup>. Notre poète rend l'héroïne coupable d'*impietas*<sup>145</sup> *in parentem*: il veut, croyons-nous, mettre Scylla en parallèle avec Médée<sup>146</sup> (7,9sqq.) révoltée contre son père (7,15:53) et consciente de le trahir<sup>147</sup> (7,38). Ariadne aurait permis un nouveau développement du thème (8,171sqq.) mais, par crainte de lasser ou d'entrer en compétition avec Catulle<sup>148</sup> (64,52sqq.), Ovide évoque brièvement l'aide apportée par la jeune fille à l'ennemi. Une variation de l'*impietas in parentem* apparaîtra en Méléagre meurtrier de ses oncles (8,437sqq.); toutefois, on ne saurait dire si elle se présente fortuitement, par simple proximité, ou si elle a décidé le poète à faire succéder aux légendes crétoises le cycle de Calydon. On est dans la même perplexité à propos de la *pietas in amantem* de Médée, de Scylla, d'Ariadne et de Méléagre, ou encore à propos de l'*impietas in liberos* de Dédale (Perdix) et d'Althée; Apollodore (3,15,8) interdit de croire qu'Ovide a introduit dans le cycle crétois la légende de Perdix<sup>149</sup> (*met.* 8,236sqq.) pour faire pendant à celle d'Althée.

Dans leur forme traditionnelle, les cycles de Crète et de Calydon comportent des thèmes et des héros communs (Thésée prit part à la chasse de Calydon). Ovide trouve chez les mythographes des associations toutes faites. Il ne lui reste qu'à mettre en oeuvre les ressources de son art et du métier appris à l'école des

142 Kienzle p. 45.

143 Hehrlein p. 15sq. montre les différences psychologiques entre les héroïnes des deux poèmes.

144 Castiglioni p. 96 rapproche de Tarpéia la Scylla de la version la plus ancienne.

145 Heinze *Eleg.* p. 391 ne voit pas de problème de *pietas* en Scylla, mais plutôt une question d'*ignavia* et de *fortitudo*.

146 Le parallélisme est frappant si l'on admet avec Bethé *Quaest.* p. 13sq. qu'Acétés avait sa vie liée à la toison comme Nisus à son cheveu. Voir aussi Hehrlein p. 26.

147 Cf. Hor. *carm.* 3.27,33sqq.

148 Cf. Lafaye p. 175; Schmidt *Ariadne* néglige les *Métamorphoses* dans son examen.

149 Haedicke p. 74 pense qu'en fait c'est la métamorphose de Perdix qui permet à Ovide de raconter Dédale et Icare, non l'inverse. C'est voir les choses sous l'angle de la métamorphose uniquement, sans tenir compte de la tradition mythographique.

rhéteurs<sup>150</sup>. Les monologues<sup>151</sup> de Scylla (8,44sq.) et d'Althée (8,478sq.) se répondent. En trente vers environ, les héroïnes se demandent, l'une si elle supprimera son père, l'autre son fils. Les données mythographiques, si elles imposent une servitude au poète, lui fournissent pourtant des correspondances à exploiter. Le cycle de Thésée réunit trois femmes qui se ressemblent: Médée, Ariadne et Scylla<sup>152</sup>; à deux livres consécutifs, elles fournissent des épisodes. Un poète médiocre aurait peut-être abusé de l'avantage offert par la tradition. Capable de se limiter, Ovide développe les histoires de Médée et de Scylla, mais résume celle d'Ariadne. L'auteur des *Métamorphoses* utilise les schémas mythographiques dans la mesure où leurs thèmes présentent des possibilités d'associations. De l'intérieur, il renouvelle les cycles par l'accent qu'il donne à tel ou tel élément, s'en libère ou en modifie le sens par les récits intercalés.

150 Pour le problème de la rhétorique chez Ovide, voir Naumann. L'influence de l'école nous paraît sensible surtout dans les discours (cf. Lafaye p. 154sq.) et dans le style (cf. Heinze *Eleg.* p. 396). Certains critiques la minimisent: Wilamowitz p. 241; Luck *Röm. E.* p. 153; Lenz *Betr.* p. 505. D'autres accentuent son rôle: Hartmann *De Ov.* (1905) p. 108sq.; Martini *Einl.* p. 34; Martini *Ovid* p. 188; Kraus p. 116sq.; Lamacchia *Precis.* p. 20; Zinn p. 22; E. Rohde p. 136sq., auxquels on peut ajouter Diller p. 334sq. pour qui Ovide discute souvent des situations sans décrire d'action.

151 Voir Heinze *Eleg.* p. 389sq.; Hehrlein p. 4. Peters p. 73sq. explique la prédominance de l'action ou de l'analyse psychologique par l'ancienneté ou la nouveauté relative de la fable traitée.

152 Crump p. 248 rappelle que trahir un père est un motif populaire de l'épyllion.

## Deuxième Partie:

### PROBLEMES DE COMPOSITION<sup>1</sup>

#### Chapitre I:

#### VALEUR ET LIMITES DES HYPOTHESES DE LA CRITIQUE RECENTE

##### *Evolution de la critique*

Au début du siècle, les philologues dépréciaient l'art créateur d'Ovide; on l'imaginait esclave d'une source<sup>2</sup>, que d'ailleurs personne n'a jamais pu désigner avec précision; Ovide a lu Nicandre, Apollonius de Rhodes, Virgile, en un mot, il avait une vaste culture. Il imite parfois avec le sans-gêne des anciens, mais il ne se borne pas à copier des modèles. Avec une générosité perfide, certains commentateurs accordaient à Ovide l'originalité du style, parce qu'ils le trouvaient mauvais.

Au parti pris de la "Quellenforschung" a succédé, tout aussi contestable, l'admiration aveugle. On vante peut-être dans les *Métamorphoses* des beautés plagiées. On prononçait naguère contre Ovide des condamnations qui atteignaient en fait des modèles inconnus. Ses prédécesseurs<sup>3</sup> lui ont légué aussi des mérites — nous pensons ici uniquement à la construction du poème — dont on lui attribue maintenant la conquête. On loue la structure d'un ensemble: cette réussite n'est-elle pas le résultat d'influences diverses? Tout jugement devrait faire la part de la tradition et de l'originalité; décelant une trace de la première, la critique parfois nie la seconde<sup>4</sup>; on la voit aussi exalter la seconde en méconnaissant la première.

##### *Difficulté d'établir un plan du poème*

Des légendes du poème, supposons que subsiste seulement leur catalogue complet mais sans ordre; pourrions-nous reconstituer la succession des épisodes, sachant que la réglait la chronologie? Nul ne s'y aventurerait. On situe aisément dans le temps la cosmogonie, la zoogonie et l'apothéose de César. Mais les autres événements? Les récits intercalés entremêlent au présent le passé; un mythe des origines, les dieux en fuite devant les Géants, surprend au livre V (319sqq.).

Même si un commentateur antique avait accompli le travail de R. Schmidt qui signale tous les procédés de transition, nous serions incapables d'assigner sa place à

1 Le problème de la composition est abordé aux p. 20sq.; 22sq.; 38sq.; 47; 54; 56; 76sq.; 79; 94; 97; 101sqq.

2 Dietze p. 59 distingue des sources principales (écrivains) et des sources secondaires (compendia). Pour Rohde p. 132, les *Métamorphoses* sont l'imitation de formes alexandrines analogues.

3 Voir Castiglioni p. 372.

4 Dietze p. 12 cite l'exemple d'un catalogue construit de toute évidence sur les *Métamorphoses* elles-mêmes. Vollgraff p. 5 invite également à la prudence.

chaque épisode. Du moins poserons-nous le problème: le poète, obéissant à une apparente fantaisie, groupe-t-il des récits que rien ne relie? S'il ne se soumet qu'à ses caprices<sup>5</sup>, toute tentative d'établir un plan est vouée à l'échec. Mais les critiques modernes, partant des *Métamorphoses* dans la forme que nous leur connaissons, essaient d'en saisir l'architecture; ils prétendent arracher à Ovide le masque de la désinvolture pour livrer au lecteur ahuri le visage mallarméen d'un artiste raffiné. On ne se demande plus comment, mais pourquoi un épisode suit ou précède un autre.

Crump (p. 274sq.), Ludwig (p. 9), Otis (p. 84sq.) proposent un plan<sup>6</sup> des *Métamorphoses*: les divisions de Ludwig et de Crump coïncident<sup>7</sup> d'assez près, mais s'écartent notablement de l'analyse d'Otis<sup>8</sup>. Chacun des critiques — c'est là une méthode absolument légitime — s'efforce d'expliquer la construction de l'oeuvre telle qu'elle nous est parvenue. A l'aide de tableaux ou de titres assortis de commentaires, ils en présentent le canevas. Mais la schématisation comporte un danger: dans l'ardeur à glorifier l'art de la composition, on minimise ou même on ignore l'importance d'un récit: il détruirait l'harmonie d'une disposition idéale.

#### *Difficulté de délimiter des ensembles; exemple du thème amor deorum*

De l'épisode de Daphné (1,452sq.) à la fin du livre II, Crump, Ludwig et Otis s'accordent à voir le développement du thème *amor deorum*; or, comment justifier, dans un ensemble voué aux passions des dieux, la présence de Phaéthon (1,750–2,339), des Héliades (2,340–366), de Cycnus (367–380), d'Ocyrrhoé (633–675), de Battus (676–707)? Crump (p. 275) s'en tire en qualifiant Phaéthon de "great digression", les autres récits embarrassants étant des "episodes". Ludwig (p. 22) voit dans Phaéthon le centre structural du deuxième ensemble, l'amour du Soleil pour Clyméné (1,768sq.) reliant le mythe à ceux qui précèdent ou qui suivent; quant aux autres passages sans thème érotique, il les annexe pratiquement aux cinq "Hauptabschnitte" qu'il reconnaît dans l'ensemble. Otis (p. 84) fait de Phaéthon un "Epic Central Panel" et néglige tout ce que

5 Aucun plan n'ordonne semble-t-il l'énumération de *am.* 3,12,21sq.; le même poème (41sq.) revendique pour le poète une liberté illimitée.

6 Stégen *Plan* p. 79 propose d'analyser le contenu de chaque morceau avant de s'intéresser aux grandes subdivisions. On regrette que l'article se termine précisément là où le titre aurait trouvé sa justification. La méthode illustrée aux pages 87sq. nous paraît parfois appeler "contrastes" la simple continuité des divers moments d'un récit. Il n'est pas sûr, contrairement à ce que Crump. p. 202 pense, que la construction du poème sera révélée par l'examen des cinquante récits les plus importants. Pighi p. 643sq., Büchner *Lit.* p. 385, Peters p. 86, Wilkinson *Ov. Rec.* p. 147 divisent le poème en trois parties (Büchner ne s'accorde pas avec les deux autres pour la limite entre la première et la deuxième). Otis *Ep. P.* p. 83 en distingue quatre. Nous n'avons pu nous procurer la thèse de D. A. Little, *The structural character of Ovid's Metamorphoses*, Univ. of Texas 1972.

7 Herter *Kunst.* p. 347 conteste (sans doute contre Crump) qu'on puisse considérer les récits du poème comme autant d'épyllia indépendants.

8 Otis *Ep. P.* p. XIV le reconnaît.

Crump appelait épisodes. On ne saurait nier l'intérêt de tels schémas<sup>9</sup>, malgré leurs insuffisances ou leurs approximations; mais le problème demeure de savoir dans quelle mesure Ovide les a inventés<sup>10</sup>.

Nul ne contestera la parenté entre les mythes de Daphné, de Syrinx et de Callisto, ou même entre Io et Callisto<sup>11</sup>. Une fois introduit le thème de l'histoire de Daphné, Ovide pouvait être tenté de le développer dans d'autres récits, compte tenu de la nécessaire *uariatio*; effectivement, il se laisse quelque peu entraîner par son sujet, puisque se succèdent Daphné, Io et Syrinx<sup>12</sup>. Phaéthon rompt brutalement avec la fable érotique; le poète n'y reviendra qu'après avoir distrait son lecteur avec le destin des Héliades et de Cycnus<sup>13</sup>, ce dernier personnage préparant peut-être le retour du motif de l'amour. Callisto rappelle Io, mais il est erroné d'assimiler Coronis aux vierges traquées du premier livre. En d'autres termes, un faible lien thématique unit Coronis à Daphné, Io, Syrinx et Callisto; la première, en contraste avec les nymphes que l'amour épouvante, mène l'existence des demi-mondaines qu'une seule liaison ne saurait satisfaire. Hersé se distingue à la fois des unes et des autres; on ne sait si elle est rebelle ou encline à l'amour.

Même diversité dans les dieux amoureux. Jupiter viole Io ou Callisto; il vaut Apollon et Pan poursuivant qui Daphné, qui Syrinx. Mais l'amant de Coronis se montre bien peu empressé et Mercure, que l'on croyait si épris (2,726sq.), dans son ardeur à punir<sup>14</sup> Aglauros oublie celle qu'il éprouvait pour Hersé<sup>15</sup> ... Il quitte l'Attique sans plus songer à celle qui aurait dû l'y retenir (833sq.).

Le thème *amor deorum* présente peu de cohérence; croire qu'il assure l'unité des vers 1,452–2,875 ne flatte guère Ovide. Dans les fables de Coronis et d'Hersé, l'amour n'est que le prétexte à d'autres développements; ces épisodes ne sauraient

9 Voir aussi ceux que propose Swanson *Change* p. 205. Crump p. 218 admet que toute division est arbitraire à un certain point de vue.

10 Selon Castiglioni p. 373, les historiens et mythographes donnent le schéma, et Ovide utilise les généalogies.

11 Une tradition (cf. Franz p. 238 et Piccaluga p. 41) fait de Pan et Arcas des frères, fils de Jupiter et de Callisto; cette filiation permet un rapprochement entre Io et Callisto, puisque le poète rattache Pan à Io par l'histoire de Syrinx. Voir aussi Laudien *Studia* p. 12sq.

12 Menzione p. 130 pense (contrairement à nous) que ces trois récits mettent en oeuvre un pathos de même essence que chez Deucalion et Pyrrha. Pour Arens p. 47, Syrinx est une variation du thème illustré par Daphné et Io.

13 La tradition relie déjà ces deux fables à Phaéthon; mais la transition de Phaéthon à Callisto est due à Ovide selon Castiglioni p. 367. Apoll. Rh. 4,597sq. évoque successivement Phaéthon, les Héliades, Apollon et Coronis; la disposition adoptée par Ovide n'est peut-être pas aussi originale qu'on pourrait le croire.

14 Pour les diverses traditions concernant la punition, voir Wimmel p. 328sqq.

15 Pour Ludwig p. 24, l'amour est ici un motif secondaire: 2,819 montre selon lui (l'allusion ne nous paraît pas aussi claire) que le dieu parvient à ses fins auprès d'Hersé. Arens p. 61sq. voit un motif alexandrin dans le fait que Mercure s'éprend d'Hersé à une fête; pour lui, Mercure est un bon élève de l'Ars. Si l'on en croit Apollod. 3,14,3, Céphale, qui n'apparaît qu'au livre VII, est le fils de Mercure et d'Hersé.

être mis en parallèle avec les récits érotiques du premier livre. La critique croit découvrir de la symétrie entre les mythes qui encadrent Phaëthon; séduisante pour l'esprit, cette vision repose pourtant sur un rapprochement superficiel. Nous ne comprenons pas non plus pourquoi il faudrait exclure du contexte "*amor deorum*"<sup>16</sup> l'histoire de Sémélé (3,279sq.); aussi bien, l'ensemble a des ramifications jusqu'au livre XIV (623sq.). Si l'on objecte que les amours de Jupiter ou d'Apollon ne peuvent se comparer à celles d'un Vertumne, qu'on veuille se souvenir de la passion de Vénus pour Adonis (10,529sq.) ou du déshonneur infligé à Caenis par Neptune (12,189sq.). Il n'existe pas de thème propre à un ensemble à l'exclusion des autres. Les plans ont leur utilité comme méthode d'analyse, mais ils ne révèlent pas toujours l'intention du poète, ni sa façon de travailler.

### *Influence des mythographes sur la composition*

Les *Métamorphoses* rapprochent deux mythes: les Géants (Typhée) et Proserpine (5,318sq.); cette association n'appartient certainement pas en propre à Ovide<sup>17</sup> (cf. Apollod. 1,4,5sq.). Il s'agit toutefois d'un détail qui ne concerne pas un point important de ce qu'Otis (p. 84) appelle "Section II". Plus significative apparaît chez Diodore (4,7 et 4,9) la proximité des Muses et des Piérides avec Persée. Ovide, qui adopte la succession inverse (d'abord Persée, puis les Muses<sup>18</sup> et les Piérides), a pu trouver chez un mythographe ou un poète les deux fables juxtaposées, ou même reliées par Hippocrène. Pélops<sup>19</sup> n'a rien à voir dans le contexte de "Vengeance Episodes" dont parle Otis (p. 84); sa présence peut s'expliquer par des nécessités de transition, mais aussi par la fidélité d'Ovide à un modèle.

Notre poète s'en tient souvent à la tradition<sup>20</sup> la plus orthodoxe. L'histoire de Persée (*met.* 4,607–5,249) se retrouve avec ses principaux épisodes chez Apollodore (2,4,1sq.). Ovide raconte le cycle de Médée avec des éléments qui appartiennent aussi à Diodore (4,40–56). Constatation plus troublante encore, on lit ensuite chez Diodore (4,59–63) certaines légendes que, de Thésée à Ariadne, Ovide groupe après Médée. Les *Métamorphoses* empruntent aux mythographes l'agencement de la matière à la fin du livre VI<sup>21</sup> et au début du livre VII. De même,

16 On peut approuver Müller p. 101 note 1. pour qui le thème s'éteint avec Proserpine pour se ranimer au livre X; mais Müller *l.c.* est d'avis qu'*amor deorum* n'est pas pris thématiquement dans les cinq derniers livres.

17 Castiglioni p. 367 pense que la transition de Typhée à Proserpine est conçue sur le même modèle que la transition de Phaëthon à Callisto, qui serait due à Ovide lui-même. Il semble plutôt qu'Ovide ait construit la transition du livre II sur le modèle de celle du livre V, que lui fournissait la tradition: cf. Peters p. 78. L'idée de l'inspection par Pluton (5,354sq.) est en tous cas suggérée à Ovide par Hom. *Il.* 20,61sq.

18 *Ov. am.* 3,6,13sq. juxtapose Persée et Proserpine.

19 Pélops est frère de Niobé. Pour le lien entre Pélops et Itys, voir Papathomopoulos p. 95 note 21. Verg. *georg.* 3,6sq. cite dans une même énumération le cycle latonien et Pélops.

20 Cf. Hartmann *De Ov.* (1904) p. 407; Laudien *Röm. Sag.* p. 287. Otis *Ep. P.* p. 130 défend une position contraire à propos de ce qu'il appelle "Section II".

21 Jannacon p. 68 examine une autre possibilité de composition pour ce livre.

Diodore (4,9sq.) reproduit (avec une interruption pour Médée) les fables qui constituent chez Ovide le mythe d'Hercule (*met.* 9,1–393). La composition du chant d'Orphée<sup>22</sup> (10,148sq.) suscite l'admiration; pourtant Apollodore (3,14,3sq.) mentionne, parmi d'autres héros, Cinyras, Pygmalion, Adonis, Myrrha.

### Associations d'idées et de personnages

Poètes et mythographes se conforment à des traditions. En outre naissent, liées par le caractère ou la destinée, des "familles" de personnages.

L'évocation de Silène (Verg. *ecl.* 6,74–81) unit à Scylla Procné, héroïnes qu'Ovide rapproche également dans les *Métamorphoses* et que Crump, Ludwig et Otis placent chacun dans une même division du poème. A Procné (*met.* 6,424–674) succède chez Ovide Médée (7,1sq.); elles se retrouvent chez Juvénal (6,643sq.)<sup>23</sup>.

La Byblis des *Métamorphoses* (9,450sq.) ressemble beaucoup à la Canacé des *Héroïdes* (*epist.* 11); si l'on admet la similitude entre les deux incestes, on s'aperçoit que les *Héroïdes* 9, 10, 11 et 12 groupent des héroïnes (Déjanire<sup>24</sup>, Ariadne, Canacé, Médée) que l'on retrouve dans les livres VII à IX des *Métamorphoses*, où Byblis tient le rôle de Canacé<sup>25</sup>.

Celles que, dans les *Fastes*, Ovide écarte de la célébration des *Caristia* (2,617sq.), il les réunit dans les *Métamorphoses* où, à défaut d'*impius frater* (*fast.* 2,623sq.), on rencontre plus d'une *impia soror*: Ariadne accompagnant dans sa fuite le meurtrier de son frère (*met.* 8,172sq.), ou Byblis brûlant pour Caunus d'une passion interdite (*met.* 9,454sq.). Cherche-t-on une illustration à la formule *in partus mater acerba suos* (*fast.* 2,624), les noms de Procné, Médée, Althée viennent aussitôt à l'esprit. Les deux premières ont droit d'ailleurs à une mention particulière (*fast.* 2,627 et 629). Et n'est-ce pas Scylla, *cui pater est uiuax* (*fast.* 2,625), qui voit en son père un gèneur (*met.* 8,72)?

Une malédiction d'*Ibis* (601sq.) évoque la vengeance d'Althée, la mort de Créuse, rivale de Médée, et la tunique de Nessus, épisodes que les *Métamorphoses* groupent dans les livres VII à IX.

### Rôle des généalogies

Pour Ludwig (p. 32), Ovide, se conformant à la tradition, fait succéder au cycle de Bacchus celui de Persée: les deux héros descendent d'Epaphus par Agénor et

22 Menzione p. 144 juge le livre X très homogène. Otis *Ep. P.* p. 184 ne croit pas au sérieux de la composition du chant d'Orphée. Lafaye p. 60 note 3 pense que l'influence d'un manuel est très sensible au livre X, que Kraus p. 112 divise en deux parties, l'une consacrée aux *pueri delicati* (influence de Phanoclès), l'autre aux légendes cypriotes (influence possible de Philostéphanos).

23 Voir aussi *Ov. am.* 2,14,29sq.; *ars* 2,381sq.; *rem.* 59sq.; *trist.* 2,387sq.; *Pont.* 3,1,119sq.; Jannacone p. 135.

24 Apparentée à Médéc selon Jannacone p. 156 (le vêtement empoisonné).

25 Cf. Tränkle p. 462 et Menzione p. 169.

Bélus<sup>26</sup>. Ovide lui-même évoque cette filiation (4,607), renforcée par Jupiter, père de Bacchus et de Persée (609sq.). Toutefois, notre poète ici ne s'intéresse pas à la généalogie pour elle-même; plus que les rejetons d'une lignée illustre, Bacchus et Persée sont à ses yeux les fruits d'amours extraordinaires. Lors de la rentrée en scène de Bacchus, après l'épisode de Narcisse et Echo (3,341sq.), Ovide désigne le dieu sans référence aucune à ses ancêtres ou à son père, mais à sa mère (520); dans la naissance de Persée, seul le retient le merveilleux de l'événement (4,611). Ovide s'attache aux rapprochements poétiques tels qu'en fait Virgile (*catal.* 9,33sq.).

Dans notre poème, a-t-on prétendu, l'enchaînement des mythes est assuré par la généalogie; cette dernière absente, comment expliquera-t-on que d'autres oeuvres associent les mêmes fables? Les relations entre héros ne tiennent pas toujours à des liens de parenté — il faut souvent recourir à des tableaux compliqués pour les saisir — mais à des passions, à la psychologie, à des situations analogues. Nulle généalogie<sup>27</sup> n'enseignera pourquoi la mort de Méléagre suit de près — selon le temps des *Métamorphoses* — celle d'Ity, ni l'infortune de Vénus le deuil d'Orphée.

### Conclusion

A l'instar d'autres poètes, et dans l'ensemble de son oeuvre, Ovide s'est parfois laissé guider par les associations d'idées. En outre, il n'a pu échapper aux servitudes de la tradition mythologique, basée en partie sur la généalogie; mais dans quelle mesure en est-il tributaire? La recherche ne fournit à la question que des réponses fragmentaires. Aussi peut-on estimer difficilement la part d'Ovide dans la composition<sup>28</sup> du poème. Il est abusif de lui refuser toute invention; mais on se trompe autant si l'on croit qu'il a construit les *Métamorphoses* en assemblant, selon un plan absolument original, les bribes éparses transmises par la tradition littéraire ou mythographique. Il n'a que peu modifié les cycles (Thèbes, Proserpine) dans le nombre ou la succession de leurs épisodes, quitte à leur donner une physionomie nouvelle en développant un événement ou un thème au détriment d'un autre. Ainsi, dans les fables liées à Proserpine, on ne le sent préoccupé ni par la fonction civilisatrice de Cérès<sup>29</sup> (en dépit des vers 5,341—343), ni par l'explication des mystères d'Eleusis, mais uniquement par l'aspect affectif<sup>30</sup> du mythe.

26 Laudien *Studia* p. 10 et 12 pense qu'Ovide ignore la division de la race d'Argus en celle de Bélus et d'Agénor; cette opinion ne paraît plus défendable. Cf. aussi Dietze p. 9. Vollgraff p. 69 note la parenté entre Ovide et Apollodore pour le cycle thébain.

27 Müller p. 263 note 2 distingue les associations externes (généalogie) et internes (thème).

28 Sur la technique de composition d'Ovide, voir les intéressantes remarques de Peters p. 82sq. Selon von Albrecht *Parenth.* p. 168. Ovide adopte comme principe de composition l'alternance de bonheur et de malheur; même idée dans *Hum.* du même critique p. 69 et 72. Ce principe ne nous paraît pas toujours respecté. d'autant plus qu'Ovide mêle parfois une note gaie à des événements tragiques.

29 Il s'agit probablement d'un emprunt plus ou moins adroit d'Ovide à son modèle; cf. Barwick p. 464.

30 Cf. Heinze *Eleg.* p. 314. Sur le rôle de l'affectivité en général, cf. Müller p. 201 et 326sq.

A quoi l'originalité d'Ovide tient-elle donc? Avant tout, à la liberté avec laquelle il brise des schémas traditionnels pour en faire le cadre d'éléments hétérogènes. Il n'a pas inventé les épisodes du cycle de Bacchus, même s'il en a quelque peu modifié l'ordonnance, mais il y a introduit les récits des Minyades. Parmi les mythographes, qui classent la matière par cycles, en fonction d'un héros, d'un lieu, de la généalogie ou de la chronologie, aucun n'aurait associé à Bacchus les fables que rapportent les Minyades. La plupart des récits intercalés témoignent ainsi de la souveraineté du poète. C'est pourquoi, en examinant ce procédé de composition, nous espérons mieux saisir la technique<sup>31</sup> d'Ovide.

31 Von Albrecht *Parenth.* p. 136 pense que parenthèse et récit intercalé ont chez Ovide une même racine. C'est possible concernant la forme, mais les effets du second sur la chronologie et la composition sont différents.

## Chapitre II: LES RECITS INTERCALES

### A. Chronologie et récits intercalés

#### *Incohérences et ruptures dans le déroulement chronologique*

Le poème se déroule selon la succession chronologique<sup>1</sup>, du chaos jusqu'à l'apothéose de César. Entre ces deux extrêmes, la progression n'est pas toujours perceptible; la généalogie, lorsqu'on peut la reconstruire, donne l'impression que le temps s'écoule. C'est ainsi que Procné, dont l'histoire figure au livre VI, descend d'Erichthonius, auquel le livre II fait allusion (552sq.); *tempore quodam* place d'ailleurs l'indiscrétion d'Aglauros avant l'époque où vit la corneille, la narratrice. Mais Esculape, qui voit le jour au livre II (626sq.), n'est que *iuuenis* au livre XV (642); on peut naturellement objecter qu'un immortel reste éternellement jeune... Callisto, la fille de Lycaon (2,495sq.; 526), qui est née par conséquent avant le déluge et aurait dû disparaître dans le cataclysme, attire par sa beauté l'attention de Jupiter au livre II. Quel devrait être son âge, alors que tant d'événements se produisent entre la métamorphose de son père et la sienne! Ovide ne se soucie pas de la vraisemblance. Mais le problème de la chronologie est posé surtout par les récits intercalés<sup>2</sup>. Un personnage se met à raconter une histoire (par exemple 1,689sq.) ou le poète lui-même interrompt sa narration pour une autre (par exemple 7,353sq.); le temps s'arrête. Le passé prend le devant de la scène et le lecteur alors abandonne le présent. Aucun lien synchronique n'unit les récits principal et intercalé, lequel peut se définir comme une interruption du déroulement chronologique. Les confidences d'Aréthuse (5,577sq.) suivent de peu l'enlèvement de Proserpine puisque Cérés, l'esprit en repos sur le sort de sa fille, souhaite connaître la mésaventure de la nymphe (572sq.). Les deux déesses se rencontrent; mais à quels moments de la chronologie appartiennent leurs drames? Aréthuse ne précise pas l'époque où l'Alphée l'importunait de ses assiduités; l'enlèvement de Proserpine, rapporté par une Muse (Minerve l'apprend d'une autre que la narratrice), se situe dans un passé mal défini (cf. 5,354sq.). Une allusion (10,26–29) place les amours de Pluton avant la mort d'Eurydice. Le récit principal lui-même marque parfois, au lieu d'une progression, un recul dans le temps. Le paon, dit Ovide (2,533sq.), s'est orné de couleurs quand le corbeau a perdu la sienne. On remonte jusqu'à un point précis la ligne de la chronologie. Argus et Coronis meurent à la même époque; la simultanéité des actions se substitue à leur succession. Ovide arrête le temps pour des raisons de transition.

1 Cette disposition révèle une intention épique (cf. Stroux p. 316). Pour Kraus p. 108 et Martini *Einl.* p. 35, Ovide ne doit pas l'idée du développement chronologique à un modèle. Wilkinson *Ov. Rec.* p. 145 est moins affirmatif.

2 Kraus p. 112 pense qu'Ovide intercale les légendes qui ne trouvent pas une place naturelle dans l'armature; cette opinion est contestable (voir par exemple l'enlèvement de Proserpine).

### *Le lien chronologique dans les récits de la corneille*

En trois récits (2,549–595), la corneille relate des événements d'un passé indéterminé; elle raconte d'abord comment, témoin de l'indiscrétion d'Aglauros, elle en fit rapport à Minerve (2,552–564); à ce moment-là, elle avait perdu déjà sa forme humaine. La cause de sa métamorphose occupe le récit suivant: avant d'être corneille, elle excita jeune fille le désir de Neptune (569–588). Dans le temps, la passion du dieu précède la délation de la corneille. Reste l'histoire de Nyctiméné (589–595), nouvelle préférée de Minerve. Seule cette dernière légende respecte l'ordre logique des faits, qui se présente ainsi: la fille de Coroneus, pour échapper à son poursuivant, est transformée par Minerve qui en fait son oiseau favori; dans son nouvel état, qu'on suppose d'une certaine durée, la corneille révèle à sa maîtresse la curiosité d'Aglauros; la déesse, au lieu de s'en prendre à la coupable, punit la dénonciatrice en la destituant au profit d'une criminelle, Nyctiméné. La plus ancienne des trois péripéties occupe la seconde place dans la narration d'Ovide; à première vue, on perçoit mal la succession des faits. On ignore à quelle époque placer la jeunesse humaine de la corneille, sa métamorphose et sa disgrâce.

### *Le lien chronologique dans les récits des Muses*

Pourtant, le bavardage de la corneille désoriente moins que les récits des Muses (5,269–678). Minerve assure la transition, purement formelle, entre les cycles de Persée<sup>3</sup> et de Cérés (5,250–255). Une fois terminée avec le livre V la rivalité des Muses et des Piérides, la chronologie reprendra son cours (6,1sq.); les exploits de Persée et la métamorphose d'Arachné se succèdent donc; ne les sépare que le temps passé par Minerve à écouter les Muses. Dès l'arrivée d'Athéna sur l'Hélicon (5,254)<sup>4</sup>, les événements rapportés obligent à remonter dans le temps. Par la renommée, la déesse a appris qu'une nouvelle fontaine a jailli (256); l'adjectif *noui* suggère qu'il s'agit d'un fait récent, ce que confirme *Medusaei* du vers suivant: discrètement, le poète rappelle la victoire de Persée, que l'on vient de quitter. Ainsi, l'apostrophe de Minerve aux Muses tourne l'esprit du lecteur vers le passé; mais, simultanément, Minerve anticipe sur la joute artistique entre les Muses et les Piérides, puisque le coup de sabot de Pégase dut refréner l'enthousiasme par trop exubérant de l'Hélicon durant le récital des Muses (Ant. Lib. 9,2)<sup>5</sup>. L'allusion à Pégase rend la rivalité des Muses et des Piérides postérieure au meurtre de Méduse par Persée; le héros toutefois place la mort de Méduse dans un passé mal défini (4,772sq.). Mais *nuper* (5,300) apporte une précision: le différend qui oppose les Muses aux Piérides, s'il brise le cours de la chronologie, doit être contemporain de Persée.

3 Acrisius rendait contemporaines l'épiphanie de Bacchus et la naissance miraculeuse de Persée (4,607sq.).

4 Arens p. 91 pense qu'Ovide a inventé la visite de Minerve aux Muses.

5 Cf. Papatomopoulos p. 89 note 15.

De façon approximative, on peut localiser dans le temps la mésaventure des Muses avec Pyrénéé (273sq.). Le vers 275 prouve que la tentative de viol précède de peu l'arrivée de Minerve: l'émoi le plus virginal ne saurait durer des années. Mis à part le subjectivisme affectif de la narratrice, les repères manquent, qui placeraient dans la chronologie le concours entre les Muses et les Piérides.

Venons-en maintenant au plus compliqué: les chants de la Piéride et de la Muse (318–331; 341–661). Tous deux constituent des récits intercalés à l'intérieur d'un récit lui-même intercalé. En effet, Ovide emboîte comme des tables gigognes des histoires successives. Le défi des Piérides et la joute qu'il suscite appartiennent au même moment du passé, mais le triple propos de la Muse — expliquer à Minerve la rivalité, lui rapporter le chant de la Piéride, puis celui de la Muse —, les retours au temps présent (333–337; peut-être 315sq.), les changements de style — narratif simple pour le différend, indirect pour le chant de la Piéride, direct pour celui de la Muse —, tout cela rend pénible la claire perception du déroulement chronologique. On essaie d'y voir clair lorsque, par le thème qu'elle choisit, la Piéride oblige le lecteur à un nouveau bond dans le passé<sup>6</sup>: la guerre soutenue par les dieux contre les Géants précède le déluge (cf. 1,151sq.). Le lecteur doit dès lors garder présents à l'esprit trois strates chronologiques: le présent (la rencontre de Minerve et des Muses), le passé récent (la joute poétique), le passé lointain (la gigantomachie).

La Muse chante ensuite l'enlèvement de Proserpine: elle commence par l'éloge de Cérés (5,341–345), puis s'arrête à Typhée écrasé sous le poids de la Sicile (346sq.). La transition avec le chant de la Piéride est habile: d'une part, on ne change pas de sujet; d'autre part, le châtement du Géant annonce celui de la Piéride. L'ébranlement du sol par Typhée oblige Pluton à effectuer une inspection; au cours de celle-ci, il voit, aime et enlève Proserpine. On croirait que le ravisseur surgit aussitôt après la défaite des Géants, et que par conséquent l'enlèvement de Proserpine succède à la gigantomachie. Mais c'est peu probable; *saepe* (349; 354) laisse entendre que Pluton n'est pas sorti des enfers au premier soubresaut de Typhée. Dans la chronologie, le mariage de Pluton appartient donc à une époque située entre la gigantomachie et le récit qu'en donnent la Piéride et la Muse.

La tradition mythologique<sup>7</sup> lie au mythe de Proserpine ou de Cérés la plupart des sujets traités par la Muse (Ascalabos, Ascalaphos, les Sirènes, Triptolème et

6 Ludwig p. 39 et Müller p. 102.

7 On a beaucoup discuté l'influence de Nicandre sur Ovide pour ce passage. Giescking p. 136 (cf. Bethé *Ovid* p. 4) pense qu'Ovide tire de Nicandre la matière des récits intercalés; pour Barwick p. 455sq., Ovide doit même à son modèle la disposition des récits (cf. aussi Herter *Perseph.* p. 249sq.). Laudien *Studia* p. 29 et 33 croit à l'utilisation d'un compendium, mais aussi à l'invention du poète, rejoint en cela par Papatomopoulos p. 88 note 10. La scène du rapt (5,391sq.) pourrait être inspirée d'Hor. *carm.* 3,27,29sq. Sans preuves décisives, Pressler p. 20sq. voit dans Callimaque le modèle d'Ovide.

peut-être Aréthuse, d'après Diodore 5, 4, 5); la responsabilité d'Ovide<sup>8</sup> n'est donc pas engagée pour eux. A Pluton qui entraîne de force Proserpine, Cyané prétend barrer la route (414sq.); elle intervient dans la suite logique des événements mais, pour tancer le dieu, elle cite en exemple ses propres amours (417sq.): nouvelle rupture dans le déroulement chronologique. Grâce à la concision de Cyané (Pluton est pressé!), on retrouve sans trop de peine le fil du récit interrompu.

Contant les assiduités de l'Alphée, Aréthuse (572sq.) perturbe à nouveau l'ordre chronologique; Proserpine ne retient plus l'intérêt, puisqu'elle a retrouvé sa sérénité (568–571) et que Cérès a obtenu satisfaction, au moins partiellement. Le récit de la nymphe ne s'intercale pas dans l'histoire de Proserpine mais, plus largement, dans celle de Cérès ou, si l'on veut, dans le morceau de concours de la Muse. A quel moment du passé faut-il placer les *ueteres amores* (576) du fleuve d'Elide? L'adjectif fait allusion à une époque lointaine, mais laquelle? Rien ne permet de la situer par rapport aux amours de Cyané; la gigantomachie et l'enlèvement de Proserpine constituent deux termes entre lesquels l'Anapis épousa Cyané et l'Alphée poursuit Aréthuse. Il est impossible de préciser davantage la succession de ces événements.

Ovide rejoint ensuite par degrés le présent, c'est-à-dire le séjour de Minerve parmi les Muses. Par Triptolème reprend le cycle de Cérès (642sq.). Le chant de Calliope achevé, on retrouve le passé plus récent, celui de la joute; les nymphes prononcent leur jugement et les Piérides subissent leur châtement (662sq.); Minerve succède à la Muse sur le devant de la scène (6,3sq.).

### *Fonction des récits intercalés dans la chronologie*

Les deux exemples que nous avons donnés, les récits de la corneille (2,552sq.) et des Muses (5,273sq.), montrent la difficulté: maintenir le lien chronologique lorsque, l'action principale interrompue, s'y substitue momentanément une autre. S'agit-il d'un procédé commode pour raconter, en faisant abstraction du dynamisme de la chronologie, des récits mal localisés dans le temps? L'explication vaut parfois: Pyrame et Thisbé (4,55sq.), Philémon et Baucis (8,620sq.), Cyané et Aréthuse (5,417sq.; 577sq.). En effet, il est difficile de placer avec précision ces personnages dans le temps, les mythographes ne leur connaissant pas de

8 Menzione p. 138 et 201 pense que les épisodes mineurs troublent la continuité et qu'ils sont peut-être l'unique trait alexandrin du passage. Barwick p. 466 va plus loin en prétendant qu'Ovide a gâté la composition héritée de son modèle en introduisant les histoires de Cyané, d'Ascalaphos, des Sirènes, d'Aréthuse et de Lynceus. En dépit de ce qu'il dit p. 461, Barwick se trompe, nous semble-t-il, en croyant qu'Ovide s'en tient de façon étroite à un seul modèle, un poète, et qu'il néglige la tradition représentée par les mythographes. Diod. 4,23,4 démontre par exemple une liaison culturelle entre Proserpine et Cyané. L'élément le plus extérieur au mythe de Proserpine nous paraît être l'histoire d'Aréthuse, pourtant liée aux autres par le lieu, si bien que Lafaye p. 87 juge que Cyané et Aréthuse se rattachent assez naturellement à Proserpine; Pressler p. 13 pense que Cérès et Aréthuse étaient liées au moins géographiquement dans une source utilisée par Ovide, qui a eu l'idée de raconter la métamorphose de la nymphe. Cette hypothèse séduit.

généalogie; mais que dire de Proserpine, par exemple? La déesse appartient à la deuxième génération des immortels; elle naît donc à une époque relativement proche des origines<sup>9</sup>. Par le moyen du récit intercalé, Ovide situe pourtant son enlèvement dans un passé indéterminé, hors du cours normal de la chronologie. On ne saurait arguer Ovide d'impéritie, car ses artifices rendent l'aventure de Phaëthon postérieure à la métamorphose d'Io (1,750sq.)<sup>10</sup>. Mais l'abondance de récits intercalés trahit l'embarras du poète: il a peine à ordonner les mythes de l'âge héroïque et même de l'histoire selon une ligne chronologique continue. Il l'a bien saisi; l'oeuvre aurait donné l'impression de piétiner si – à supposer même que cela fût possible – elle avait à chaque légende progressé dans le temps. En interrompre le cours<sup>11</sup>, voire même le brouiller paraissait plus habile. Incessant, le va-et-vient dans le passé donne l'illusion de la durée: par exemple, quelques heures seulement s'écoulaient entre l'arrivée de Minerve sur l'Hélicon (5,254) et sa vengeance contre Arachné<sup>12</sup> (6,3sq.).

### *Le lien chronologique et la composition du cycle d'Orphée*

Dans l'histoire d'Orphée également, les récits intercalés prolongent le temps réel<sup>13</sup>. En fait, Orphée meurt (11,1sq.) peu après qu'il a de son art attiré à lui les arbres (10,88sq.). Le chant d'Orphée se compose de deux parties (10,148–219 et 243–739), qui correspondent imparfaitement au plan proposé par le chantre lui-même (152–154) et que relie deux rapides évocations (220–242). Ovide s'écarte une première fois de la chronologie avec l'histoire de Cyparissus<sup>14</sup> (106–142), qui prépare thématiquement les *pueros dilectos superis*. Le jeune homme figure dans la descendance d'Hercule, qui meurt au livre IX; devra-t-on conclure qu'il s'écoule deux générations humaines entre la mort du héros et l'apparition de son petit-fils sur la scène des *Métamorphoses*? Le cyprès, dit Ovide, fut jadis un jeune garçon; *ante* (107) reste vague.

Dans son chant, Orphée nomme d'abord Ganymède (155sq.); *quondam* (155) est d'un faible secours pour placer dans le temps l'éphèbe. Pour Hyacinthe, ni

9 Cf. Grimal p. 253.

10 Cf. Knaack p. 23; Vollgraff p. 53; Wilkinson *World* p. 238; Lufaye p. 149. Par contre, Castiglioni p. 366 croit que le lien entre Io et Phaëthon remonte à un mythographe.

11 Voir à ce sujet les réflexions de Stroux p. 317. Mais un exemple montrera quelles incohérences introduit le jeu d'Ovide avec la chronologie: Minos, fils d'Europe enlevée à la fin du livre II et contemporain par conséquent de Sémélé ou d'Io, et donc aîné d'Actéon, n'apparaît qu'au livre VII.

12 Dietze p. 22 pense qu'Arachné se trouvait chez Nicandre déjà au même livre que les Piérides.

13 Le parallélisme avec le chant des Muses ne s'arrête pas là: dans les deux cas, la série de récits intercalés se termine avec un livre; Orphée invoque sa mère, c'est-à-dire, selon la tradition la plus commune, Calliope, la Muse qui par son chant l'emporta sur les Piérides (5,338–340); à l'enlèvement de Proserpine (5,362sq.) correspond celui de Ganymède (10,155sq.). Orphée évoque la défaite des Géants (10,150sq.) comme Calliope (5,346sq.). Cf. Ludwig p. 58 et Stephens *Cup.* p. 296.

14 Selon Castiglioni p. 165, l'introduction à ce récit est une invention d'Ovide. C'est probable en effet.

*Amyclide* (162) ni *Oebalide* (196) ne fournissent de repères. On ne sait comment ordonner dans la chronologie les légendes de Cyparissus, de Ganymède et d'Hyacinthe. Les événements ne se suivent donc pas selon un plan chronologique dans la première partie du chant d'Orphée; il en va tout autrement dans la seconde, qui débute par Pygmalion (243sq.).

Le sculpteur a connu les Propoetides, dont les vices l'ont dégoûté des femmes; probablement, la transformation de la statue en jeune fille suit de peu la pétrification des Propoetides. Lier par la chronologie les deux légendes semble une idée d'Ovide. De Pygmalion, on passe facilement à Myrrha, et de Myrrha à son fils Adonis; la généalogie rend sensible l'écoulement du temps. Mais l'histoire d'Atalante et Hippomène (560–704) s'interrompt pour faire place aux amours d'Adonis et Vénus. La même composition apparaissait déjà dans la joute poétique entre Muses et Piérides (5,294sq.). Atalante et Hippomène n'occupent une place précise ni dans la chronologie générale des *Métamorphoses*, ni dans celle du récit intercalé.

En résumé, le personnage d'Orphée rassemble cinq légendes (Cyparissus, Ganymède, Hyacinthe, les Cérastes, les Propoetides) sans aucun lien temporel entre elles; trois légendes (Pygmalion, Myrrha, Adonis) unies par la généalogie; une légende (Atalante et Hippomène) appartenant à un passé vague.

### Conclusion

Dans les trois passages examinés (2,552sq.; 5,256sq.; 10,106sq.), le récit intercalé ruine le plus souvent la succession chronologique constituant, au dire d'Ovide (1,3sq.), le plan de l'ouvrage. Si la généalogie (voir par exemple 10,295sq.), le destin d'un personnage (2,552sq.; 5,341sq.) servent parfois de fils conducteurs, il faut se demander comment Ovide préserve dans les autres cas la cohésion de l'oeuvre, à moins que les divers morceaux ne soient simplement juxtaposés. Comme nous le montrerons, le lien thématique se substitue parfois au lien chronologique pour faire des récits principal et intercalé un tout cohérent.

## B. Lien thématique entre récits principal et intercalé

### 1. Lien thématique étroit

#### a) Le cycle d'Orphée (10,1–11,84)

Le deuil<sup>15</sup>, la perversion sexuelle, l'art<sup>16</sup>, caractérisent le musicien.

15 Ce dernier thème est introduit déjà par *Chaon's arbor* 10,90; cf. Guthmüller p. 45sq. Voir aussi l'intéressante analyse thématique de Coleman p. 467sqq.

16 Pour ce thème, voir Bauer p. 13 et 21. Ludwig p. 54sq. reconnaît la présence de deux thèmes: la puissance de l'art et l'amour.

### *Personnages endeuillés: Orphée, Cyparissus, Apollon, Vénus*

La métamorphose a fait de Cyparissus le symbole du deuil (10,106sq.); par la mort du cerf déperit le jeune homme<sup>17</sup> comme par celle d'Eurydice Orphée; de son côté, Apollon éprouve à la perte de Cyparissus une profonde douleur. Devant le cyprès, auditeur privilégié, Orphée va entonner son chant (148sq.); or, après une brève introduction<sup>18</sup> et un court développement consacré à Ganymède<sup>19</sup>, la cantilène célèbre les amours d'Apollon et d'Hyacinthe (162sq.); pour Cyparissus, c'est le rappel de sa propre destinée<sup>20</sup>. Apollon fait périr Hyacinthe comme Cyparissus le cerf<sup>21</sup>. Orphée suggère au cyprès que d'autres souffrirent pareil malheur; par ses liens avec Apollon, Cyparissus est rendu d'autant plus sensible à l'infortune du dieu. Après la métamorphose de Cyparissus, Apollon prononce des paroles qui, à ce moment-là, c'est-à-dire dans un passé antérieur à Orphée, sont prophétiques (141sq.): *lugebere nobis* annonce la propre douleur d'Apollon; *lugebisque alios* invite peut-être Cyparissus à s'associer aux pleurs du dieu privé d'Hyacinthe; *aderisque dolentibus* prédit la présence de Cyparissus aux côtés d'Orphée après la mort d'Eurydice. Comme Cyparissus et Hyacinthe, Adonis a pour fonction de perpétuer un deuil (725–727). Ainsi sont reliés entre eux trois récits intercalés; en outre, ils présentent une unité de thème avec le récit principal, consacré pour une part au chagrin d'Orphée.

### *Les artistes Orphée et Pygmalion*

Le thème de l'art renaît également avec Pygmalion<sup>22</sup> (243sq.). On perçoit l'analogie entre les destinées des deux artistes; le premier tente (16sq.; 40sq.) de ramener sa femme à la vie, tandis que le second prie Vénus d'animer sa statue (270sq.).

### *Les autres héros*

Des héros chantés par Orphée, plusieurs apparaissent encore sans lien avec le récit principal: les Cérastes, les Propoetides, Myrrha, Atalante et Hippomène; plus

17 Ludwig p. 52 note que Cyparissus unit au thème du deuil celui de la pédérastie. Coleman p. 467 voit une analogie entre les personnages d'Orphée et de Cyparissus; cf. Guthmüller p. 47 et 73.

18 Elle rappelle Verg. *ecl.* 3,60. Curieusement, Ovide évoque ensuite Hyacinthe (*met.* 10,162sq.) comme Virgile *ecl.* 3,63. On pressent que les deux poètes se réfèrent à une tradition poétique ou mythographique.

19 C'est le seul amour du passage à avoir une heureuse issue; cf. Castiglioni p. 84.

20 Voir Pöschl *Katal.* p. 393sq., que Betton trouve trop recherché, tout en admettant (p. 139) que le catalogue crée l'atmosphère idyllique du mythe même d'Orphée.

21 Müller p. 42 fait un rapprochement intéressant entre les mythes d'Actéon et de Cyparissus.

22 Voir aussi Otis *Ep. P.* p. 419. Guthmüller p. 72sq. pense que Pygmalion n'entre pas dans les thèmes indiqués par Ovide (10,152–154) pour le chant d'Orphée, mais qu'il existe un rapport entre Orphée et Pygmalion: ils s'éloignent des femmes, et les dieux leur accordent celle qu'ils aiment. Voir aussi Viarre *Pygm.* p. 236; 238; 240; 244 et Coleman p. 468.

qu'avec Orphée, cette dernière légende est à mettre en relation avec Vénus et Adonis. Aussi nous intéresserons-nous d'abord aux autres.

Nous l'avons vu plus haut, les Cérastes et les Propoetides forment la transition entre la première et la seconde partie du chant d'Orphée; en effet, d'une façon assez artificielle (217sq.), Ovide déplace l'action de Sparte à Chypre, où s'accomplit le miracle de Pygmalion. Le poète aurait pu passer d'Hyacinthe à Pygmalion sans l'intermédiaire des Cérastes et des Propoetides, mais il a voulu confier à ces deux légendes une autre fonction: démontrer la puissance de Vénus pour préparer son rôle dans les récits qui suivent. Il est clair en effet que Vénus domine la seconde partie du chant d'Orphée comme Apollon la première. Mais quel rapport existe entre le récit principal d'une part, les Cérastes, les Propoetides et Myrrha d'autre part?

*Amours perverses: Orphée, Ganymède, Cypris, Hyacinthe, les Propoetides, Pygmalion, Myrrha*

La première partie du chant du Thrace met en scène des amours homosexuelles (Ganymède, Hyacinthe), allusions à Cypris et à Orphée lui-même (83–85); le chanteur flatte son vice d'exemples divins, où son père Apollon brille bien plus que Jupiter<sup>23</sup>. Orphée, s'inspirant de ses propres moeurs, poétise ensuite diverses formes de perversions<sup>24</sup>. En effet, à la pédérastie des dieux succède la prostitution des Propoetides, la passion monstrueuse d'un homme pour une statue<sup>25</sup>, puis l'inceste d'une fille avec son père<sup>26</sup>.

*Un récit mal intégré: les Cérastes*

Mais l'*impietas in hospitem* des Cérastes n'entre pas dans la catégorie des anomalies érotiques<sup>27</sup>. Dans le chant d'Orphée (l'histoire d'Atalante et Hippomène, contée par Vénus, occupe nous semble-t-il une place à part), seuls les Cérastes n'illustrent aucun des thèmes de l'ensemble: le deuil, l'art, la perversion sexuelle. L'épisode se rattache aux autres par son cadre géographique, Chypre, et par le personnage de Vénus. Aussi apparaît-il comme une faiblesse dans une suite qui, par ses thèmes, présente une certaine unité<sup>28</sup>.

*Fonction de la fable d'Atalante et Hippomène*

Tirant exemple de sa propre conduite, Vénus exhorte Adonis à éviter à la chasse les bêtes féroces (539sq.); par la mention du sanglier, Ovide prépare la

23 Arens p. 122sq. note qu'Apollon suit les leçons de l'élegie priapéenne de Tibulle (1,4) et que Jupiter est nommé seulement *honoris causa*.

24 Cf. Gieseking p. 55; Emeljanow p. 67; Lenz *Betr.* p. 500.

25 Cf. Viarre *Pygm.* p. 237sq. et 243sq.; Jannacone p. 161.

26 Alors qu'Ovide dissimule l'aspect pervers de la passion de Pygmalion, il montre une certaine complaisance pour Myrrha: cf. Lafaye p. 171.

27 On ne saurait suivre Emeljanow p. 70, qui voit quelque chose d'anormal dans l'amour de Vénus et Adonis.

28 Contredisent nos vues Otis *Ep. P.* p. 190. pour qui le lieu est le seul élément d'unité: Arnaldi *Mondo* p. 402, qui pense que le thème du récit formant le cadre n'est pas présent dans toutes les parties.

mort d'Adonis (710sq.); par les lions (541), la métamorphose d'Atalante et Hippomène. Vénus fait la leçon à son amant. Or, le malheur d'Atalante et Hippomène devrait inciter Adonis à prendre au sérieux la déesse: Hippomène négligeant de la remercier, elle mue sa bienveillance en colère (681sq.). Vénus affirme sa puissance devant Adonis; elle veut accroître l'autorité de ses conseils; après le récit, il devrait savoir que sa maîtresse, qui n'agit pas sans discernement (elle favorise le suppliant et punit l'ingrat), ne parle pas à la légère<sup>29</sup>. Adonis trouve la mort pour n'en avoir pas tenu compte. Par conséquent, le récit intercalé constitue une sorte d'avertissement à son auditeur; on ne peut l'interpréter comme une digression gratuite<sup>30</sup>. En outre, la métamorphose en lions préfigure<sup>31</sup> la séparation des amants Adonis et Vénus<sup>32</sup> car, selon la croyance antique, les lions ne s'accouplent pas entre eux<sup>33</sup>; Atalante et Hippomène perdent la possibilité de s'aimer. Ils subissent le même malheur que Vénus et Adonis, Orphée et Eurydice, Apollon et Hyacinthe.

### Conclusion

Ce sont donc les thèmes, et non la chronologie, qui lient entre eux et au récit principal les divers éléments du chant d'Orphée.

#### b) Les récits de la corneille (2,552sq.)

##### *Ovide et Callimaque*

Callimaque (*Hec. fr.* 260,55sq.) unit déjà les destins de la corneille et du corbeau. Pour autant qu'on puisse en juger d'après un texte mutilé, la version de Callimaque se résume ainsi: une corneille raconte comment une de ses ancêtres, ayant révélé à Minerve l'indiscrétion des filles de Cécrops (27sq.), perdit la faveur de la déesse (39sq.); la même narratrice (ou une autre?) prophétise ensuite (55sq.) que le corbeau sera changé de blanc en noir, car il dénoncera l'infidélité de Coronis à Apollon. Une comparaison avec le récit d'Ovide permet les constatations suivantes:

a) chez Ovide, la corneille et le corbeau perdent la faveur, qui de Minerve, qui d'Apollon pour les mêmes raisons que chez Callimaque;

29 Cf. Coleman p. 469.

30 Pour Guthmüller p. 75, récits principal et intercalé sont liés par le personnage de Vénus et par la mise en évidence des lions et des sangliers. Mathy p. 36 ne voit pas en Atalante et Hippomène d'avertissement à Adonis. Gieseking p. 21 pense qu'Atalante et Hippomène démontrent la punition de l'ingratitude. A cause de la troisième idylle de Théocrite, Emeljanow p. 69 pense qu'Ovide pourrait ne pas être le premier à unir l'histoire d'Atalante à celle de Vénus et Adonis. Il nous semble que la composition du passage ne repose pas sur une simple énumération, mais sur une construction raisonnée.

31 Le concours proposé par Atalante aux prétendants s'inscrit dans une ligne thématique illustrée peu après par Pan et Apollon (11,153sq.).

32 Castiglioni p. 65sq. signale une correspondance entre Vénus et Adonis d'une part, Cybèle et Attis d'autre part.

33 Hyg. *fab.* 185.6.

- b) la disgrâce de la corneille précède celle du corbeau chez les deux auteurs;  
 c) les métamorphoses en corneille (*met.* 2, 569–588) et en chouette (589–595) paraissent être des adjonctions d'Ovide<sup>34</sup>.

On pourrait ajouter que le poète latin néglige une indication chronologique (*Hec. fr.* 260,43) permettant, chez le poète grec, de fixer approximativement l'époque où Minerve destitua la corneille. Si l'on en croit Callimaque (24sq.), l'indiscrétion des filles de Cécrops se produit peu après qu'Athéna obtint l'Attique. On s'étonne qu'Ovide méprise un repère chronologique aussi important. A moins que, justement, la chronologie ne joue qu'un rôle secondaire à ses yeux. Les intentions des deux poètes diffèrent. Dans les *Métamorphoses* en effet, la corneille raconte sa délation pour influencer sur la conduite du corbeau (2,549sq.). Se donnant en exemple, elle incite son auditeur à changer de projet<sup>35</sup>. Le récit intercalé prétend modifier le déroulement du récit interrompu. Rien de tel chez Callimaque, où les deux histoires se succèdent, sans plus: l'une n'a pas fonction d'avertissement pour le protagoniste de l'autre.

#### *Les premier et troisième récits de la corneille*

On ne peut assimiler à une digression gratuite le premier récit (549–565) de la corneille. Quel rôle assigner aux autres? Il est clair en effet que la corneille pourrait clore son discours au vers 565: la conclusion qu'il renferme marque la fin de la leçon. Le corbeau pourtant, le bavardage enfin tari (596), interprète les propos de la commère comme des *reuocamina*; il voit dans la tirade une invitation à rebrousser chemin. Un mot attire d'ailleurs l'attention: *omen* (597). Il n'est pas sûr que soit considéré comme présage tout le caquetage de l'importune, mais plutôt le troisième récit (589–595) où paraît Nyctiméné, *noctis auis* (564), oiseau de mauvais augure<sup>36</sup>. La corneille, avec un zèle un peu suspect, pense qu'en mettant une chouette sur le chemin du corbeau, elle lui fera faire demi-tour. De plus, elle lui apprend que la bienveillance divine ne récompense pas toujours le mérite: Minerve punit la fidélité de la corneille mais rétribue l'inconduite de Nyctiméné. Ainsi, l'évocation de Nyctiméné constitue un avertissement renforçant la première admonition.

#### *Le deuxième récit de la corneille*

Les trois vers (566–568) qui servent d'introduction à ce récit (566–588) présentent une certaine obscurité, qui tient surtout au sens de *petiit* (567); le verbe paraît décrire l'intérêt spontané de Minerve pour la jeune fille. La corneille insiste sur le rang élevé qu'elle occupait; elle fait mesurer au corbeau de quelle hauteur elle tomba; en même temps, elle lui prouve que la faveur d'un dieu, même gratuite, ne dure pas toujours. La corneille craint que son auditeur ne la prenne

34 Cf. Castiglioni p. 368 et Dietze p. 8.

35 Cf. Blumenstock p. 155.

36 Le passage pourrait remonter à Boio qui voulait expliquer ce qui faisait d'un oiseau un présage favorable ou non; cf. Lafaye p. 40.

pas au sérieux; aussi exalte-t-elle sa position, non seulement d'après, mais d'avant sa métamorphose: fille de roi, les plus riches prétendants (569–572) courtisèrent sa beauté. Le second récit (566–588) de l'oiseau cautionne le premier.

### Conclusion

Les récits intercalés forment un tout avec le récit principal; les uns visent à changer le cours de l'autre: la corneille, par son exemple, donne un avertissement au corbeau.

#### c) *Les récits des Muses*<sup>37</sup> (5,273–678)

##### *Episodes à étudier*

Le passage comprend l'attentat de Pyréné, le différend entre les Muses et les Piérides, l'enlèvement de Proserpine; à ce dernier mythe, Ovide rattache une série de légendes que nous considérons – le poète est lié par la tradition – comme parties intégrantes de l'histoire de Proserpine dont elles constituent en quelque sorte des ornements obligatoires. Nous ne les tenons donc pas pour des récits intercalés par Ovide – ils ne brisent d'ailleurs pas la succession chronologique – contrairement aux fables de Cyané et d'Aréthuse.

Pour comprendre le lien entre les récits intercalés et le récit principal – le voyage qui mènera Minerve de l'Hélicon chez Arachné – considérons surtout la personnalité de la narratrice et celle de l'auditrice.

##### *Pyréné*

La Muse d'abord raconte à Minerve la tentative de viol de Pyréné (273sq.)<sup>38</sup>; la terreur des jeunes filles prouve combien elles tiennent à leur virginité. Tout naturellement, les Muses sympathiseront avec Proserpine: la déesse subit l'outrage dont les menaçait Pyréné. De son côté, Minerve est l'une des vierges du panthéon; sa hargne contre Méduse, pourtant innocente (4,798sq.), confirme son horreur du viol. Les Muses et Minerve réprochent d'instinct la brutalité de Pluton dans l'enlèvement de Proserpine. Narratrice et auditrice sont de coeur avec la victime. L'épisode de Pyréné a trois fonctions: il rappelle à Minerve le viol de Méduse, garantit à la déesse la virginité des Muses<sup>39</sup> et prépare le rapt de Proserpine.

37 Bethe *Ovid* p. 4 (approuvé par Martini *Ovid* p. 186) pense que la seconde partie du livre V remonte à Nicandre, où selon Bethe (p. 13) on avait d'abord les Piérides contant la gigantomachie, puis les Muses la punition de Typhée, la quête de Cérés, la métamorphose d'Ascalabos. Ces spéculations (cf. note 42) ne dépassent guère, malgré certains éléments troublants, le domaine de la conjecture. Pour rejeter un passage qui le gêne (la mention de Zeus et Athéna chez Ant. Lib. 18,2 par exemple), Bethe p. 11 tranche en disant: "So erzählt kein Vernünftiger"! Position plus nuancée chez Laudien *Studia* p. 20sq.

38 D'une façon un peu étroite von Albrecht *Parenth.* p. 165sq. pense que la parenthèse de 5,273 fixe le ton du récit. Pyréné, pour Guthmüller p. 38, introduit le motif du crime contre les dieux, qui sert de cadre au récit de Calliope et se continue en Minerve et Arachné jusqu'au sommet occupé par Niobé. Cette vision des choses nous paraît séduisante.

39 Calliope sera pourtant la mère d'Orphée.

### Cyané et Aréthuse

Le mariage de Cyané<sup>40</sup> et la fuite d'Aréthuse appartiennent au même climat psychologique. La première nymphe prend la défense de Proserpine contre Pluton (5,414sq.); elle apparaît sous un jour favorable, bien qu'elle ait accepté l'amour de l'Anapis. Cyané a rejeté la vertu ombrageuse de Minerve ou des Muses, mais elle blâme aussi la violence de Pluton. Les amours de Cyané occupent peu de place; plus longuement racontées, elles eussent vexé des Muses et une déesse à l'humeur farouche. L'histoire d'Aréthuse (577sq.) par contre doit flatter les vierges; la nymphe avec ardeur esquive le désir de l'Alphée; ses propres ressources épuisées, elle recourt à Diane. La dignité de matrone chez Cyané et la chasteté préservée d'Aréthuse<sup>41</sup> atténuent le triomphe de Vénus. Dans le chant de la Muse en effet, l'enlèvement de Proserpine marque la défaite de la virginité. L'intervention personnelle<sup>42</sup> de Vénus et de Cupidon (362sq.) avait fixé l'enjeu: empêcher que Diane et Minerve n'entraînent d'autres déesses à exécrer l'amour<sup>43</sup>. Malicieux ou inconscient, Ovide place dans la bouche d'une vierge, une Muse, qui s'adresse à une autre vierge, Minerve, les paroles de Vénus condamnant la virginité. Les propos agressifs, puis la victoire de l'Amour doivent irriter Minerve<sup>44</sup>. Diane opère la métamorphose qui soustrait Aréthuse<sup>45</sup> à l'Alphée; ainsi répond-elle à la déclaration de guerre de Vénus.

### Des Piérides à Arachné

Du concours gagné par les Muses, on passe à la joute qui oppose Minerve et Arachné. Les Piérides et la Méonienne traitent des sujets analogues: les dieux se métamorphosent pour fuir ou pour séduire. Minerve a faim de louanges et brûle de venger un outrage. Contre Arachné, sa hargne éclate soudain (6,5sq.), qui peut-être couvait depuis longtemps. Les Piérides en effet ont daubé les dieux en dérouté<sup>46</sup> sous l'assaut des Géants; de plus, elles ont dissimulé la bravoure de Jupiter et de Minerve, seuls à tenir bon (Ant. Lib. 28,2). L'irrévérence est allée plus loin: comme ses croquants de confrères, Jupiter aurait caché sa couardise sous la peau d'un animal (Ov. *met.* 5,327sq.). La Piéride n'a rien dit de Minerve,

40 Pour Guthmüller p. 23, "die Cyanesage steht in enger Beziehung zur vorliegenden Thematik". C'est aussi notre avis.

41 Segal *Lands.* p. 55 a bien vu que les deux légendes s'intègrent au contexte.

42 Inventée probablement par Ovide (cf. Haupt *ad* 5,359-384).

43 L'*Hymne homérique* à Déméter (424) nomme Minerve et Diane comme compagnes de Proserpine au moment de l'enlèvement; cf. Haupt *ad* 5,375.

44 Ce que dit Guthmüller p. 37 concernant les scènes d'amour décrites par Arachné, scènes propres à irriter Minerve si l'on se souvient de *met.* 4,798sq., est valable aussi pour le chant de la Muse. Aussi peut-on douter que Minerve prit plaisir au récit, ainsi que le prétend Otis *Ep. P.* p. 58.

45 A notre connaissance, personne n'a encore rapproché de Cic. *Verr.* 2,4,118 la présence simultanée d'Aréthuse, de Diane et de Minerve dans le récit ovidien.

46 Voir à ce sujet Barwick p. 463sq. et Papatomopoulos p. 132 note 11.

qui s'en est nécessairement offensée: ou bien on croit qu'elle a cédé à l'épouvante, comme Jupiter, ou bien on néglige de magnifier un courage supérieur. Pressée de compenser son humiliation par un coup d'éclat, Minerve quitte les Muses.

#### d) Conclusion

Les récits intercalés des livres II, V<sup>47</sup> et X présentent donc avec les récits principaux une cohésion qui tient à des facteurs divers: avertissement ou leçon à donner à un personnage du récit principal (la corneille s'adressant au corbeau; Vénus contant à Adonis l'histoire d'Atalante et Hippomène), conformité caractérielle ou morale entre personnages (la pédérastie et le deuil d'Orphée, la virginité de Minerve et des Muses).

## 2. Lien thématique peu marqué

### a) Les récits des Minyades<sup>48</sup> (4,44sq.)

#### *Penthée et les Minyades*

Penthée et les Minyades rejettent le culte de Bacchus (3,531sq.; 4,32sq.)<sup>49</sup>. Le premier reçoit une mise en garde par le truchement d'Acétés<sup>50</sup> (3,582sq.), qui raconte le châtimement des marins tyrrhéniens. Les Minyades peuvent-elles trouver des *exempla* dans les histoires qu'elles racontent?

#### *Dercéto; Sémiramis; la Naïade*

Avant de célébrer Pyrame et Thisbé, la première narratrice mentionne brièvement (4,44–51) les métamorphoses de Dercéto, de Sémiramis et d'une nymphe au nom inconnu<sup>51</sup>. Les Babyloნიennes sont liées par la généalogie (*illius filia* 47); dans leur ville vivent leur passion Pyrame et Thisbé. Transformées en poissons 45; 49–51), Dercéto et la Naïade rappellent les marins tyrrhéniens (3,671sq.). Si l'on excepte Glaucus (13,914sq.; 963) – encore les écailles ne le couvrent-elles qu'en partie – Ovide réunit à la fin du livre III et au début du livre IV les seules métamorphoses en poisson du poème. Sémiramis muée en oiseau (4,47) annonce le châtimement des Minyades<sup>52</sup>. La métamorphose unit donc les trois

47 Pour Segal *Lands*. p. 57, l'unité du livre V tient aux éléments narratifs que constituent l'eau et le paysage. Il s'agit là d'un lien tout extérieur.

48 Selon Castiglioni p. 264, ces récits sont moins ovidiens que les autres; pour Laudien *Röm. Seg.* p. 287, ils forment un chapitre uni dans le manuel utilisé par Ovide, mais Laudien n'apporte pas de preuves à son hypothèse.

49 Cf. Bardon *Bar.* p. 84.

50 Il est possible (cf. d'Anna p. 224), que ce personnage ait été suggéré à Ovide par Pacuvius, qui l'aurait fait intervenir à la place de Bacchus en raison de l'état d'esprit suscitée par le Sénatus-consulte des Bacchanales. Cf. aussi Otis *Ep. P.* p. 139, qui ne semble pas avoir vu la fonction d'*exemplum* de l'histoire d'Acétés.

51 Avec celle de Dercéto, cette histoire compte (cf. Lafaye p. 67) parmi les plus obscures de l'antiquité.

52 D'après Ant. Lib. 10,4 en effet, il est clair que les anciens ne considèrent pas la chauve-souris comme un mammifère; Lafaye p. 245sq. a classé les métamorphoses selon des critères modernes.

premiers récits intercalés au récit principal ou au passage précédent. Nous préférons toutefois centrer notre examen sur les thèmes et sur la psychologie des personnages. L'histoire de Dercéto occupe trois vers; on ne saurait la comparer à la version plus détaillée de Diodore (2,4sq.). Peut-être Ovide s'inspire-t-il de la même source que le mythographe. Dans ce cas, Dercéto expierait une offense à Vénus<sup>53</sup> et le récit inviterait les Minyades à honorer Bacchus. Mais il ne s'agit que d'une fragile hypothèse. Sémiramis abandonne le pouvoir à son fils qui conspire contre elle; sa métamorphose résulte plus d'une faveur que d'un châtement. Nulle relation ne se dessine entre Sémiramis et les Minyades. Il en va de même pour la naïade, une sorte de Circé, qui transforme en poissons de jeunes hommes; le Soleil lui fait subir le même sort.

Dans le contexte immédiat, la métamorphose<sup>54</sup> du mûrier (4,165) n'a pas de correspondant; des changements de couleur<sup>55</sup> ne se retrouvent qu'en 2,235sq.; 632; 15,45sq. Mais – il s'agit pourtant d'un faible lien – Pyrame et Thisbé habitent la ville de Dercéto et de Sémiramis<sup>56</sup>.

### *Pyrame et Thisbé*

Dans les *Métamorphoses*, nul thème ne relie l'histoire de Pyrame et Thisbé aux trois légendes qui précèdent. Mais, dans une narration plus développée, on décèlerait chez Dercéto, Sémiramis et la Naïade une forme de *pietas* ou d'*impietas*: Dercéto et la Naïade, en particulier, suppriment leurs amants, alors que Thisbé rejoint le sien dans la mort.

### *Les amours du Soleil; Vénus et Mars*

Pyrame et Thisbé, nous l'avons signalé ailleurs<sup>57</sup>, s'opposent à Mars et à Vénus (171sq.). L'adultère des dieux interrompt l'histoire des amours du Soleil<sup>58</sup>, abordée par Leucoaoé en deux vers (169sq.). Récits principal et intercalé relatent des faits analogues: une infidélité (Vénus trompant Vulcain, le Soleil Clytié) apporte le malheur à son délateur et aux coupables. Le Soleil manifeste son *impietas in amantem*: il abandonne Clytié pour Leucothoé (204sq.); de même, Vénus trahit Vulcain. Un lien thématique unit les deux épisodes. En outre, Clytié s'apparente à Thisbé<sup>59</sup> en se laissant mourir. Leucothoé étouffée, le Soleil, pieux,

53 Vénus se vengerait de Dercéto comme elle se vengera d'Apollon (190sq.): elle rend amoureux ses offenseurs.

54 Viarre *Image* p. 239 signale la métamorphose de Thisbé, mais on ne voit pas à quoi elle pense. A la suite de Pöschl *Arte* p. 299, von Albrecht *Parenth.* p. 130 propose de voir une sorte de gradation dans les récits des Minyades: on va du sombre (Pyrame et Thisbé) au clair (Salmacis et Hermaphrodite).

55 Cf. Swanson *Change* p. 205.

56 Pyrame et Thisbé, héros de la *pietas in coniugem uel amantem*, ont leur contraire en Dercéto, meurtrière de Caystros. Les amours tumultueuses de la Babyloniennne appartiennent à une tradition obscure, que le laconisme d'Ovide n'éclaire pas.

57 P. 90.

58 Pour un modèle suivi par Ovide, voir Vollgraff p. 48; Jannacone p. 125; Arens p. 80.

59 Plusieurs métamorphoses du passage touchent des végétaux; cf. Perdrizet p. 223.

procure à son amante une sorte de résurrection (241sq.): il la transforme en plant d'encens. Depuis la mort de Phaëthon (2,329sq.), le dieu n'avait pas éprouvé pareille douleur. Ovide rappelle la *pietas in liberos* du Soleil alors qu'Orchamus vient d'en montrer si peu. Le thème est également attesté dans l'histoire de Pyrame et Thisbé: les pères cherchent à séparer les jeunes gens (4,60sq.), mais finissent par en réunir les cendres (154sq.).

La *pietas* ou l'*impietas in coniugem uel amantem* créent par conséquent une certaine unité entre les épisodes de Pyrame et Thisbé, de Vénus et Mars, des amours du Soleil. Les pères de Leucothoé, de Pyrame et de Thisbé montrent soit de l'*impietas*, soit de la *pietas in liberos*.

#### *Rappel du thème du récit principal*

En prélude aux récits de la troisième Minyade, Alcithoé, s'ébauche une discussion (272sq.): peut-on croire aux prodiges qui viennent d'être contés? Le singulier *factum mirabile* étonne, car Autooné a décrit deux métamorphoses au sens le plus étroit du terme. Le scepticisme des auditrices préfigure celui de Pirithoüs (8,611sq.) apprenant d'Achéloüs la métamorphose des Echinades; des correspondances de vocabulaire soulignent la parenté des deux passages<sup>60</sup>. Tandis que le fils d'Ixion n'accorde aucune créance au pouvoir des dieux, certaines parmi les femmes d'Orchomène mettent en garde contre les imposteurs (4,272sq.). On voit où elles veulent en venir: attachons-nous aux dieux qui ont fait leurs preuves! Or, Penthée et les Minyades se rangent parmi les sceptiques sacrilèges: le premier en appelle au culte de Mars contre l'intronisation à Thèbes du nouveau dieu (3,531sq.), les secondes vouent toute leur faveur à Minerve, *melior dea* (4,38). La comparaison outrage la divinité qui prétend distraire de leurs travaux les filices. Aux vers 272sq., les Minyades renouvellent<sup>61</sup> donc leur impiété; leur labeur et les contes dont elles l'égaient étalent leur mépris pour le dieu. L'éclectisme de leur foi insulte davantage qu'une incrédulité générale. Elles attribuent aux dieux les métamorphoses qu'on leur a contées, mais jugent Bacchus incapable d'en accomplir de semblables. Pourtant, les prodiges (*factum mirabile*) rapportés par Leucothoé ne prouvent pas nécessairement la puissance divine<sup>62</sup>: si le Soleil mue en encens Leucothoé, il semble que Clytié d'elle-même, sans intervention supérieure, perpétue en héliotrope sa passion. La métamorphose de Périmélé (8,609sq.) justifiera davantage la remarque de Pirithoüs (612sq.), à laquelle répondra l'apologue de Lélex (618sq.). Le débat des Minyades (4,272sq.) ne découle pas logiquement du récit qui précède; elles voient une sorte de démonstration là où, objectivement, n'en figure aucune. Les digressions introduites par la corneille, les Muses, Orphée restent en rapport avec le récit principal, contrairement aux amours du Soleil. Artificiellement, les Minyades posent par les métamorphoses de Leucothoé et Clytié le problème de la puissance qu'elles contestent à Bacchus.

60 Cf. *factum mirabile* 4,271; 8,611; *posse deos* 4,273; *potentes esse deos* 8,614sq.

61 Cf. von Albrecht *Parentih.* p. 157.

62 L'opinion contraire chez Gieseking p. 54 et 122 manque de nuances.

On mesure l'habileté du poète. Penthée a rejeté l'avertissement donné par l'histoire d'Acétés (3,582sq.); Ovide ne pouvait construire en usant du même procédé les récits des Minyades, impies comme le roi de Thèbes. Succédant au massacre de Penthée, la métamorphose des Minyades aurait produit l'impression d'une certaine monotonie. Aussi, par leurs récits, les fileuses diffèrent-elles sans l'annoncer leur châtiment. Avec Pyrame et Thisbé, Sémiramis, les amours du Soleil s'estompe le thème de l'*impietas in deos*: tout au plus la vengeance de Vénus contre le Soleil (4,190sq.) rappelle-t-elle l'ire de Bacchus. Mais le rapprochement reste superficiel: Leuconoé chante une querelle entre dieux, et le Soleil, évidemment le coupable à punir, ne pêche nullement par *impietas* contre les immortels en tant que tels. Ovide confie aux deux premières conteuses une diversion thématique; il ne perd pourtant pas de vue le terme où il veut mener sa narration: la punition des Minyades. C'est pourquoi il les amène à confirmer leur impiété (272sq.). Induement, elles prêtent au récit intercalé une fonction d'*exemplum*.

Reste à savoir si la troisième Minyade, Alcithoé, traite les mêmes thèmes que ses soeurs: la *pietas* et l'*impietas in coniugem uel amantem*; il faut examiner par ailleurs si les personnages d'Alcithoé se rendent coupables d'*impietas in deos*, comme les Minyades.

### *Daphnis*

Dans son résumé, la narratrice contamine deux traditions de l'histoire de Daphnis (4,276–278). L'adjectif *Idaei* convient à l'une des versions rapportées par Servius (*ecl.* 8,68): Daphnis, parti à la recherche de sa bien-aimée enlevée par des brigands, la retrouve esclave en Phrygie; il la délivre avec l'aide d'Hercule. La fidélité et l'exotisme rappellent l'idylle de Pyrame et Thisbé à Babylone: une même *pietas* anime les héros. Mais le reste du récit concorde avec la version commune de la légende, localisée en Sicile, et que relate également Servius (*l.c.*). Daphnis poursuit une nymphe qui ne l'aime pas; une autre, éprise de lui, se venge de ce qu'il la méprise. On retrouve, quelque peu transformée, la trame des amours du Soleil: Clytié, abandonnée pour Leucothoé (qui cède au dieu moins amoureuse qu'intimidée, cf. 4,228sq.), veut effacer l'affront. Comme échappe à sa rancune le Soleil, un dieu, que d'ailleurs elle aime encore, elle frappe sa rivale. Daphnis subit la métamorphose parce que ne le protège pas l'immortalité. La première Minyade faisait allusion à des légendes obscures (44–51); au contraire, tout le monde connaît le nom de Daphnis (276); on associe les amours du berger à celles du Soleil<sup>63</sup>.

### *Sithon*

Seul le vers 280 nous renseigne sur Sithon, qui peut-être se confond avec le Siproîtès dont parle Antoninus Liberalis (17,5). Ovide aborde, avec Celmis et les

63 Verg. *ecl.* 5,30 suppose en outre une liaison culturelle entre Daphnis et Bacchus.

Curètes (4,281sq.) un cycle de légendes crétoises; or, Siproïtès était de Crète<sup>64</sup>. Si l'on identifie Sithon à Siproïtès, quelle fut la cause de son changement de sexe? Antoninus Liberalis (*l.c.*) fait du personnage une sorte d'Actéon; l'*impietas in deos* apparenterait alors Sithon aux Minyades; toutefois, la curiosité érotique de l'un diffère du scepticisme sacrilège des autres. En outre, la relation entre les deux légendes est d'autant plus fragile que reste hypothétique l'identification entre Sithon et Siproïtès. En effet, *modo . . . modo* (280) décrit un changement répété de sexe; on songe à Tirésias ou à Hypermestre; Siproïtès, lui, d'homme devient femme, définitivement. On ne saurait donc tirer des parallèles entre l'histoire de Sithon et les récits voisins, principaux ou intercalés.

### *Celmis; les Curètes*

Ovide oppose en Celmis (281sq.) la réalité présente du personnage, un morceau d'acier, à son caractère moral passé, la fidélité à Jupiter enfant. Celmis a-t-il provoqué sa métamorphose en offensant Jupiter? L'*impietas in deos* rappellerait alors le crime des Minyades. Mais on ne peut affirmer que Celmis expie sous sa nouvelle forme une faute ancienne. Manque au récit d'ailleurs la logique des métamorphoses de penchant; rien, dans la fidélité, ne prédispose à la dureté du métal. Comme Celmis, les Curètes (282) protègent l'enfance de Jupiter; ils aident un dieu qui, hormis la naissance, ne peut encore se prévaloir des titres avec lesquels Bacchus se présente aux Minyades. Aussi pourraient-elles prendre exemple en leur *impietas* de la *pietas* des Curètes dont l'histoire, bien connue, n'écarte pas en sa concision la possibilité d'une relation entre les deux mythes. Toutefois, Ovide désoriente le lecteur; il évoque, non le zèle des Curètes au service de Jupiter, mais une obscure légende sur leur origine<sup>65</sup>.

### *Crocos et Smilax*

Crocos et Smilax (283) se transforment. Pourquoi? Le poète n'en dit rien. Leur passion<sup>66</sup> aurait pu introduire l'histoire de Salmacis et Hermaphrodite.

### *Influence d'un catalogue?*

Dans les vers 44–51 et 276–284, seule ressort comme élément essentiel la métamorphose<sup>67</sup>, qui intègre au poème ces brefs récits. Mais dans quel but

64 *Nouitate* 284 suggère que le poète ne s'appuie pas sur une tradition bien établie. La narratrice abordant des mythes reliés par la géographie, la mention de Daphnis pose un problème: le poète, ne connaissant peut-être que par un témoignage de seconde main la version phrygienne des amours du berger sicilien, n'aurait-il pas confondu l'Ida de Crète avec son homonyme d'Asie? *Idaeis* du vers 289 soulève la même question à propos d'Hermaphrodite.

65 Cf. Roscher *Kureten* p. 1597,49sqq. Le tympanon de Bacchus vient de Crète, séjour des Curètes; cf. Eur. *Bacch.* 120sqq.

66 Castiglioni p. 75sqq. pense que la légende présentait des analogies avec celle d'Hyacinthe. Eur. *Bacch.* 104sqq.; 702sq. lie le smilax comme le lierre au culte de Bacchus. La mention de Smilax peut donc passer pour un rappel du thème du récit principal: le culte de Bacchus.

67 Bien que cette constatation ne flatte pas Ovide, on a l'impression qu'il suit un catalogue.

énumérer des légendes tronquées? Ovide met une certaine coquetterie à éblouir le lecteur de son savoir mythologique<sup>68</sup>; aussi choisit-il en général des fables peu connues. Au genre du catalogue se rattachent les prologues d'Arsippé et d'Alcithoé.

### *Hermaphrodite: l'action des dieux*

Sithon change de sexe; cette métamorphose annonce Hermaphrodite; un même motif relie donc deux récits d'Alcithoé. Hermaphrodite naît d'un nouvel adultère de Vénus (288), cette fois avec Mercure. Leuconoé montrait la déesse dans les bras de Mars (171sq.). Entre ces deux histoires violemment sensuelles, le personnage de Vénus crée un lien que renforce un autre élément: au filet du Vulcain, les amants célestes ne peuvent pas plus dénouer leur étreinte (183sq.) qu'Hermaphrodite amalgamé à Salmacis (373sq.).

Dans le prologue d'Alcithoé (276–284), l'action des dieux prend peu de relief. Une nymphe transforme Daphnis en rocher: prodige de la douleur (278) autant que de la puissance outragée. Sithon, échappant à la loi de la nature (279), change de sexe; de Celmis, on ne sait à qui il doit sa nouvelle forme; les Curètes naissent d'une pluie, comme des champignons; qui fait de Crocos et Smilax des plantes reste inconnu. Au vœu de Salmacis (373) répondent au contraire des dieux (371); en sa *pietas*, elle confesse leur puissance. La question soulevée par les sceptiques (272sq.) trouve sa réponse dans la métamorphose appelée par Salmacis, dont la prière réintroduit un motif religieux absent des récits d'Arsippé. En effet, même la petite Thisbé n'invoque pas le secours des immortels, quoiqu' ils exaucent le vœu qu'elle adresse au mûrier (159–161; 164). Discrètement, le poète rappelle leur existence là où l'héroïne les oublie. Préparent l'invocation de Salmacis la complaisance divine envers Thisbé, puis le débat des Minyades. On s'achemine ainsi vers l'épiphanie fatale aux impies (389sq.). Alcithoé par inconscience, ou le poète par jeu, compare à l'étreinte du lierre sur un tronc (365) celle de Salmacis et d'Hermaphrodite. Le lecteur (sinon la Minyade, ignorante ou voulant le paraître) associe le lierre à Bacchus; les prodiges qui précèdent la métamorphose rappellent d'ailleurs ce lien (394sq.). Dans le récit d'Alcithoé, la plante servait à une comparaison; le récit principal rejoint, elle devient une réalité menaçante.

Comme Salmacis, Hermaphrodite fait appel aux dieux (383sq.), ses parents. L'éphèbe cherche à émouvoir la *pietas in liberos*, comme Thisbé dans un récit de la première Minyade (154sq.). Les parents des jeunes amants (164 et 166) et ceux d'Hermaphrodite (387sq.) seront touchés par l'infortune de leurs enfants. La seconde Minyade dépeint Orchamus, inflexible, enterrant vive sa fille Leucothoé (237sq.).

68 Wilamowitz p. 242 pense qu'Ovide ritait de notre soin à découvrir des sources pour de tels passages.

*Conclusion: cohésion et originalité de l'épisode des Minyades*

La *pietas* ou l'*impietas in liberos* relie donc trois récits intercalés importants, mais elle n'apparaît pas dans le récit principal<sup>69</sup>. De même, si la *pietas* (ou l'*impietas*) *in amantem*<sup>70</sup> apparaît dans les chansons de toile, elle ne touche pas les Minyades elles-mêmes; l'amour de Pyrame et Thisbé diffère d'ailleurs des caprices du Soleil, ou de la convoitise de Salmacis. Entre l'*impietas in deos* des Minyades et les thèmes de leurs contes, la cohésion est moins forte que dans les passages examinés précédemment (p. 121sqq.). Ovide s'écarte du thème du récit principal pour y revenir par touches successives, mais de façon plus allusive que directe.

Encore faut-il se demander si l'on doit à Ovide l'ordonnance des histoires contées par les fileuses? On peut supposer qu'il utilise deux catalogues. Du premier seraient tirées les légendes babyloniennes de Dercéto, de Sémiramis<sup>71</sup>, de la Naiade, de Pyrame et Thisbé, de Leucothoé<sup>72</sup>; du second le chant de la troisième Minyade. Les correspondances de thèmes pourraient alors résulter du hasard plus que de la volonté du poète. Mais, tirées de l'Odyssée, les amours de Vénus et de Mars n'appartiennent pas à un compendium. On peut bien sûr inventer un modèle unissant l'adultère de Vénus et Mars à divers contes orientaux... Faisons plutôt au poète la faveur de le croire capable d'une trouvaille: expliquer la passion du Soleil par une vengeance de Vénus. D'autre part, l'histoire de Leucothoé ne sort pas nécessairement d'un catalogue<sup>73</sup>. Hésiode<sup>74</sup> fournissait un modèle beaucoup plus développé, qui présentait en outre l'avantage de combiner les fables de Clytié et de Leucothoé. Entre le mythographe et les poètes, Ovide, s'il imite quelqu'un, préfère sans doute les seconds. D'éléments hétérogènes, il compose un ensemble cohérent. Cela suppose un choix éclairé entre diverses sources. Ainsi, pour Pyrame et Thisbé, Ovide écarte la version cilicienne<sup>75</sup> de la légende. Nonnos d'ailleurs<sup>76</sup> semble attester l'existence d'un catalogue d'amours tragiques; en effet, il énumère successivement Pyrame et Thisbé (d'après la tradition cilicienne), Crocos et Smilax, Atalante. Il est peu vraisemblable qu'une coïncidence place dans la bouche des Minyades deux de ces légendes. Mais Ovide, dissociant les récits, les confie à des narratrices différentes, dont l'une parle en outre avec une extrême concision. L'absence de Myrrha (10,311sqq.) parmi les

69 Toutefois, ce thème précède et suit de près l'épisode des Minyades: Penthée meurt déchiqueté par sa mère (3,710sqq.) et Léarque par son père (4,516sqq.).

70 Une tradition (Ael. *V.H.* 3,42) rapporte toutefois que les Minyades restent chez elles par amour pour leurs maris; cf. Dietze p. 28.

71 Perdrizet p. 221 pense qu'Ovide ne raconte pas les légendes de Dercéto ou de Sémiramis parce que les conteurs hellénistiques les avaient usées; cette opinion est tout à fait improbable: si elle était fondée, les *Métamorphoses* auraient été faites d'histoires rares et originales, ce qui n'est évidemment pas le cas.

72 Perdrizet p. 207 rapproche Leucothoé de Leucothée.

73 Peters p. 38 admet l'existence d'un compendium pour les récits des Minyades; de même Plaehn p. 51.

74 Cf. Lact. *Plac. fab. Ov.* 4,5.

75 *Ad Nonn. Dion.* 6,347.

76 *Nonn. Dion.* 12,81sqq.

héroïnes orientales chantées par les Minyades ne suscite qu'à première vue l'étonnement: le thème de l'inceste associe plutôt la fille de Cinyras aux pervers des livres IX et X. Ni le hasard ni les catalogues n'expliquent parfaitement l'organisation thématique des contes des Minyades.

b) *Enée et la Sibylle* (14,101–153)

Guidé par la Sibylle, Enée visite les enfers (14,104sq.). Dans sa hâte à conter une histoire plaisante, le poète se montre indifférent au mystère de l'initiation. Comme revenant d'une excursion en quelque site écarté, le héros et sa compagne trompent par leurs propos la longueur du chemin. Chez Virgile, seul Anchise parle (*Aen.* 6,897sq.) et, une fois franchie la porte du séjour infernal, Enée n'a qu'une hâte, retrouver ses vaisseaux. Chez Ovide au contraire, Enée, en parfait homme du monde<sup>77</sup>, complimente son guide et lui promet un cadeau (14,123sq.). Pour se défendre d'un hommage dont elle s'estime indigne, la Sibylle raconte comment Apollon la courtisa<sup>78</sup>. Dans le récit plein de réserve de la vierge transparait l'insistante lubricité du dieu, dont les appétits souillent<sup>79</sup> et la prêtresse et le néophyte. Aussi cherche-t-on en vain un lien entre le récit principal, la descente aux enfers, et le récit intercalé, la galanterie d'Apollon. Ovide pousse jusqu'à l'absurde la qualité maîtresse du héros virgilien: Enée, dans son ardente piété, veut honorer comme une déesse une mortelle. Il manque singulièrement de l'intuition que lui prête Virgile: dans l'*Enéide*, le héros reconnaît une déesse dans la chasseresse rencontrée au milieu des bois (1,314sq.).

Une rupture délibérée s'opère entre l'impiété des Minyades (4,1sq.) et les récits d'Arsippé (4,36sq.). Rien de tel entre la descente d'Enée aux enfers et les confidences de la Sibylle: Ovide, avec un zèle malheureux, essaie de préserver la continuité. La *pietas in deos* du héros (14,123sq.) joint les deux narrations; la transition est habile, mais le héros suscite une protestation de la prêtresse: elle n'est pas déesse. C'est seulement en se prostituant au dieu qu'elle eût pu accéder à l'Olympe. Le chantage d'Apollon vilipende l'immortalité, à laquelle Enée voue tant de respect. Aussi l'épisode laisse-t-il une impression pénible; on ne reconnaît pas dans les personnages des *Métamorphoses*<sup>80</sup> ceux de l'*Enéide*.

77 Cf. Stitz p. 118.

78 Ovide a-t-il inventé ce récit? Non, répond Jannacone p. 177; probablement, répond Lafaye p. 230. On ne saurait trancher.

79 A côté de jugements défavorables sur l'épisode (Arens p. 138; Guthmüller p. 109sq.; Bömer *Ovid* p. 279sqq.; Segal *Myth* p. 273, pour lequel Ovide juxtapose passion et thèmes augustéens), on trouve, surtout chez les critiques italiens, une tendance à justifier Ovide (Lamacchia *Precis.* p. 7sqq.) ou même à le louer pour ce morceau (Menzione p. 145; Arnaldi *Mondo* p. 403). Selon Veyne p. 718sqq., le récit d'Ovide a pu suggérer à Pétrone (48,8) l'idée grotesque d'imaginer la Sibylle réduite de taille et enfermée dans une bouteille.

80 Cf. Lamacchia *Ovidio* p. 320.

c) *Achéménide et Macarée* (14,158–311)

Avec Achéménide (14,167–220) et Macarée (223–307), le récit principal, sans lien avec le récit intercalé, en fournit seulement le prétexte<sup>81</sup>. Les derniers livres se prêtent mal à une étude sur la composition du poème. Le canevas de l'*Enéide*, qui en apparence guiderait l'examen, fausse en réalité la vision du critique. Tracée par de trop illustres devanciers, la chronologie historique gêne notre poète<sup>82</sup>: il ne se sent à l'aise que dans les digressions, recherchées pour elles-mêmes. Pour donner successivement la parole à Achéménide et à Macarée, il s'écarte d'une action principale qui mérite à peine ce nom. Quel effet dramatique peut-on tirer de la rencontre de deux anciens compagnons d'armes? Ils raconteront leurs aventures, qui polariseront tout l'intérêt du lecteur. Au moment où ils cesseront de parler, on rejoindra sans angoisse une chronologie sans surprises. Au contraire – et cela malgré le manque de continuité thématique –, quand les Minyades jettent sur les mystères le voile de leurs récits, le lecteur sait bien que les guette une menace terrible. Même l'horrible carnage<sup>83</sup> de Polyphème (14,192sq.) n'éveille guère l'intérêt; la sécurité dans laquelle vivent désormais Achéménide et Macarée donne à l'atrocité de la scène un caractère de dilettantisme: le danger vécu n'en fait nullement pressentir un autre.

d) *Conclusion*

C'est vers la fin du poème, au moment où, par exemple, Ovide se met à suivre l'*Enéide*<sup>84</sup>, que le lien entre récits principal et intercalé se relâche le plus. L'action principale n'existe alors que pour dévier vers des éléments secondaires. Comparée aux harmonieuses compositions que nous avons analysées, l'*Enéide* ovidienne n'engendre que l'ennui<sup>85</sup>. Ovide se sert du héros comme d'un rabatteur qu'on oublie sitôt le gibier levé.

81 Stitz p. 56sq.

82 Opinion contraire chez Stitz p. 111.

83 Cet aspect de plusieurs récits provient des écoles de déclamation (cf. Menzione p. 73).

84 Laudien *Röm. Sag.* p. 281 croit qu'Ovide mêle à des histoires de métamorphoses les *errores* d'Enée, et que l'*Enéide* ne constitue pas la source principale, qu'il voit (p. 283) dans un recueil analogue au livre V de Diodore. Cette hypothèse, séduisante, reste invérifiable. Voir la position nuancée de Lafaye p. 229sq. Freundt p. 248 note avec raison qu'Ovide a peu d'enthousiasme pour les thèmes épiques ou historiques des derniers livres.

85 Cf. Arnaldi *Mondo* p. 403. Hartmann *De Ov.* p. 377sq. montre dans les livres XIV et XV une grande quantité de *uersus ponderosi* que ne justifie pas le sens. Hartmann *De Ov.* (1904) p. 389sq. signale de nombreux vers ratés dès 13,400 et jusqu'à la fin du livre XV. L'examen métrique confirme les résultats de l'analyse thématique: la fin du poème marque un fléchissement. Pascal p. 348sq. signale de même des vers bizarres, obscurs ou de mauvais goût dans les derniers livres du poème.

## C. Conclusion générale

L'analyse démontre combien l'armature de la chronologie reste fragile<sup>86</sup>, insatisfaisante pour le lecteur et gênante pour l'auteur. Les récits intercalés donnent souvent au temps son épaisseur, masquant ainsi les arrêts d'une progression parfois pénible ou impossible à réaliser; ils prouvent qu'Ovide, pour éviter la fadeur d'une chronique – Virgile, dans les chants II et III de l'*Enéide*, lui montre la voie – ménage à son lecteur des surprises qui soutiennent l'intérêt. Il interrompt, à un point qu'il ne choisit pas au hasard, le déroulement d'un cycle vulgarisé par les mythographes. Il cherche à ne pas laisser beaucoup plus qu'à réaliser, pour la joie de la critique, de belles constructions symétriques.

On distinguera deux sortes de récits intercalés<sup>87</sup>: les uns, uniquement destinés à distraire, s'écartent des préoccupations des héros; un narrateur aborde les autres afin d'influer sur les pensées ou la conduite des auditeurs<sup>88</sup>. Les *Métamorphoses* connaissent les deux variétés, mais avec une prédilection marquée pour la seconde. Un lien organique – thème, caractère ou psychologie des personnages – unit<sup>89</sup> deux actions coupées l'une de l'autre par un hiatus chronologique. Les huit premiers livres du poème, et éventuellement le dixième<sup>90</sup>, illustrent l'art auquel s'élève le procédé. Dans le cycle troyen au contraire, la personnalité d'Enée, héritée de Virgile et profondément étrangère au génie d'Ovide, empêche le plus souvent qu'un lien intime unisse récits principal et intercalé. Avant l'entrée en scène d'Enée, les épisodes rattachés à la guerre de Troie manquent aussi de cohésion et, après l'apothéose du héros, l'absence d'un véritable cycle – on ne saurait décorer de ce nom quelques lambeaux d'histoire romaine – donne à la

86 Otis *Ep. P.* p. 77 relativise quelque peu le satisfecit qu'il donne p. 47. H. Fränkel p. 75 voit la succession chronologique réalisée dans les livres I et II, XI à XV. Segal *Lands.* p. 7 pense que l'espace (les paysages) compense le lien chronologique plutôt faible, jugé même artificiel par Crump p. 200. Laudien *Studia* p. 13 voit une disposition synchrone aux livres I et II, et pour les mythes de Bacchus et Persée, Hércule et Thésée.

87 La division de Giesecking p. 10 nous paraît proche de la nôtre; cf. aussi Mathy p. 3. R. Schmidt p. 35 et Coleman p. 464. Crump p. 235 juge plutôt artificiel le lien entre sujet principal et digressions, mais cette opinion découle naturellement de la thèse de Crump qui interprète les *Métamorphoses* comme une succession d'épyllia. Wilkinson *Ov. Rec.* p. 147 considère comme une élégance la digression gratuite, dans laquelle Bardon *Bar.* p. 82 voit un élément baroque. Sur le problème de la digression chez les poètes hellénistiques, voir Papatthomopoulos p. 107 note 8.

88 Le roman français du dix-septième siècle fournit un exemple de chaque catégorie: Scarron interrompt sans cesse le déroulement du *Roman comique* pour y loger des contes étrangers au thème de la narration principale; la Princesse de Clèves écoute des histoires (celle de Tournon, Sancerre et d'Estouteville, celle d'Anne de Boulen) qui, par des rapports plus ou moins directs avec son propre problème, l'incitent à réfléchir.

89 Cf. Büchner *Lit.* p. 386.

90 H. Fränkel p. 101 et 107 note une évolution qui, perceptible déjà au livre IX, s'affirme dès le livre XII. Wilkinson *Ov. Rec.* p. 237 juge comme les meilleurs les onze premiers livres.

fin<sup>91</sup> du poème le caractère d'une improvisation hâtive. Seul la légende de Pomone et Vertumne (14,623sq.) soutient la comparaison avec les réussites des livres II et V, par exemple.

Pour atteindre le but fixé en 1,4, Ovide avait besoin de cadres, les cycles, mais il revendique la liberté d'en aménager le contenu à sa guise. Dès le livre III, il suit un fil, ou plutôt une série de fils conducteurs, dont il use avec une certaine liberté. L'aimable fantaisie du livre II séduit<sup>92</sup>; on la préfère à l'imitation guindée caractérisant la partie historique du poème. La réussite de certaines compositions, le chant d'Orphée par exemple, tient à l'équilibre entre l'invention et l'imitation. Quand l'invention s'accroche à l'imitation comme à un corps étranger, Ovide lasse; et peut-être que de l'invention affranchie de l'imitation naîtrait l'incohérence.

#### D. Appendice

Notre analyse n'a pas abordé tous les passages qui auraient mérité de l'être et que Giesecking, avec des critères différents des nôtres, a répertoriés de façon exhaustive. Pour les plus importants, nous indiquons brièvement comment nous concevons la liaison entre récits principal et intercalé.

*Syrinx* (1,689–712) – Une nymphe traquée par un dieu<sup>93</sup> échappe à son poursuivant; Argus ne comprend pas que la délivrance de Syrinx préfigure celle d'Io.

*Méduse* (4,772–803) – La tension dramatique est peu sensible: Persée vient de libérer Andromède que Céphée ne lui conteste pas encore. L'élément épique (le meurtre de la Gorgone) et l'élément érotique (le viol de Méduse par Neptune) appartiennent aux deux récits qui forment le cadre: la délivrance d'Andromède et le combat entre partisans de Céphée et de Persée.

*Pallas et Arachné* (6,70–102; 103–128) – La déesse tisse des scènes qui sont autant de mises en garde à sa rivale<sup>94</sup>; la jeune fille provoque les dieux par les événements qu'elle représente.

*La peste d'Egine* (7,523–660) – Alors que la *pietas* de Minos veut venger Androgée, Eaque montre Junon se conduisant avec lui en *nouerca*, mais surtout la *pietas* paternelle de Jupiter répondant à sa *pietas* filiale.

91 Aux yeux de Menzione p. 262, les derniers livres sont les plus amorphes et les plus insignifiants. Hartmann (1905) p. 101sq. dénonce sans pitié les faiblesses du livre XV: Ovide est pressé d'en finir.

92 Dietze p. 9 a bien vu qu'Ovide reprend avec Europe le fil abandonné avec Io.

93 Un lien interne unit le narrateur au héros du récit: Mercure passe parfois pour le père de Pan. Une certaine tendance à l'hypercritique mise à part, Eitrem p. 457sq. examine avec intelligence l'épisode, mais il semble ignorer le problème de la relation entre récits principal et intercalé, contrairement à Crump p. 236. Coleman p. 465 voit à l'oeuvre entre les deux récits "a thematic association of similarity or contrast".

94 Cf. Castiglioni p. 329.

*Céphale et Procris* (7,687–865) – Avant le récit, qui raconte une tragédie domestique, une conversation réunit Phocus, les Pallantides et Céphale. Le premier périra de la main de ses frères (11,266sq.), les seconds de celle de leur parent Thésée, dont ils envieront le trône (Apollod. *Epit.* 1,11).

*Dryopé* (9,327–393) – Iolé, par son récit, cherche simplement à distraire Alcèmène d'une souffrance qu'elle a réveillée. Les deux narrations mettent en scène des déesses impitoyables, mais l'évocation du destin de Dryopé ne saurait influencer un récit principal en train de s'éteindre.

*Daedalion* (11,291–345) – La *pietas* de Cèyx pour son frère est évidemment une leçon et un reproche pour Pélée<sup>95</sup>, exilé pour le meurtre de Phocus.

*Caeneus* (12,169–535) – La discussion sur l'invulnérabilité de Cynus amène l'histoire de Caeneus, jouissant du même privilège.

*Acis et Galatée* (13,750–897) – C'est pour Scylla<sup>96</sup> un exemple qui devrait l'inciter à craindre les réactions d'un amant éconduit.

*Les compagnons de Diomède*<sup>97</sup> (14,464–511) – Diomède décrit le ressentiment de Vénus: avertissement pour ceux qui s'apprêtent à combattre le fils de la déesse.

*Iphis et Anaxarété* (14,698–761) – L'intention du récit est claire: fléchir Pomone<sup>98</sup>.

*Myscélos* (15,12–57) – Numa, deuxième fondateur de Rome, apprend l'histoire d'un autre fondateur de ville, docile à la *pietas in deos* comme lui.

*Hippolyte* (15,493–546) – Hippolyte cherche à atténuer le chagrin d'une épouse pieuse (495sq.); son propre malheur, dû à l'épouse impie de son père, suscite l'intervention divine.

Peut-être faudrait-il compter au nombre des récits intercalés la longue digression que constitue le discours de Pythagore. Ovide savait sans doute qu'un anachronisme fait de Numa l'élève du philosophe. Aussi évite-t-il une rencontre personnelle entre le roi et son prétendu maître. La fondation de Croton (15,10) racontée par le vieillard, le poète confirme la tradition (58sq.), puis il passe à l'histoire de Pythagore. De Myscélos à Pythagore, on change de narrateur sans qu'en soit précisée l'identité. Le vers 479 ne permet pas de décider si Numa a été auditeur direct ou indirect des leçons du philosophe<sup>99</sup>.

95 Plachn p. 33 affirme qu'Ovide a trouvé chez son modèle Pélée déjà lié à Cèyx et Alcyoné. C'est peu probable.

96 Otis *Ep. P.* p. 287.

97 Guthmüller p. 132 voit une analogie entre les compagnons de Diomède et Anius.

98 Bilinski p. 116 signale la correspondance suivante entre récit principal et récit intercalé: Vertumne, dieu des petites gens, est amoureux de Pomone, qui est riche; Iphis, d'humble origine, aime la riche Anaxarété. Segal *Lands.* voit entre les deux histoires un entrelacs d'éléments campagnards et urbains, hellénistiques et latins.

99 Cf. Pohlenz p. 12.

### Chapitre III: LA TRADITION MYTHOLOGIQUE DANS DES RECITS PARTICULIERS

#### A. Objet du chapitre

Les récits intercalés occupent une place importante dans la composition du poème; ils représentent souvent ce qu'Ovide apporte d'original aux cycles et aux structures hérités des mythographes. Cependant, distinguer dans le détail l'imitation de l'invention reste difficile. Aussi nous paraît-il indiqué de comparer pour des mythes précis la version des *Métamorphoses* aux données de la tradition. A titre d'exemples, nous étudierons l'histoire de Callisto et celle d'Atalante et Hippomène. Il ne s'agit pas de tenter une reconstitution des sources d'Ovide. Nous essaierons plutôt de reconnaître quels éléments le poète emprunte à des modèles<sup>1</sup>, ceux qu'il écarte de son récit et ceux qu'il ajoute de sa propre autorité, pour autant que nous puissions en juger.

#### B. Etude de deux récits

##### 1. *Callisto*<sup>2</sup> (2,401–530).

##### *Callisto et Lycaon*

Dans la narration, Ovide n'a pas lié Callisto à Lycaon; seules quelques allusions rappellent la filiation de l'héroïne (495sq.; 525sq.). Diverses raisons obligent le poète à dissocier les deux mythes. Jupiter lui-même informe les dieux de sa visite chez Lycaon (1,182sq.); le beau rôle, il le donne à lui-même, à Lycaon le vilain. Aussi le roi de l'Olympe ne saurait-il décrire aux immortels sa fourberie paillardes avec Callisto. Ovide écarte ainsi la version qui lie la visite de Jupiter chez Lycaon au viol de Callisto (Hyg. *fab.* 176). Jupiter, d'après Ovide, arrive innocent de toute faute en Arcadie; or, selon certains auteurs (Eratosth. *cat. fragmenta Vaticana* p. 2 Rehm), Jupiter, ayant abusé de Callisto, se présente chez Lycaon, au courant déjà du déshonneur de sa fille. Cette version rend tendancieux le récit de Jupiter dans les *Métamorphoses*: le dieu fait de Lycaon le provocateur qu'il est lui-même; à tort, Lycaon passe pour un impie sans excuse. Ovide cherche à noircir l'Arcadien. Mais, repoussant après le déluge le viol de Callisto, il ne peut comme Eratosthène (*l.c.*) ou Hygin (*astr.* 2,4) montrer en Lycaon le monstre qui, Arcas servi à la table de Jupiter, contraint le dieu à ressusciter son fils.

1 Il ne fait pas de doute, selon la formule de Lafaye p. 162, que "chaque légende avait ses lieux communs".

2 Pour le problème des sources possibles du récit, voir Franz p. 321sq.; Otis *Ep. P.* p. 380sq.; Heinze *Elég.* p. 385sqq.

### Transition de Phaéthon à Callisto

Sans doute notre poète a-t-il inventé la transition qui mène de Phaéthon à Callisto. Jupiter, inspectant l'univers après la catastrophe, aperçoit par hasard la nymphe qui l'enflamme de désir (2,409sq.). Le poète veut assurer la continuité, mais il la réalise par un moyen tout extérieur.

### Le costume de Callisto

Callisto adopte le costume cher à Diane, dont elle a la faveur (411sq.); Ovide s'en tient à la tradition (Hyg. *astr.* 2,1).

### Le viol

Jupiter rencontre Callisto. Selon Hygin (*astr.* 2,1), le dieu prit l'aspect de Diane (cf. Tz. *ad Lyc.* 481) et accompagna la nymphe *ut adiuvans* à la chasse; ce stratagème pourrait remonter à Parthénus (*erot.* 15): Leucippos se déguise en chasseresse pour approcher Daphné. Le Jupiter d'Ovide ne fait pas tant d'embarras: il adopte le déguisement<sup>3</sup> dont l'idée, si l'on en croit Hygin (*astr.* 2,1), appartient à Amphis *comoediarum scriptor* (c'est donc une ressource du théâtre comique)<sup>4</sup>, mais il rejette les détours d'une cour en travesti. Jupiter n'a pas le temps d'attendre. L'apparence de Diane endort la méfiance de Callisto, le poète évitant de donner à Jupiter l'aspect d'Apollon<sup>5</sup> (Apollod. 3,8,2): Callisto s'effaroucherait de toute apparence masculine. Mais, fait significatif, la scène du travesti apparaît dans les *Métamorphoses*, où l'appelle le thème central du poème, alors que les *Fastes*<sup>6</sup> (2,155sq.) l'ignorent. Avant que ne l'aborde Jupiter, Callisto abandonne ses insignes de chasseresse (*met.* 2,419–421); en ce détail se révèle Ovide: selon le symbolisme attaché au thème de la chasse<sup>7</sup>, Callisto se rend disponible à l'amour. En outre, de l'esprit inventif d'Ovide procèdent sans doute l'allusion à la jalousie de Junon<sup>8</sup> (423sq.) et les pointes des vers 428sq. En résumé, la comparaison entre la scène du viol chez Ovide (*met.* 2,417–440) et d'autres versions du mythe donne les résultats suivants:

- 3 Comme Büchner *Ovid* p. 213, nous voyons un parallèle entre Mnestra questionnée par son *dominus* (8,862sq.) et Jupiter salué sous les traits de Diane par Callisto (2,429sq.). Cf. aussi Plaut. *Amph.* 392 et Apul. *met.* 5,6,7.
- 4 Élément reconnu même par Heinze *Eleg.* p. 385. Franz p. 259 donne de la comédie d'Amphis une reconstruction séduisante, dont la scène la plus cocasse devait être celle où Callisto avoue à Diane avoir été violée par Diane elle-même. Le changement de sexe n'est pas exploité dans une intention comique dans l'histoire d'Iphis (9,669sq.), où pourtant Arnaldi *Ifi* p. 371 voit avec raison une situation typique de la comédie nouvelle.
- 5 Il est possible, comme le pense Franz p. 343sq., qu'une version de la légende faisait d'Apollon le séducteur.
- 6 C'est simplifier à l'excès que de prétendre, comme Franz p. 321, que la version des *Fastes* ne se distingue de celle des *Métamorphoses* que par la brièveté.
- 7 P. 51sqq.
- 8 Le personnage lui-même, si l'on en croit Franz p. 323, a été pris par Ovide dans la version que Callimaque donnait de la légende.

- a) le déguisement de Jupiter en Diane appartient à la tradition; il permet au dieu de conquérir Callisto sans la courtiser;
- b) Jupiter utilise le travesti dans les *Métamorphoses*, mais le néglige dans les *Fastes*;
- c) dépouillée de son costume de chasseresse, Callisto n'a plus l'air de rejeter l'amour;
- d) Ovide introduit dans le passage la jalousie de Junon;
- e) l'esprit du poète donne à la scène un tour plaisant.

Pressé<sup>9</sup> d'assouvir sa passion, Jupiter confirme l'impression que donnent les dieux amoureux (1,540sq.; 589sq.; 698sq.); de plus, le travesti, le symbolisme de la chasse et la jalousie de Junon témoignent qu'Ovide, dans la composition de l'épisode, garde le souci du thème général du poème et des motifs qu'il y introduit.

### *Rencontre de Callisto et de Diane*

Il faut attribuer à l'imagination d'Ovide les vers 2,441–452. On y reconnaît l'humeur badine qui s'amuse du quiproquo: rencontrant la véritable Diane, Callisto s'attend à être violée une nouvelle fois. Celle qu'on n'ose plus appeler jeune fille rejoint la suite de Diane. C'est l'occasion d'éprouver le degré d'innocence des chasseresses: Diane, plus vierge que les autres, ne remarque rien d'insolite dans l'apparence de Callisto, tandis qu'à ses compagnes, dit-on, se révèle l'outrage . . . Ovide suit la tradition pour la scène du bain où se découvre la grossesse de Callisto (Eratosth. *cat.* 1 p. 1 Olivieri<sup>10</sup>; *Ov. fast.* 2,165sq.).

### *La métamorphose de Callisto*

Le récit arrive ensuite (*met.* 2,466sq.) à un tournant; Ovide a dû se décider entre plusieurs versions. Dans les *Métamorphoses*, Junon connaît depuis longtemps l'infidélité de son mari, mais elle a différé ses représailles (466sq.). Confier à la déesse le châtement de Callisto implique un choix; en effet, chez Hygin (*astr.* 2,1), Diane punit la nymphe en la métamorphosant en ourse. Aux yeux d'Ovide, Junon a de meilleures raisons de se venger; dans les *Fastes* d'ailleurs (2,177), la déesse tient le même rôle, que ne déterminent donc pas des considérations propres aux *Métamorphoses*. Dans les deux oeuvres, Ovide place la métamorphose de Callisto après la naissance d'Arcas, contrairement à Eratosthène (*cat.* 1 p. 1 Olivieri) et à Hygin (*astr.* 2,1). Le souci de la vraisemblance n'explique pas cette particularité du récit ovidien: on verra bien (*met.* 10,503sq.) Adonis naître du tronc ou il termine sa gestation. Le récit des *Fastes*, plus succinct, donne

9 Heinze *Eleg.* p. 318.

10 Le passage d'Eratosthène *ὑφείσαν ἕν' αὐτῆς* (scil.) *Ἀρτέμιδος* *λοιομένην* paraît avoir échappé à Heinze *Eleg.* p. 388 qui affirme l'originalité d'Ovide pour la scène du bain. Il n'est pas nécessaire de recourir, comme le fait Otis *Ep. P.* p. 380 et 387, à Parthenius *erot.* 15. sinon pour des détails d'exécution.

l'impression que Junon apprend la trahison de son époux seulement après la délivrance de Callisto. Dans les *Métamorphoses* (2,466sq.), comme Junon connaît l'aventure depuis un certain temps, la vengeance s'aggrave de la préméditation. Ovide donne ainsi plus de fiel à une rancune qui prépare d'autres méchancetés (par exemple 3,256sq.)<sup>11</sup>. Le sujet même du poème écartait les versions sans métamorphose, tel le récit pseudo-rationaliste de Palaephatos (*incr.* 15). Ovide, pareillement, rejette la possibilité d'une transformation de Callisto en ourse par Jupiter (*Hyg. astr.* 2,1; *Apollod.* 3,8,2; *Tz. ad Lyc.* 481): l'histoire de Callisto répéterait celle d'Io. Pausanias (1,25,1) aurait alors raison de juger les deux légendes exactement semblables. Pour garder la possibilité de développer le récit jusqu'à son terme, le catastérisme, Ovide ne peut conter que Diane, d'elle-même ou poussée par Junon, tue Callisto transformée en ourse (*Hyg. astr.* 2,1; *Apollod.* 3,8,2; *schol. Ven. in Il.* 18,487; *Paus.* 8,3,6sq.); il est vrai que la scolie à l'Iliade concilie le meurtre de Callisto et la transformation en astre<sup>12</sup>, mais cette version aurait contraint Ovide à ressusciter Callisto. Surtout, il paraît tenir aux scènes<sup>13</sup> qui séparent la métamorphose du catastérisme, et qu'une mort prématurée de l'héroïne aurait rendues impossibles.

#### *Le sort d'Arcas*

Le récit d'Ovide présente une lacune<sup>14</sup>: privé de sa mère, que devient Arcas? Callisto perdant son apparence humaine (*met.* 2,468sq.) abandonne sans doute le bébé; on le retrouve en effet plus tard, âgé de quinze ans et ne la connaissant pas (496sq.). On rapporte parfois (*Eratosth. cat. fragmenta Vaticana* p. 2 Rehm; cf. *Hes. fr.* 163 M.-W., avec l'adjonction de Merkelbach) qu'il fut élevé par des bergers, ou que Jupiter soit le confia à Maia (*Apollod.* 3,8,2), soit envoya Mercure<sup>15</sup> pour sauver l'enfant (*Paus.* 8,3,6sq.). On pressent une parenté entre la version d'Apollodore et celle de Pausanias: que peut faire Mercure pour Arcas, sinon charger sa propre mère Maia de le soigner? Les trois sources qui s'intéressent au sort du garçonnet ont un point commun: Jupiter prend une initiative en faveur de son fils. Le silence d'Ovide ravit sa *pietas* paternelle au dieu qui, pourtant, a été témoin du chagrin du Soleil à la mort de Phaëthon (*met.* 2,329sq.; 381sq.).

11 Parce qu'il n'examine pas l'incidence de la jalousie de Junon sur les récits voisins, Pressler p. 54 croit que seul l'abandon de la version d'Eratosthène incite Ovide à remplacer Diane par Junon.

12 Franz p. 285sq. croit pouvoir attribuer à Callimaque une version conciliant le meurtre et le catastérisme de Callisto. Il est peu probable qu'un bon poète se soit risqué à une composition aussi absurde. Il vaut mieux admettre l'existence de traditions parallèles.

13 Ce sont: a) le désarroi de Callisto, qui a pris la forme d'une ourse mais a conservé sa conscience humaine (485-495); sa souffrance appelle un soulagement (cf. 488):

b) la rencontre d'Arcas et de Callisto (496-504):

c) l'intervention de Jupiter (505-507);

d) l'indignation de Junon (508-530).

14 Franz p. 323.

15 On ne sait si la présence de Mercure dans les légendes d'Io et de Callisto s'explique par le rôle mythique du dieu ou par une parenté entre les deux récits.

### *Le rôle de Junon*

Ovide n'a pas inventé (Hyg. *astr.* 2,1) la métamorphose de Callisto par Junon (*met.* 2,470—484), mais a-t-il emprunté l'apostrophe de la déesse (471—475) et la description de la transformation elle-même (476sq.)? Ce que nous connaissons des sources possibles ne permet pas de trancher; on présume toutefois qu'Ovide a pu imaginer le discours hargneux que la Saturnienne tient à sa rivale. En effet, le récit des *Métamorphoses* tire du rôle confié à la déesse une part de son originalité: Jupiter, avant même d'aborder Callisto, suppute les risques d'une scène de ménage (423sq.); le narrateur souhaite que la matrone divine, assistant au viol, constate la résistance de la victime (435); Junon se manifeste après la naissance d'Arcas (466sq.) et après le catastérisme (508sq.). En fait, Ovide l'associe à toutes les phases importantes du récit. Junon occupe un tiers environ de la version des *Métamorphoses* contre un septième environ dans les *Fastes*; bien que nous n'accordions pas grand crédit à la mathématique en littérature, la proportion incite à réfléchir. La jalousie caractérise la déesse à chacune de ses apparitions dans l'histoire; à vrai dire, tous les épisodes où elle joue un rôle important, à l'exception de 11,583sq., appellent la même constatation. Toutefois, la passion dominante de Junon tient une grande place dans les cinq premiers livres; on comprend pourquoi Ovide l'a amplifiée dans l'histoire de Callisto.

### *Le sort de Callisto métamorphosée*

Une dizaine de vers séparent la métamorphose de Callisto et la rencontre d'Arcas et de sa mère (2,485—495). Ovide, pour entretenir le sentiment de pitié, insiste sur la conscience que l'ourse a conservée; rien ne permet de dire qu'il emprunte à une de ses sources<sup>16</sup> un élément tiré de l'histoire d'Io (1,649sq.) ou d'Actéon (3,203), car ainsi on ne ferait que déplacer le problème. Comme Io (1,639), Callisto revient aux abords de sa maison<sup>17</sup> (2,490). Nous croyons qu'Ovide n'ose pas développer franchement un motif traditionnel du mythe. En effet, selon Eratosthène (*cat.* l p. 1 Olivieri) et Hygin (*astr.* 2,1), Callisto fut capturée par des bergers et ramenée avec Arcas à Lycaon; Ovide ne peut raconter cette péripétie, puisque Lycaon a déjà subi sa métamorphose. Eratosthène et Hygin laissent transparaître une forme de la légende: Callisto, métamorphosée et suivie d'Arcas, vient rôder près de la demeure de son père; des bergers s'emparent d'elle et de l'enfant, puis les amènent à leur maître. Ovide (*met.* 2,491sq.) s'inspire peut-être de la même source, bien que les bergers aient fait place à des chasseurs et à des chiens. Chez Eratosthène en outre (*l.c.*), Callisto cherche à échapper à ses poursuivants, mais à un moment et dans des circonstances différents: elle pénètre

16 Ovide (cf. Franz p. 251) prend le contrepied d'Eur. *Hel.* 375sq. Crahay *Vis.* p. 101 interprète *met.* 2,493 ainsi: "Callisto, en tout cas, ne sait plus ce qu'elle est". L'oubli peut n'être que momentané. L'idée de la persistance de la conscience vient peut-être simplement de l'Odyssée (10,240).

17 Actéon songe à rentrer chez lui après sa métamorphose (*met.* 3.204).

dans le sanctuaire inviolable de Jupiter; talonnée par son fils et par les Arcadiens, elle échappe à la mort grâce à Jupiter. Si Ovide s'inspire de cette source, il l'a profondément modifiée; d'abord, il place la scène avant la rencontre d'Arcas et de sa mère, puis explique la traque autrement qu'Eratosthène: les *Métamorphoses* décrivent, non le châtement d'un sacrilège, mais une simple partie de chasse, à laquelle ne participent ni Arcas en tant que gardien du sanctuaire, ni les Arcadiens. On se représente mal, d'ailleurs, l'épisode (Callisto est-elle sortie ou non du temple?) chez Eratosthène. Chez Ovide, *per saxa* (*met.* 2,491) fixe le cadre de l'événement. On verra peut-être dans la juxtaposition de *uenatrix* et de *uenantum* (492) une coquetterie de styliste; nous pensons plutôt qu'Ovide unit au motif de la chasseresse rebelle à l'amour<sup>18</sup> celui de la fuite et de la poursuite (*fugit*). En la transformant, notre poète utilise la tradition mythologique au profit de la cohésion avec d'autres épisodes.

### Rencontre de Callisto et d'Arcas

Chez Ovide, Arcas, en quête de gibier, rencontre sa mère (496sq.) comme chez Hygin (*astr.* 2,4). Le poète (suit-il un modèle?) décrit la gêne qui s'établit entre les deux êtres: Callisto s'arrête, *cognoscenti similis* (501), et pourtant quinze ans se sont écoulés depuis leur séparation; de son côté, Arcas recule, plein d'une crainte qu'il ne s'explique pas (*nescius* 503) et qu'au chasseur expérimenté n'inspire certainement pas le fauve. Ovide, semble-t-il, donne à ses héros le pressentiment d'une *pietas*. Callisto croit reconnaître son fils; Arcas éprouve devant l'ourse une émotion incompréhensible. Mère et fils (2,496sq.), fille et père (1,639sq.) s'abordent dans une atmosphère différente; avec Inachus et Io, Ovide s'amuse. Dans les *Fastes* (2,185sq.), seule se fige Callisto, décrite de la même façon que dans les *Métamorphoses* (*restitit-adstitit; cognoscenti similis-tamquam cognosceret*). Toutefois, dans les *Fastes*, l'ourse gémit; peut-être n'y prendrait-on pas garde si Ovide, avec son penchant malheureux à plaisanter de tout, ne faisait de cette plainte la parole, les mots, de la mère: une bête. Le commentaire détruit l'émotion. En Arcas, sans réaction dans les *Fastes*, s'opposent les deux versions ovidiennes.

Au moment où menace le parricide, Ovide se sépare d'Hygin (*astr.* 2,4). Chez le mythographe, Arcas assaille Callisto jusque dans le temple de Jupiter Lycien; la violation du sanctuaire les condamne tous deux à mort. Selon Hygin (*astr.* 2,1), Callisto rentrée chez son père pénétra par mégarde dans l'édifice sacré, où la suivit Arcas; Ovide en son récit ne pouvait ramener Callisto chez son père, ni renoncer à confronter la mère et le fils. Ignorent l'outrage à Jupiter Lycien les *Fastes* et les *Métamorphoses*, où l'omission étonne. La scène en effet constituait un bel exemple d'*impietas in deos*, à laquelle fait allusion peut-être *nefas* (505), compréhensible pour qui connaît l'histoire. Ovide met plutôt l'accent sur la *pietas in liberos* et la *pietas in parentes*, *nefas* désignant alors le parricide.

18 Callisto 419sq. abandonne ses insignes de chasseresse. Voir p. 51sq.; 141.

### *Intervention de Jupiter*

Jupiter empêche le crime (505–507); en cela, Ovide déforme ses sources possibles. En effet, dans les seules autres versions du mythe contant le catastérisme<sup>19</sup> (Eratosth. *cat.* 1 p. 1 Olivieri; Eratosth. *cat. fragmenta Vaticana* p. 2 Rehm; cf. Hes. *fr.* 163 M.-W., avec l'adjonction de Merkelbach; Hyg. *astr.* 2,1; 2,4), Jupiter prévient la mort rituelle de Callisto et Arcas, non le meurtre de Callisto par son fils. Chez Eratosthène (*cat.* 1 p. 1 Olivieri), Arcas, purificateur du temple, et non chasseur comme dans les *Métamorphoses*, s'apprête à tuer sa mère. Même chez Hygin (*astr.* 2,4), qui montre Arcas acculant Callisto, Jupiter, au dernier moment, évite que soient sacrifiés les sacrilèges. Par le catastérisme, les *Métamorphoses* évitent le parricide, non le sacrifice humain. La version des mythographes requiert l'*impietas in deos*, qui attire l'attention de Jupiter sur Callisto et Arcas. Dans les *Métamorphoses* au contraire, le dieu intervient à la perspective d'une *impietas in parentes*<sup>20</sup>; notre poète interprète ainsi l'expression du mythographe grec: *διὰ τὴν οὐγγέθειαν* (Eratosthène dans les deux versions que nous citons). Ni les *Fastes*, ni les *Métamorphoses* ne décrivent le sacrilège. Mais, outre cette omission, des différences séparent les deux oeuvres. Dans les *Fastes*, on ne connaît ni l'auteur, ni la raison du catastérisme (2,188); dans les *Métamorphoses*, *omnipotens* (505) désigne clairement Jupiter, désireux d'éviter un meurtre monstrueux (*arcuit; nefas*).

### *Indignation de Junon après le catastérisme*

Dans certaines versions (par exemple Hyg. *astr.* 2,1), le catastérisme ne suscite aucune réaction de Junon. Mais Ovide n'invente pas<sup>21</sup> l'intervention de Téthys (*met.* 2,512–530; Hyg. *astr.* 2,1; Hyg. *fab.* 177); chez les deux mythographes (le second cite en outre des vers d'origine obscure), Téthys venge — d'elle-même semble-t-il — sa pupille outragée. Les *Métamorphoses* innovent<sup>22</sup> probablement en confiant à Junon un rôle de premier plan. Dans les *Fastes*, Junon dresse également Téthys contre l'Ourse, mais son ressentiment ne naît pas du catastérisme; Ovide dit simplement *saeuit adhuc*, comme si Junon n'avait rien d'autre à punir que l'affront initial, le *furtum* de son mari. En un monologue de pur style ovidien (*met.* 2,512sq.), la déesse se couvre de ridicule; le crescendo de son indignation imagine d'absurdes développements à la liaison de Jupiter: pourquoi le dieu ne ferait-il pas de Lycaon son beau-père? Le ressentiment de l'épouse trahie explique l'interdit de Téthys à Callisto.

19 Nous ne tenons pas compte de la reconstruction du poème de Callimaque par Franz p. 292–294; cf. note 12.

20 Chez Hyg. *astr.* 2,1, Jupiter manifeste une sorte de repentir: *Iupiter memor peccati*.

21 Peters p. 58 signale que l'origine lointaine de la scène est l'*Illiade* (14,200; 18,489).

22 L'affirmation de Franz p. 327 selon laquelle la fin comme le début du récit remontent entièrement aux Alexandrins ne repose sur rien.

## 2. *Atalante*<sup>23</sup> et *Hippomène* (10,560–704).

### *Les deux Atalantes*

Divers auteurs (*schol. Eur. Phoen.* 151; Schirmer dans Roscher art. *Atalante*, 664sqq.) admettent l'identité entre les deux Atalantes, celle de Calydon et celle de Schoenonte. Dans l'antiquité pourtant, les témoignages ne manquent pas qui les distinguent (*schol. A. R.* 1,769; *Tz. H.* 453; *schol. Theocr.* 3,40). Les *Métamorphoses*<sup>24</sup> à première vue en font autant (8,317sqq.; 10,560sqq.). Mais les deux héroïnes révèlent une certaine parenté de caractère: elles subissent le charme qui de Méléagre, qui d'Hippomène. De plus, avertie par l'oracle de ne point se marier (10,564sqq.), Atalante adopte le genre de vie de son homonyme; elle se réfugie dans les bois, évitant toute union (567sq.). Ovide peut-être se souvient d'une tradition selon laquelle Diane s'irrite contre Atalante, sa servante (*Hes. fr.* 72 M.-W.)<sup>25</sup> ou sa compagne déflorée (*schol. Eur. Phoen.* 151). Une contamination possible ne saurait toutefois retenir plus longtemps notre attention.

### *Le refus du mariage*

Selon Ovide, la fille de Schoenée repousse tous ses prétendants (10,568sq.), non par goût de la virginité, mais effrayée par l'oracle que, désireuse de se marier, elle a consulté (564). Seule la prophétie menaçante fait de la jeune fille une émule de Diane; plus heureuse que l'Atalante de certaines traditions (*Musae.* 154sqq.; *Prob. Verg. ecl.* 6,61), elle évite ainsi l'hostilité dont Vénus poursuit les nymphes rebelles à l'amour (*met.* 5,373sqq.). Expliquant sa haine des lions (10,551sqq.), l'amante d'Adonis ne montre nulle méchanceté contre Atalante: elle désire prouver que seule l'ingratitude a privé de sa faveur Hippomène et son amie, laquelle, honnie d'abord, aurait affaibli la démonstration. Ayant rêvé au mariage, Atalante à la vue d'Hippomène oubliera les injonctions de l'oracle. Les *Métamorphoses* rendent le début du récit cohérent à l'un de ses développements originaux: la passion d'Atalante.

### *Rôle de Schoenée*

Les versions d'Ovide et d'Hygin se concilient difficilement (cf. *Hyg. fab.* 185). Chez le mythographe, Atalante demande à son père la grâce de rester vierge. La jeune fille alors répugne au mariage, qui ne présente pour elle aucun danger. Daphné – la flèche émoussée de Cupidon l'a atteinte (*met.* 1,471sq.) – fait la

23 Immerwahr p. 1sqq. a discuté avec clarté le problème des sources.

24 Immerwahr p. 6 affirme qu'on ne peut préciser la source d'Ovide. C'est incontestable. Mais a-t-elle seulement existé? L'erreur de la critique à la fin du siècle dernier était de poser en principe qu'un auteur latin suivait pas à pas un modèle grec. En réalité, Ovide a composé son récit d'éléments recueillis de divers côtés.

25 Eitrem p. 464 cite un article de Robert (*Hermes* 22, 1887, p. 445sqq.) selon lequel Ovide aurait tiré directement son récit d'Hésiode. Cette opinion, outre le fait que les fragments ne permettent pas d'en juger, repose sur une invraisemblance: comment croire qu'un aussi beau sujet n'ait pas tenté les Alexandrins, dont Ovide est évidemment imprégné?

prière (486sq.) qu'Hygin prête à Atalante. Le trait de Cupidon et les paroles de l'oracle ont les mêmes effets (cf. par exemple 1,475sq. et 10,567sq.); par conséquent, Atalante a autant que Daphné d'excellentes raisons de recourir à son père. Mais le Schoenéc des *Métamorphoses* ne joue qu'un rôle mineur (10,638); à côté d'Hygin d'ailleurs, d'autres sources attestent que le père préside le concours (Prob. *Verg. ecl.* 6,61; Hes. *fr.* 75,12sq. M.-W.). On a peine à croire qu'Ovide ignorait le passage d'Hésiode; tenant Schoenée à l'écart, notre poète concentre toute l'attention sur Atalante. Le récit en tire deux avantages. Tout d'abord, Ovide fait de son héroïne un être doué d'initiative, non une sorte de pantin aux mains du destin, de son père ou de Vénus; sans doute la menace de l'oracle limite-t-elle la liberté d'Atalante. Mais la jeune fille ne laisse à personne le soin d'organiser la course (10,568sq.) et, une fois vainqueur, Hippomène l'épouse sans qu'il la reçoive de Schoenée (680). Surtout, écartant du récit intercalé les comparses, Ovide met Atalante et Hippomène en parallèle avec Vénus et Adonis, héros du récit principal.

#### *Conditions imposées aux prétendants*

L'Atalante d'Ovide impose à ses prétendants (569sq.) des conditions attestées par d'autres auteurs (*schol. Theocr.* 3,40; Liban. ed. R. Foerster, vol. 8, p. 54sq., Leipzig 1915; cf. Westerm. p. 364), mais absentes de la version "élégiaque" du mythe. En effet, selon Properce (1,19sq.), Milanion (le vers 15 permet de l'identifier à Hippomène) dut subir de dures épreuves avant de fléchir Atalante. L'*Art d'aimer* (2,185sq.) dépeint de même un Milanion geignard, qui pour faire sa cour se mue en chasseur. Cette preuve d'amour, Vénus, narratrice de l'histoire d'Atalante et Hippomène, la donne à son amant dans les *Métamorphoses* (10,533sq.). Telle une *puella* futée, l'Atalante de l'épique accable de rigueurs calculées son galant, un Hippomène pétri d'*urbanitas*. Pour les *Métamorphoses*, poème qui se voulait épique, Ovide débarrasse le mythe de ses rubans<sup>26</sup>. Le concours (569sq.) remplace les soupirs. Vénus, répudiant la mollesse et la coquetterie (533sq.), annonce Atalante qui, l'oracle rendu, vit dans les bois avant de soumettre ses prétendants à une épreuve virile. L'interprétation ne saurait dissocier du récit intercalé (Atalante et Hippomène) le récit interrompu (Vénus et Adonis)<sup>27</sup>.

#### *Le revirement d'Hippomène*

Hippomène d'emblée blâme la témérité des prétendants (576sq.) – scène imaginée probablement par Ovide – puis, le visage et le corps d'Atalante offerts à son admiration, le saisit la folie qu'il réprouvait naguère (578sq.) en ses rivaux

26 L'analyse de *met.* 1,351sq. (cf. p. 81sq.) prouve qu'Ovide est capable de la transformation inverse: donner à un récit épique un caractère élégiaque.

27 Cf. Menzione p. 227.

(583sq.). Le désir enflamme l'Hippomène de la tradition (Theocr. 3,40; *schol. ad L.*: Palaeph. *incr.* 14; Liban. ed. R. Foerster, vol. 8, p. 54sq., Leipzig 1915, cf. Westerm. p. 364), mais le héros ovidien, par un revirement total, passe de l'indifférence ou de l'hostilité à la passion, comme Vénus échangeant les atours de la mondaine contre la tunique de la chasseresse. Hippomène assiste à la course meurtrière (586sq.). Ovide (suit-il un modèle?) place son héros devant la réalité: vaut-il que, par inaptitude à vaincre la championne, la vie soit sacrifiée au désir? On connaît par Hygin (*fab.* 185), moins sobre qu'Ovide (599), le sort des vaincus; Hippomène ne se soucie pas de l'exemple (600) de l'exécution. Bien plus, malgré des risques dont il a mesuré l'ampleur, l'épreuve mûrit une résolution (601sq.) qui chancelait auparavant (584sq.). Les vers 586–599, comme un récit intercalé, procurent au héros le temps de la réflexion. Hippomène, qui n'a pas les avantages d'un Pluton (5,395), ne peut sans heurter la vraisemblance voir (10,578sq.), aimer (580sq.) et conquérir (680) simultanément la jeune fille. Aussi Ovide retarde-t-il le défi du héros.

### *Le défi d'Hippomène*

Selon la logique de l'histoire, Hippomène provoque Atalante (602sq.); seul Servius (*Aen.* 3,113) – mais peut-être est-il tributaire d'Ovide – confirme pour cette péripétie la version des *Métamorphoses*. Les paroles d'Hippomène à Atalante font écho à d'autres défis (5,308sq.; 6,25 et 42); elles suscitent dans l'esprit du lecteur le souvenir d'épisodes antérieurs. Hippomène étale ses titres (605sq.), comme Apollon ou Jupiter (1,515sq.; 594sq.). Avec la course, variante du motif de la fuite et de la poursuite, reparaît une atmosphère érotique familière.

### *Le revirement d'Atalante*

Atalante donne d'elle-même une image que contredisent les autres versions de son histoire. En effet, elle accueille le défi d'Hippomène d'un visage plein de douceur (609sq.), alors qu'Elie (*VH* 13,1) lui prête une beauté masculine et sévère. Sous le charme du jeune homme, elle se demande si, de la victoire ou de la défaite, elle ne préfère pas la seconde (610); d'après les paroles de l'oracle, il faudra tuer son prétendant ou périr elle-même. L'amour d'Hippomène, qu'Atalante se prend à mettre en balance avec sa propre sécurité, conduit à la mort. Peut-on prendre un tel risque? Atalante n'apporte pas immédiatement de réponse à la question; Hippomène, saisi de la beauté de l'héroïne, se demandait de même s'il ne tenterait pas la fortune de la course (584sq.).

### *Transformation de l'Atalante traditionnelle*

Ovide substitue chez Atalante la crainte d'un malheur au goût de la virginité. Or, l'Atalante de la tradition mythologique est une soeur de Daphné ou de Callisto<sup>28</sup>; on conçoit qu'Ovide ait éprouvé quelque lassitude à peindre des vierges

28 Comme Callisto, Atalante n'est peut-être à l'origine qu'une forme de Diane; cf. Immerwahr p. 27.

stupides; c'est pourquoi, dans le développement du poème, le motif de la chasse et de la virginité évolue<sup>29</sup>. Au livre X, on ne peut plus camper en Atalante une Daphné, à moins de détruire l'harmonie qui, au fil des épisodes, s'est établie entre l'amour et les activités chères à Diane. Le recours à l'oracle répond par conséquent à une nécessité de composition, à laquelle Ovide subordonne l'orthodoxie mythographique. La jeune fille défendra sa virginité parce qu'en dépendent sa vie et son identité. Elle aurait songé au mariage, sans la menace qui pèse sur elle.

### *L'enjeu de la course*

La défaite place la jeune fille dans un danger mortel; pour le jeune homme, la victoire est la condition du salut. Le destin voue au malheur leurs amours, éphémères de toute façon. Si Hippomène l'emporte, Atalante lui échappera par la fatalité qu'annonce la prophétie; si Atalante choisit sa propre sécurité, elle sacrifie la vie d'Hippomène. Ovide invente une situation sans issue; elle s'harmonise aux passions contrariées par la mort<sup>30</sup>, thème important dans le chant d'Orphée. Autre chose qu'une fantaisie désordonnée modifie la tradition mythologique.

### *Le monologue d'Atalante*

Atalante, une fois consciente du choix – l'infortune pour elle ou pour Hippomène – s'exprime en un soliloque plein de recherche (611–635). Tandis que l'épreuve de ses rivaux mûrit la décision d'Hippomène (586sq.), Atalante réfléchit tout haut, entremêlant ses arguments d'apostrophes à son prétendant. Pour cette scène, ni les résumés des mythographes, ni les allusions des poètes ne révèlent un modèle utilisé par Ovide. Mais on ne saurait porter au compte de notre poète le monologue: à de maigres textes nous confrontons un riche développement.

A qui s'adresse Atalante (611sq.)? On imagine mal qu'elle livre au public ses sentiments. Deux fois, interpellant Hippomène, elle passe de la troisième à la deuxième personne (620–623; 629–635); on hésite à croire que des paroles aussi directes (cf. 621sq.; 629sq.; 633sq.) échappent à la jeune fille. Et pourtant, les formules qui ouvrent et closent le discours ne manquent pas de clarté (*inquit* 611, *dixerat* 636). Ovide fait-il parler la *rusticitas* d'Atalante – il la qualifie de *rudis* (636) – inconsciente de ses actes et de son amour (637)? Avec quelque attendrissement peut-être. Ovide s'étonne d'une telle naïveté. L'Atalante des élégiaques use d'une rouerie qui manque à la novice. La "Quellenforschung" verrait dans le monologue un procédé de théâtre, et donc un emprunt d'Ovide à la scène grecque ou romaine. En effet, font figure d'apartés les vers 611–619, 624–629, 631, les autres apostrophant le héros. Atalante parle comme Médée et, au livre VII (cf. 11sq.), Ovide a pu se souvenir de sa propre pièce<sup>31</sup>.

29 P. 51sqq.

30 P. 122.

31 Dans les deux cas (7,12; 10,611sq.), les héroïnes évoquent un dieu au pouvoir irrésistible: leur innocence en ignore le nom. Elles craignent de voir périr l'une Hippomène, l'autre

### *Psychologie d'Atalante dans son monologue*

Atalante se leurre sur les causes de sa sympathie pour Hippomène. En écartant la première explication qui lui vient à l'esprit, la beauté (614), elle dévoile ce qui la met en émoi. Elle rassure sa pudeur de prétextes divers: l'âge tendre d'Hippomène (615), son courage (616), son origine (617), son amour (618sq.). L'argumentation d'Atalante manque d'objectivité: deux qualités d'Hippomène appartiennent aussi aux autres prétendants: le courage et l'amour.

Atalante pour Hippomène, Vénus pour Adonis éprouvent la même anxiété; les amantes créent un parallélisme entre les deux récits, principal et intercalé.

Atalante exhorte Hippomène: qu'il la fuie, il trouvera facilement d'autres occasions de se marier (621sq.). Le compliment touche à l'aveu. Atalante, au fond, prouve plus de finesse que ne lui en prête Ovide. Mais elle se ressaisit: qu'il tire la leçon du massacre des vaincus (599; 623–625). Atalante se repent aussitôt (626sq.) de sa dureté; d'autres qu'Hippomène auraient mérité pareille compassion. Elle trahit ses sentiments. Malgré son indécision, elle cède à la réalité: elle l'emportera (*erit* 628) et donc Hippomène périra. Elle a épuisé toutes ses ressources; elle ne peut ni renoncer au concours, ni se laisser vaincre, ni persuader Hippomène d'abandonner la partie. Elle n'arrive pas à préférer la sécurité d'Hippomène à la sienne propre, comme si la vierge inexorable de la tradition paralysait sa volonté. Ovide, d'ailleurs, doit conduire sa narration jusqu'au point de la crise: la course.

Atalante nourrit encore un espoir: qu'Hippomène de lui-même se récuse (629). Mais, comme il s'obstine, plutôt au ciel que sa folie le cédât à sa rapidité (630)! Dans la suite d'irréels terminant le monologue se détachent trois indicatifs: le premier dépeint la tendresse un peu trouble qu'inspire à l'héroïne le visage d'Hippomène (631); le second équivaut à un constat de décès (633); par le troisième, Atalante avoue sa passion exclusive pour Hippomène (635). Ce dernier vers fait d'Atalante une vierge plus farouche qu'au début du récit (564), où la jeune fille sans connaître Hippomène aspire au mariage. La "Quellenforschung" ne manquerait pas d'attribuer cette légère contradiction à l'emploi simultané de deux sources. Impuissante à sauver Hippomène, la passion du moins affaiblit en Atalante la volonté de vaincre. On croirait qu'Ovide a voulu rationaliser le mythe: l'amour – et non l'intervention merveilleuse de Vénus – donne l'avantage à Hippomène.

Pourtant, Ovide ne vide pas l'histoire de sa poésie. Atalante, par lui, devient humaine, capable d'aimer, d'hésiter, de souffrir; Hippomène ne l'emporte ni par la

Jason (10,623: 7,15sq.). Heinze *Eleg.* p. 397sq. remarque avec pénétration que le monologue ovidien s'apparente davantage à celui de la tragédie d'Euripide qu'à celui de la comédie. Pour Peters p. 48, le monologue d'Atalante est une invention d'Ovide (cf. Haupt *ad* 10,560sq.). Les procédés de théâtre que nous signalons tendent à infirmer cette opinion.

supériorité physique, ni même par la ruse<sup>32</sup>. Il obtient l'aide visible de Vénus seulement quand la déesse s'est installée dans le coeur d'Atalante. Peu de temps sépare la venue d'Hippomène au stade et son défi à la championne; cela suffit pour qu'un amour réciproque s'empare des deux jeunes gens. Vénus charme Adonis d'un conte qui s'adapte à leur état d'âme: ils goûtent la sérénité, toute trompeuse qu'elle est, de leur bonheur, en contraste avec la menace qui pèse sur Atalante et Hippomène. On songe au second prologue de Lucrèce. Le monologue d'Atalante révèle le drame qu'elle vit et que l'amour seul a noué. Dans la tradition mythologique, un stratagème de Vénus – tout autre dieu aurait pu l'inventer – assure seul la victoire d'Hippomène, qui reçoit Atalante non comme une fiancée, mais comme une proie. Sans doute Ovide se montre-t-il original en rendant Atalante amoureuse avant la course. Il faut alors admettre qu'il invente aussi le monologue de l'héroïne, dont la passion inspire les confidences.

### *Le recours à Vénus*

La compétition débute parce qu'on la réclame (638); pourtant, Atalante avait fini de parler (636), qui donnait l'impression d'avoir pris sa décision. Pourquoi se fait-elle donc prier? L'intervention des spectateurs qui s'impatientent suggère que la jeune fille ne peut se résoudre à courir: la piste conduit à la mort d'Hippomène. De son côté, le jeune homme sent faiblir son assurance et invoque Vénus d'une voix inquiète (639sq.), comme si un espoir secret venait de s'évanouir. Seul l'Hippomène des *Métamorphoses* en appelle directement à Vénus (la troisième personne atténue le caractère pressant du recours). Mais la version traditionnelle de la légende atteste que Vénus secourut Hippomène, dont la prière chez Ovide peut s'expliquer par l'ampleur du développement. Quoi qu'il en soit, Vénus, flattée de la puissance que lui prête Hippomène, prend devant son amant un air avantageux, où se le disputent la vanité (*blandas* 642) et la fausse modestie (*fateor* 643). Elle s'exprime à la première personne (*me* 639; 642sq.), démontrant pour Adonis sa puissance et le crédit que les hommes lui vouent.

En une formule ambiguë, Hippomène demande à Vénus de protéger les feux qu'elle a allumés (641): Hippomène ne songe-t-il qu'aux siens, après qu'Atalante a donné tant de preuves de son trouble? Le suppliant invite la déesse à favoriser aussi les ardeurs d'Atalante<sup>33</sup>. Si Vénus n'avait de sollicitude que pour Hippomène, elle lui sacrifierait froidement la jeune fille. La déesse, narratrice de la fable, veut se montrer à son amant sous un jour favorable. Pour accroître son mérite, Vénus souligne que la prière d'Hippomène lui laisse peu de temps pour agir (643); par un artifice de dernière heure, elle va redresser une situation désespérée.

32 Liban. dit *τέχνη μάλλον ἢ δῶμη*.

33 Immerwahr p. 6 rappelle que chez Musée Vénus rend Atalante amoureuse; mais la colère qui, chez le poète grec, détermine l'action de la déesse n'existe pas chez Ovide.

### Le stratagème

Hippomène use du stratagème inventé par Vénus. Pour cette péripétie, Ovide se sépare de la tradition (Verg. *catal.* 9,25sq.; *ecl.* 6,61; Theocr. 3,40sqq.; Hes. *fr.* 76 M.-W.; Catull. 2b) par trois éléments:

- a) l'origine des pommes;
- b) l'amour d'Atalante, attesté avant qu'elle n'ait vu les fruits;
- c) l'intervention personnelle de Vénus durant la course.

Selon la version la plus commune (*schol. Theocr.* 2,120 en connaît encore une autre), Vénus a cueilli les fameuses pommes dans le jardin des Hespérides (Verg. *ecl.* 6,61 et Prob. *schol. ad l.*; *schol. Theocr.* 3,40). Original ou tributaire d'un modèle inconnu, Ovide obéit à deux intentions: créer un lien avec les légendes cypriotes<sup>34</sup> du chant d'Orphée; rehausser encore le prestige de Vénus aux yeux d'Adonis. La déesse vante l'excellence du site que lui ont consacré les Cypriotes (645). Elle croirait déchoir si elle devait aux Hespérides le talisman destiné à Hippomène. La digression, assez longue (644–648), ralentit le rythme précipité qu'exige la détresse d'Hippomène (643). Toutefois, un détail atténue l'impression de lenteur: Vénus n'a pas cueilli les pommes spécialement pour le héros; elle venait de les prendre par hasard (649sq.) au moment où il l'implore.

### La course

Dès le début du parcours, les spectateurs encouragent Hippomène (656–659); Atalante en éprouve autant de joie que son rival (659sq.): sous l'emprise de l'amour, elle formulait naguère les mêmes vœux (630). Elle néglige les occasions de devancer Hippomène, tant la charme son visage (661sq.; cf. 631). Nul besoin jusque là de freiner Atalante puisque Hippomène, pour une raison qu'il ignore peut-être, n'a pas perdu de terrain. La passion suffit à retenir l'héroïne qui, au fond d'elle-même, désire se donner vaincue au vainqueur. Dans la version la plus ancienne du mythe, Atalante ne le cède qu'à la ruse. Chez Ovide la jeune fille, éprise avant la course, contient d'abord sa célérité. Mais la légende existe encore sous une troisième forme, sorte de compromis entre les deux précédentes: les pommes enflamment Atalante d'amour pour Hippomène. Cette tradition, représentée surtout par Théocrite (3,40sqq.), influencé peut-être par Philétas<sup>35</sup> (cf. *schol. Theocr.* 2,120), apparaît encore chez Tzetzès (*H.* 453), qui cite d'ailleurs Théocrite et pourrait subir l'influence d'Ovide. Notre poète, assurément, imite Théocrite, mais il va plus loin que lui. Dès le premier regard, Atalante a pour Hippomène des yeux pleins de douceur (609sq.); avant que ne la retiennent les pommes, en son cœur où faiblit la détermination de vaincre s'installe l'émou.

34 Peters p. 49 pense que la mention des *poma Tamasena* (644sqq.) vient d'un auteur qui désirait relier la légende à Chypre. Cet auteur ne serait-il pas Ovide lui-même?

35 Citant *ars* 3,329 et *rem.* 760, Immerwahr p. 7 a beau jeu de démontrer qu'Ovide connaissait Philétas.

### *Incompatibilité entre l'amour d'Atalante et l'intervention de Vénus*

Par amour, Atalante devrait céder facilement à la ruse de Vénus, qui lui offre l'excuse d'une défaite. Mais une Atalante par trop éprise rend inutile une intervention divine. Ovide reste en fait prisonnier de la tradition<sup>36</sup>. Il peint une Atalante indécise, sur qui un stratagème accentue la pression de l'amour. Seule Vénus l'emporte, qui alourdit le troisième fruit et oblige Atalante à le recueillir (676sq.). Dans la logique du récit ovidien, Atalante aurait dû perdre la course par la seule puissance de sa passion<sup>37</sup>.

### *Influence du récit principal*

Le récit principal influe sur la composition du récit intercalé: Vénus veut convaincre Adonis qu'elle fait succomber Atalante, qui résiste malgré tout au charme d'Hippomène. La même intention explique pourquoi Vénus, en contraignant Atalante à ramasser la troisième pomme, se compromet plus que dans la version habituelle du mythe. Mais Ovide introduit dans son récit une invraisemblance: son Atalante, amoureuse pourtant, résiste plus que les autres à l'attrait des fruits merveilleux.

### *Le mariage*

A la course succède immédiatement le mariage (680). Vénus ensuite décrit à son amant la colère que provoque l'ingratitude d'Hippomène (681sq.). Le retour au récit principal donne l'illusion d'une durée. Atalante et son mari reparaissent (686sq.) au voisinage d'un temple, lors d'un long voyage. Seules d'autres versions de la légende (Hyg. *fab.* 185; peut-être Hes. *fr.* 75,21 M.-W) suggèrent que, probablement, Hippomène ramène Atalante dans sa patrie. Ovide, obscur et avare de détails, insiste sur le ressentiment de Vénus, élément qu'on retrouve chez Hygin (*fab.* 185)<sup>38</sup>. Ovide se conforme à la tradition sans rien abandonner de son propos: confier à Vénus un rôle dans chaque péripétie.

### *La vengeance de Vénus*

Le récit donne l'impression qu'un certain temps sépare le mariage de la métamorphose du couple. Vénus a tout loisir d'élaborer sa vengeance; en outre, le délai écarte le dénouement que rapporte Probus (*Verg. ecl.* 6,61): dans l'impatience de posséder Atalante, Hippomène l'aurait entraînée aussitôt après sa victoire dans un bosquet de Cybèle. Dans les *Métamorphoses*, on retrouve

36 Peut-être Ovide cherche-t-il à concilier un lieu commun de la légende avec la version personnelle qu'il en donne?

37 La situation n'est-elle pas semblable à celle que l'on rencontre au premier livre, où Mercure endort Argus par son récit puis, se souvenant qu'il a une baguette magique, l'utilise pour rendre plus profond le sommeil de sa victime?

38 Le mythographe ne s'inspire probablement pas d'Ovide, car les deux récits diffèrent sur plus d'un point.

Atalante et Hippomène après leur mariage; fatigués de leur voyage, ils ne songent qu'à se reposer (688). Vénus à ce moment inspire à Hippomène le désir (689sq.); sa puissance précipite le couple dans un piège fatal. Peut-être le poète se montre-t-il novateur en cette scène? Il s'écarte en tous cas de la tradition dont Hygin (*fab.* 185) se fait l'écho: lors d'un sacrifice à Jupiter Vainqueur (cérémonie qui suit de peu la course, selon toute vraisemblance), Hippomène possède Atalante dans le temple, sacrilège qui entraîne leur métamorphose en lions. Dans cette version, l'importance de Jupiter paraît attestée, mais pour un autre moment de l'histoire, chez Hésiode déjà (cf. *Hes. fr.* 75,17sq. M.-W.). Le Jupiter paillard des *Métamorphoses* ne saurait sans ridicule punir le crime commis par le couple. En outre, on voit mal Vénus châtier ceux qui accomplissent ses oeuvres; elle se borne à provoquer une profanation dont une autre divinité tirera vengeance. Le recours à Cybèle<sup>39</sup> donne avec bonheur un sens étymologique à la conclusion<sup>40</sup>: il explique pourquoi des lions tirent le char de la déesse (704). La métamorphose apporte à l'histoire un dénouement banal (*schol. Theocr.* 3,40; *Hyg. fab.* 185); le confirment indirectement Palaephatos (*incr.* 14) ou Héraclite (cf. *Myth. Gr.* III 2 p. 77) qui tentent d'interpréter "rationnellement" la disparition d'Atalante et Hippomène.

### C. Conclusion

Les prédécesseurs d'Ovide, poètes ou mythographes, lui donnent l'idée d'une scène, rarement sa mise en oeuvre dans toute sa minutie. La critique se trompe lorsqu'elle se représente le poète puisant pour ainsi dire chacun de ses mots à une "source". Vraisemblablement utilise-t-il en composant les souvenirs que lui ont laissés études et lectures, quitte à recourir aux textes lorsque sa mémoire le laisse sans ressources ou simplement dans l'incertitude.

La tradition offre la matière où Ovide choisit, élague, modifie, amplifie – invente au besoin – les éléments des épisodes examinés. Ni l'excentricité ni la fantaisie ne déterminent la composition: Ovide harmonise les données traditionnelles d'un mythe (peut-être traite-t-il de même les cycles mythographiques?) aux thèmes du poème et du récit en cours.

39 Cette déesse, présente aussi chez Prob. *Verg. ecl.* 6,61, remplace probablement la Diane d'une version plus ancienne. Vu que l'Atalante d'Ovide n'appartient pas à la suite de la déesse chasserresse, elle n'a pas à expier la perte de sa virginité, comme Callisto par exemple.

40 Peters p. 49.

## Conclusion

### *Des thèmes . . .*

La première partie de notre travail s'est attachée aux thèmes majeurs des *Métamorphoses*, c'est-à-dire à la métamorphose, à la philosophie, à l'amour et à la *pietas*. Nous cherchions à savoir dans quelle mesure les multiples fables du poème se relient entre elles. Notre examen démontre que, la philosophie exceptée, un des trois autres thèmes au moins apparaît en tout épisode important. Du fait qu'Ovide ne prend pas "métamorphose" dans un sens étroit, la plupart des récits illustrent le sujet même du poème. La cohésion et la continuité produites par le thème central sont renforcées par l'amour et la *pietas* dont les motifs, exposés au livre I (dans les légendes de Daphné et d'Io pour le premier, dans le tableau de l'âge de fer pour le second), se développent en contrepoint tout au long du *carmen perpetuum*. Quant à la philosophie, c'est un thème présent au début, puis oublié jusqu'au livre XV et qui, étranger au génie d'Ovide, reste marginal aux *Métamorphoses*.

### *. . . à la composition*

Comme le montre la seconde partie de cette étude, les thèmes (certains motifs s'y ajoutent qu'on ne rencontre pas dans les quinze livres) ont encore une autre fonction: colmater les brèches ouvertes dans la suite chronologique par les récits intercalés. La fantaisie ovidienne n'est parfois qu'apparente. Lorsqu'une fable ne se localise pas aisément dans le temps, Ovide le plus souvent l'introduit dans un mythe qui, lui, occupe une place où l'appelle la succession des âges. Mais ce sont les thèmes, non le hasard ou l'arbitraire, qui règlent ces combinaisons. Le procédé a sans doute la faveur d'Ovide, car il y recourt même pour des légendes qu'il aurait pu insérer dans le cours normal de la chronologie. Et de même que le poète renouvelle les cycles mythologiques par les histoires qu'il y intercale, de même, modelant avec intelligence et originalité ses récits, il adapte aux thèmes et à la composition les éléments empruntés à ses devanciers. Il n'a pu totalement échapper à la servitude que lui impose la tradition poétique ou mythographique. Par contre, il a voulu s'astreindre à la discipline d'une composition thématique.

### *Limites de l'art ovidien*

Mais un conflit subsiste dans son esprit entre sa tendance à la facilité, à suivre ses caprices, et l'effort qu'il tente de maîtriser son génie et son sujet. Son sérieux, il pense le prouver par des tirades à prétention philosophique. Hélas, l'incohérence de sa pensée, la grandiloquence et le verbiage qui caricaturent Pythagore révèlent ses limites; son propos, il l'affiche mais l'exécute imparfaitement, qu'il s'agisse de tout l'ouvrage (on ne saurait le réduire à *mutatas dicere formas*) ou du passage qui annonce *pueros . . . / dilectos superis inconcessisque puellas / ignibus attonitas;*

chose plus grave encore, il n'a jamais su exactement ce qu'il ferait des *Métamorphoses*: un recueil de fables, une épopée, un ouvrage didactique, autre chose peut-être . . .

### *Manque d'unité de ton et d'intention; l'Enéide et les Métamorphoses*

L'incapacité d'Ovide à se dépasser sans perdre une partie de son naturel, à concevoir un plan et à l'exécuter avec méthode, à ordonner tous les matériaux à une idée directrice, fait que, dérouté par le poète, le chercheur hésite à classer les *Métamorphoses* dans un genre littéraire<sup>1</sup>. La légèreté du ton défie la noblesse du mètre; du chaos à l'empire, l'histoire humaine dévie de l'itinéraire d'une chronique; de l'idylle on passe à la pornographie, ou d'Orphée à Midas<sup>2</sup>: nul repère où le lecteur déchiffre l'intention ou perçoit la progression de l'oeuvre. Qu'Enée chez Virgile prononce trois mots: *tendimus in Latium* (*Aen.* 1,205) et voilà fixés le déroulement et le terme de l'épopée. Certes, Ovide au livre premier (200sqq.) se souvient encore d'Auguste; à celle de Lycaon, il associe l'impiété de conspirateurs<sup>3</sup>. Mais dans le corps du poème ne s'annonce pas l'avènement du principat. Chez Virgile, Enée quitte la Troade pour une destination qu'il ignore; seuls les dieux et le poète la connaissent, qui conduisent le héros de Thrace à Délos, et de Délos en Crète, où les destins en toute clarté se révèlent aux Dardanides. Aux étapes du devenir ovidien nulle providence n'imprime la marque de sa main; ni dans les cycles, ni dans les récits particuliers un être ou un peuple ne donnent un sens à l'histoire. Seule une nécessité de flatterie suscite l'apparition d'Auguste. N'importe quel haut personnage de l'époque aurait pu conclure le poème. Dans l'*Enéide*, le héros grandit avec le temps qui s'écoule: du sang de Polydore à la révélation aux enfers, Enée a mûri.

### *Difficulté liée au sujet du poème*

Il manque aux *Métamorphoses* un personnage central marchant vers l'idéal, humain ou politique, réalisé dans la Rome augustéenne. Mais à qui, à travers les multiples légendes, confier ce rôle difficile? A un dieu peut-être? Encore eût-il fallu que, déchargé d'intérêts trop terrestres, il s'élevât à la hauteur de son emploi. Et dans quels événements montrer son action? En dépit des apparences, la métamorphose traduit mal l'idée de progrès: peu d'êtres substituent à celle qu'ils abandonnent une forme supérieure.

- 1 Voir par exemple Mutschler p. 123 et Otis *Ep. P.* p. 70. Kraus p. 115 remarque avec pertinence qu'on rencontre dans l'oeuvre tous les genres liés à l'hexamètre.
- 2 Bardou *Bar.* p. 83; Hehrlein p. 66; Bernbeck p. 43; Winniczuk p. 128 notent les variations du ton.
- 3 A la suite d'autres critiques, Bömer *Met. ad* 1,200 pense avec de bons arguments que *sanguine Caesareo* est une allusion à Auguste.

### Difficulté liée à la chronologie

D'autre part, la chronologie limite la liberté d'Ovide. Les schémas des mythographes, même traités avec désinvoiture, ne peuvent s'ordonner au dynamisme d'une conception providentielle de l'histoire. Les *Métamorphoses* s'ouvrent sur le châtement de Lycaon et de l'humanité primitive, mais le poème jusqu'à son terme campe d'autres criminels<sup>4</sup>. On ne pressent guère le retour de l'âge d'or<sup>5</sup>.

### Manque d'esprit épique

Les *Métamorphoses* se rattachent mal à l'épopée de la tradition homérique<sup>6</sup>. Même renouvelé par l'art alexandrin, le genre épique ne définit pas l'ensemble du poème<sup>7</sup>. D'escale en escale, quelle toison d'or la métamorphose quête-t-elle, nouveau Jason sur la mer du temps? Piquante antinomie: comment croire que la précarité des formes annonce la stabilité de la monarchie? Quel avenir le thème central promet-il à l'empire?

A la résistance de la matière s'ajoute d'ailleurs le mauvais vouloir du poète même. Les problèmes de destinée héroïque l'ennuient. A la compagnie du pieux Enée, ou même d'Ulysse, Ovide préfère celle de nymphes ou de héros mineurs.

### La métamorphose

Élément essentiel affiché par Ovide lui-même (en dehors de toute pensée systématique), subsiste pourtant, extérieure, intérieure, imaginaire et n'excluant pas le déguisement, la métamorphose. Au sens large, ce terme – Ovide n'a point triché sur le titre ni le contenu du poème – légitime les récits qu'une conception trop étroite rejette comme corps étrangers. Mais l'oeuvre et son style ne s'expliquent pas seulement par le thème de la métamorphose<sup>8</sup>, qu'Ovide parfois relègue au second plan (cf. Persée et Andromède 4,663sqq.; Borée 6,682sqq.).

- 4 L'opinion contraire chez Swanson *Pyth.* p. 23 nous paraît insoutenable; qu'on songe aux Propoetides (10,220sqq.), à Polymestor (13,429sqq.), à Polyphème (14,192sqq.).
- 5 On peut bien admettre avec Viarre *Image* p. 373 une diminution des châtements exemplaires vers la fin du poème, mais n'est-ce pas imputable au passage de l'époque mythique à l'époque historique? On verrait mal un contemporain de César prendre la forme d'un fauve en punition de son impiété.
- 6 Faire d'Ovide comme Ludwig p. 74sq. le novateur cherchant à réunir dans un seul poème une imitation de la *Théogonie* et des catalogues est une idée intéressante. Kraus p. 105 pense également qu'Ovide se rattache plus à Hésiode qu'à Homère. Mais on ne saurait préciser jusqu'à quel point l'époque héroïque chez Ovide correspond à l'ordonnance et à l'esprit des catalogues. De plus, Hésiode ne fournit pas de recettes pour la *uariatio* ni pour lier entre elles de façon artistique les différentes pièces du catalogue; cf. Martini *Ovid* p. 169 et 172sqq.
- 7 D'Elia *Lineamenti* p. 389 et Coleman p. 461. Pour Büchner *Lit.* p. 383 au contraire, les *Métamorphoses* sont la deuxième grande épopée de l'époque augustéenne. Il paraît difficile d'avoir une opinion catégorique, et encore davantage de la justifier. Wilkinson *Greek Infl.* p. 248 voit dans les *Métamorphoses* un compromis entre une ambition épique et un sens aigu des aptitudes du génie ovidien. Ce jugement nous paraît tenir compte de tous les aspects du problème.
- 8 Il est clair que, dans la pensée mythique ou primitive, la métamorphose est chargée d'une signification métaphysique. Mais Ovide comprenait-il la métamorphose ainsi?

### La philosophie

Les oeuvres d'Ovide antérieures aux *Métamorphoses*, et même les *Fastes*, révèlent un esprit peu enclin à la spéculation. Prêter aux *Métamorphoses* une signification philosophique suppose une véritable conversion d'Ovide. Au vers 1,2, il faudrait lire alors *et illa*<sup>9</sup> se rapportant à *coeptis*, voir dans *mutastis* l'aveu que le poète se détourne de la muse légère et croire qu'il adopte l'hexamètre en émule de Lucrèce plutôt que de Virgile<sup>10</sup>...

En fait, l'interprétation philosophique des *Métamorphoses* soulève plus de difficultés encore que l'interprétation épique, bien que puissent séduire la cosmogonie et le discours de Pythagore, apparemment soutenus par le devenir de la métamorphose. Ovide n'abuse le lecteur que de loin: sa création du monde s'inspire d'un syncrétisme vulgaire; la morale professée par Pythagore ne se déduit pas de la physique du livre premier; une explication rationnelle de l'évolution postulerait, idée contraire à la fantaisie ovidienne, la nécessité de chaque transformation. La philosophie, à qui Ovide n'a pas songé ou n'a pas réussi à confier cette fonction, aurait pu constituer le fond du poème<sup>11</sup>. Mais, mis à part quelques épisodes, les *Métamorphoses* ne rompent avec l'oeuvre élégiaque ni par l'esprit épique, ni par l'esprit philosophique.

### Nécessité d'autres thèmes que la métamorphose

Si le recueil d'Antoninus Liberalis reflète sans trop le déformer celui de Nicandre, Ovide mérite des louanges pour avoir trahi son modèle présumé. En effet, le goût, la richesse d'imagination, le génie même de la narration engagent à greffer sur le thème de la métamorphose d'autres motifs, parmi lesquels s'épanouissent *amor* et *pietas*.

### L'amour

Le premier à vrai dire figure chez Nicandre déjà. Mais Ovide l'a enrichi de développements originaux, ébauchés en partie par l'élegie romaine. La passion amoureuse marque les *Métamorphoses* qui prouvent, au jugement de certains critiques, la difficulté qu'éprouve Ovide à s'élever au-dessus des *Amours* ou de l'*Art d'aimer*<sup>12</sup>: opinion contestable car, distinction nécessaire entre *ἔρω*s et

9 Luck *Proöm.* p. 500; Lafaye p. 103. Il vaut mieux s'en tenir à *illa*s. Voir l'argumentation de von Albrecht *Proöm.* p. 273sqq., à laquelle nous nous rallions.

10 Buchheit p. 83 pense qu'Ovide a pris Virgile comme modèle et qu'il a voulu faire de son oeuvre "Epos und Lehrgedicht in cinem". La dette d'Ovide envers Virgile n'apparaît pas toujours. Quant à l'aspect didactique des *Métamorphoses*, il n'est évident qu'aux livres I et XV, et dans les limites que nous traçons au deuxième chapitre de cette étude. L'*Art d'aimer* montre d'autre part comment Ovide pouvait concevoir le didactisme. Nous faisons nôtre la formule de Stroux p. 316: "Es ist kein heroisches, aber auch kein didaktisches Epos".

11 Saint-Denis p. 111.

12 Bardon *Bar.* p. 97 appelle les *Métamorphoses* "cct *Art d'aimer* du baroque".

ἀγάπη, Jupiter n'aime pas de la même façon que Deucalion. Ainsi, ce qu'on retranche au domaine d'*amor* s'ajoute à celui de *pietas* qui, embrassant également d'autres affections, rivalise avec la métamorphose comme thème essentiel.

### La pietas

Dans un poème qui emprunte sa matière à la mythologie grecque, la *pietas*, née du génie romain<sup>13</sup>, garantit sur un point précis l'indépendance d'Ovide face aux poètes alexandrins. Elle suppose l'élaboration des fables qu'elle ennoblit – il en est d'autres qu'assombrit l'*impietas* – et interdit de ne voir dans les *Métamorphoses* qu'une oeuvre légère imprégnée d'humour. D'elle procède le sérieux qu'on attendrait du ton épique ou de la démonstration philosophique.

### Tension entre frivolité et gravité

De la poésie érotique aux *Métamorphoses*, la transition s'opère par les *Héroïdes*: dans leurs lettres, des femmes peignent, fréquente dans les *Métamorphoses*, une *pietas* inconnue de Corinne ou des roués de l'*Art*. Mais les autres formes de la même vertu, propres à notre poème, le rendent supérieur à la production d'avant l'exil et même aux *Fastes*.

Jusque dans son épitaphe, Ovide toutefois n'a jamais renié la Muse frivole qui fit sa gloire. Elle l'enjôle encore lorsqu'il aspire à une poésie plus noble<sup>14</sup>. Les *Métamorphoses* en certains passages témoignent de ce tiraillement. Poursuivie par Apollon ou choyée par Deucalion, quelle femme répond à l'idéal du poète?

Moins qu'on pourrait le croire, les *Métamorphoses* imitent de l'*Enéide* la *pietas*. Ovide, pour critiquer<sup>15</sup> subtilement Virgile et flatter<sup>16</sup> des politiciens qui briguent l'épithète de *pius*, étend le domaine de *pietas* aux relations entre amants, entre frères, entre hôtes.

### Interaction des thèmes

Comme la métamorphose et l'amour, la *pietas* contribue à la cohésion du poème. Elle lui confère la profondeur, mais n'en garantit point l'unité. L'idée de transformation constitue aux yeux du poète le noyau essentiel, parfois négligé, qui s'orne, éléments accidentels devenant centraux, tantôt de badinerie tantôt de gravité romaine. De la nymphe au laurier, Daphné passe par les galanteries

13 La combinaison des génies grec et romain peut aboutir aussi à l'humour, comme le montre von Albrecht *Parentis* p. 151. Bömer p. 286 pense que le jeu ovidien manque parfois de *pietas*. C'est vrai sans doute dans l'épisode de la Sibylle, qui a probablement déterminé pour une part le jugement de Bömer, mais non dans l'ensemble des *Métamorphoses*.

14 Pohlenz p. 3.

15 Lamacchia *Ovidio* p. 329.

16 L'interprétation que donne Galinsky *Cipus* p. 184sq. à l'épisode de Cipus fait du récit une charge contre Auguste, ce dont nous doutons.

d'Apollon et la sollicitude paternelle. Rarement font défaut à un épisode *amor* ou *pietas*, qui déterminent également la composition d'ensembles plus vastes, subordonnant aux thèmes la tradition mythologique: réussite s'il s'harmonise à celui dans lequel il s'intercale, le récit, qu'il se multiplie ou reste isolé, fixe les limites de l'art ovidien lorsqu'il dégénère en juxtaposition gratuite.

#### *Mouvement et stagnation dans le déroulement chronologique*

Si l'on peut écarter les obstacles dressés à l'interprétation (variété des épisodes et des styles, inégale valeur des diverses parties, difficulté de saisir la continuité thématique), reste à percevoir le mouvement interne: l'oeuvre, telle un abrégé de mythologie, ne piétine-t-elle pas en sa texture de motifs? Le temps qui passe – l'idée séduit qui renferme plan et but – ordonne à son mouvement la matière du livre. Mais la chronologie ne résout pas tous les problèmes de composition. Les schémas mythographiques (Ovide ne saurait les ignorer ni les réinventer) freinent la progression: constitués des cycles de Thésée, d'Hercule, de Méléagre, héros contemporains, les livres VIII et IX des *Métamorphoses* stagnent. Les récits intercalés, dont profite surtout la cohésion des thèmes, brisent le rythme en rapportant des événements passés. La diachronie proposée, malgré la virtuosité du poète, s'enlise parfois en synchronie. Mieux que les généalogies, la vie des personnages rend sensible le temps. Mais de la quête d'Europe à la métamorphose de Cadmus ne s'écoulent guère que cinquante ans, étalés sur un livre et demi. A celle du héros s'ajoutent les vies de Pyrame, de Clytié, d'Hermaphrodite: les récits intercalés, qui éveillent la conscience du passé, suggèrent alors la durée et même, de façon paradoxale, la progression. Par une falsification que décèle avec peine la raison critique, l'art ovidien prolonge le temps réel. Ainsi trouvent leur fonction dans la chronologie certaines fables que le thème ne rattache pas à un ensemble donné. La prolixité de Pythagore amplifie l'un des rares faits résumant sept siècles d'histoire romaine. Mais ici les artifices ne peuvent plus assurer la continuité. En témoigne la faille qui sépare l'arrivée d'Esculape à Rome et l'apothéose de César. Parallèlement à la marche du temps, l'évolution de certains thèmes donne l'impression du mouvement. Subissent de la part du poète une transformation la conception même de la métamorphose, selon Otis, le motif de la chasse et de la virginité davantage à notre avis.

Seul un examen attentif décèlera le dynamisme du poème. En Orphée revit Pyrame qu'imite Iphis rejeté d'Anaxarété. Dans les splendeurs du labyrinthe, Thésée que ne favorise nulle Ariadne, le lecteur séduit mais désorienté cherche le fil des thèmes ou de la chronologie.

## Bibliographie

### A. Principales éditions consultées

#### 1. auteurs latins

- Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par G. Lafaye<sup>4</sup>, Paris, "Les Belles Lettres" 1958.
- Hygini *Astronomica*, rec. B. Bunte, Lipsiae, Weigel 1875.
- Hygini *Fabulae*, rec. H. J. Rose<sup>3</sup>, Leyden, Sijthoff 1967.
- P. Ovidii Nasonis *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. E. J. Kenney, Oxford, Clarendon 1961.
- Ovide, *L'art d'aimer*, texte établi et traduit par H. Bornecque<sup>4</sup>, Paris, "Les Belles Lettres" 1960.
- P. Ovidii Nasonis *Epistulae Heroidum*, quas H. Dörrie ed., Berlin, De Gruyter 1971.
- P. Ovidius Naso, *Die Fasten*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von F. Bömer, Band I u. II, Heidelberg, Winter 1957.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye<sup>4</sup>, Paris, "Les Belles Lettres" 1966.
- P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, Buch I—III, Heidelberg, Winter 1969.
- Die Metamorphosen* des P. Ovidius Naso, erklärt von M. Haupt, herausgegeben von R. Ehwald<sup>9</sup>, Berlin, Weidmann 1915.
- Ovid, *Metamorphoses*, Book VIII, edited by A. S. Hollis, Oxford, Clarendon 1970.
- Ovid, *Metamorphoses*, Book XI, edited by G. M. H. Murphy, Oxford, University Press 1972.
- P. Ovidii Nasonis *Ex Ponto libri quattuor*, ed. O. Korn, Lipsiae, Teubner 1868.
- P. Ovidii Nasonis *Tristium libri V. Ibis, ex Ponto libri quattuor, Halieutica, fragmenta rec.* S. G. Owen, Oxford 1915. Réimpression de l'édition de 1915, Oxford 1963.
- P. Ovidius Naso, *Tristia*, herausgegeben von G. Luck, Band I, Heidelberg, Winter 1967.
- Sex. Propertii *Elegiarum libri IV*, rec. M. Schuster, Leipzig, Teubner 1954.
- Tibulli aliorumque *Carminum libri tres*, rec. I. P. Postgate<sup>2</sup>, Oxford, Clarendon 1953.

#### 2. auteurs grecs

- Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, texte établi, traduit et commenté par M. Papatropoulos, Paris, "Les Belles Lettres" 1968.
- Apollodorus, *The Library*, with an English translation, by Sir J. G. Frazer, London, Heinemann 1967.
- Diodori *Bibliotheca historica*, ed. F. Vogel, Leipzig, Teubner 1888.
- Mythographi Graeci* I, II et III, et suppl., ediderunt R. Wagner, P. Sakolowski, E. Martini, A. Olivieri, N. Festa, Leipzig 1894—1902.
- Scriptores poeticae historiae Graeci* edidit A. Westermann, Braunschweig 1843.

#### Remarque

Nous ne nous sommes pas préoccupé de l'authenticité ni de l'attribution des textes de mythographes que nous citons. Par exemple, voir l'état de la question dans *Der kleine Pauly* I, col. 439, 6sq. (Apollodore) et II, col. 345, 10sq. (Eratosthène).

## B. Etudes critiques

**Avertissement:** La présente bibliographie n'est nullement exhaustive. D'une part, nous ne donnons ci-après que les titres des publications utilisées pour notre travail; d'autre part, nous n'avons pu nous procurer un certain nombre d'ouvrages ou d'articles que nous aurions pourtant aimé consulter. Les auteurs dont nous n'avons utilisé qu'une publication sont cités dans notre travail par leur nom seul; pour les autres, nous distinguons leurs différentes publications par l'abréviation qui figure entre parenthèses dans cette bibliographie.

- M. von Albrecht, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Diss. Tübingen 1959. Réimpr. Hildesheim 1964 (= *Parenth.*).
- *Zum Metamorphosenprooem Ovids*, dans *Rheinisches Museum* 104, 1961, p. 269–278 (= *Prooem*).
- *Ovids Humor. Ein Schlüssel zur Interpretation der Metamorphosen*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 6, 2, 1963, p. 47–72. Repris dans *Ovid* (voir ce titre) p. 405–437 sous le titre *Ovids Humor und die Einheit der Metamorphosen* (= *Hum.*).
- L. Alfonsi, *Echi dell'Accademia nella poesia latina*, dans *Atene e Roma* 10, 1942, p. 59–65 (= *Echi*).
- *L'inquadramento filosofico delle Metamorfosi*, dans *Ovidiana* (voir ce titre) p. 265–272 (= *Inqu.*).
- W. S. Anderson, *Multiple change in the Metamorphoses*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 94, 1963, p. 1–27 (= *Change*).
- *Talaria and Ovid Metamorphoses* 10, 591, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 97, 1966, p. 1–13 (= *Tal.*).
- G. d'Anna, *La tragedia latina arcaica nelle Metamorfosi*, dans *Atti* (voir ce titre) 11, p. 217–234.
- J. C. Arens, *De godenschildering in Ovidius' Metamorphosen*, Nijmegen 1946.
- F. Arnaldi, *Il mondo poetico di Ovidio*, dans *Studi Romani* 6, 1958, p. 389–406 (= *Mondo*).
- *L'episodio di Ifi nelle Metamorfosi di Ovidio (9,666sqq.) e il nono libro di Apuleio*, dans *Atti* (voir ce titre) 11, p. 371–375 (= *Ifi*).
- \*\*\* *Atti del Convegno internazionale Ovidiano*, voll. I e II, Roma 1959 (= *Atti*).
- H. Bardon, *Ovide et le baroque*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 75–100 (= *Bar.*).
- *Ovide et la métamorphose*, dans *Latomus* 20, 1961, p. 485–500 (= *Mér.*).
- K. Barwick, *Ovids Erzählung vom Raub der Proserpina und Nikanders' Ἐτεροῦμενα*, dans *Philologus* 80, 1925, p. 454–466.
- D. F. Bauer, *The function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 93, 1962, p. 1–21.
- J. Bayet, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*<sup>2</sup>, Paris 1969.
- M. Beller, *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur. Stoffgeschichte und Analyse*, Heidelberg 1967.
- E. J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München 1967.
- E. Bethe, *Quaestiones Diodorae mythographae*, Diss. Göttingen 1887 (= *Quaest.*).
- *Ovid und Nikander*, dans *Hermes* 39, 1904, p. 1–14 (= *Ovid*).
- A. M. Betten, *Naturbilder in Ovids Metamorphosen*, Diss. Erlangen 1968.
- B. Bilinski, *Elementi Esiodei nelle Metamorfosi di Ovidio. Lavoro e mito metamorfico*, dans *Atti* (voir ce titre) 11, p. 101–123.
- P. K. Blumenstock, *Ovidstudien*, Diss. Heidelberg 1961.
- F. Bömer, *Ovid und die Sprache Vergils*, dans *Gymnasium* 66, 1959, p. 268–288.
- L. K. Born, *Ovid and allegory*, dans *Speculum* 9, 1934, p. 362–379.
- C. M. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, dans *The classical quarterly* 46, 1952, p. 113–126.
- P. Boyancé, *Epicure. la poésie et la Vénus de Lucrèce*, dans *Revue des études anciennes* 64, 1962, p. 404–410 (= *Epic.*).
- *Sur les mystères d'Eleusis*, dans *Revue des études grecques* 75, 1962, p. 460–482 (= *Elcus.*).
- *La main de Fides*, dans *Hommages à Jean Bayet*, collection *Latomus*, vol. 70. Bruxelles 1964, p. 101–113. Repris dans *Etudes sur la religion romaine*, collection de l'École française de Rome, vol. 11, Rome 1972, p. 121–133 (= *Fides*).

- V. Buchheit, *Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen I*, dans *Hermes* 94, 1966, p. 80–108.
- K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte. Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung*, Stuttgart 1957 (= *Lit.*).
- *Ovids Metamorphosen*, dans K. Büchner, *Humanitas Romana. Studien über Werke und Wesen der Römer*, Heidelberg 1957, p. 203–228. Repris partiellement dans *Ovid* (voir ce titre) p. 384–392 (= *Ovid*).
- C. C. Bushnell, *A supposed connection between certain passages in Ovid and Genesis 18–19*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 47, 1916, p. XV–XVIII.
- H. Cancik, *Spiegel der Erkenntnis (zu Ovid met. 3, 339–510)* dans *Der altsprachliche Unterricht* 10, 1, 1967, p. 42–53.
- J. Carcopino, *Rencontres de l'histoire et de la littérature romaines*, Paris 1963.
- L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 1906. Ristampa anastatica dell'edizione Pisa 1906, Roma 1964.
- R. Coleman, *Structure and intention in the Metamorphoses*, dans *The classical quarterly* 21, 1971, p. 461–477.
- R. M. Cook, *Niobe and her children. An inaugural lecture*, Cambridge 1964.
- F. della Corte, *Il Perseo Ovidiano*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 258–264.
- R. Crahay et J. Hubaux, *Sous le masque de Pythagore*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 283–300.
- R. Crahay, *La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque*, dans *Acti* (voir ce titre) 1, p. 91–110 (= *Vis.*).
- M. Crump, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Diss. Oxford 1931.
- J. Delande, *Deux allégories d'Ovide: l'Envie, la Renommée*, dans *Les études classiques* 4, 1935, p. 277–285 et 428–435.
- J. Dietze, *Komposition und Quellenbenutzung in Ovids Metamorphosen. Festschrift zur Begrüssung der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*, Hamburg 1905.
- H. Diller, *Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen*, dans *Ovid* (voir ce titre), p. 322–339. Repris de *Humanistisches Gymnasium* 45, 1934, p. 25–37.
- E. Doblhofer, *Ovidius urbanus. Eine Studie zum Humor in Ovids Metamorphosen*, dans *Philologus* 104, 1960, p. 63–91 et 223–235 (= *Ov. urb.*).
- *Zwei sprechende Namen bei Ovid. Zur Interpretation von met. 1,384–394*, dans *Wiener Studien* 2, 1968, p. 98–102 (= *Namen*).
- J. Doignon, *L'impiété de la Lyonnaise Sestia Anthis d'après son épitaphe*, dans *Homages à Léon Herrmann*, coll. *Latomus*, vol. 44, Bruxelles 1960, p. 301–314.
- S. Döpp, *Vergilischer Einfluss im Werk Ovids*, Diss. München 1968.
- H. Dörrie, *Pietas*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 4, 2, 1959, p. 5–27 (= *Pietas*).
- *Wandlung und Dauer. Ovids Metamorphosen und Poseidonios' Lehre von der Substanz*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 4, 2, 1959, p. 95–116 (= *Wandl.*).
- *Echo und Narzissus (Ovid met. 3,341–510). Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 10, 1, 1967, p. 54–75 (= *Echo*).
- *Der verliebte Kyklop. Interpretation von Ovid met. 13,750–897*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 12, 3, 1969, p. 75–100 (= *Kykl.*).
- M. Dyson, *Catullus 8 and 76*, dans *The classical quarterly* 23, 1973, p. 127–143.
- R. Einberger, *Behandlung gleicher Motive bei Horaz und Ovid*, Diss. Heidelberg 1961.
- S. Eitrem, *Observationes mythicae maxime ad Ovidium spectantes*, dans *Philologus* 58, 1899, p. 451–466.
- S. d'Elia, *Ovidio*, Napoli 1959 (= *Ovidio*).
- *Lineamenti dell'evoluzione stilistica e ritmica nelle opere ovidiane*, dans *Acti* (voir ce titre) II, p. 377–395 (= *Lineamenti*).
- V. Emeljanow, *Ovidian mannerism. An analysis of the Venus and Adonis episode in met. 10,503–738*, dans *Mnemosyne* 22, 1969, p. 67–76.
- P. J. Enk, *Metamorphoses Ovidii duplici recensione servatae sint necne quaeritur*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 324–346.
- J. Ferguson, *Catullus and Ovid*, dans *American journal of philology* 81, 1960, p. 337–357.
- P. Ferrarino, *Laus Veneris (fasti 4,91–114)*, dans *Ovidiana* (voir ce titre) p. 301–316.

- W. W. Fowler, *The Roman festivals of the period of the republic. An introduction to the study of the religion of the Romans*, London 1899 (= *Rom. Fest.*).
- *The religious experience of the Roman people from the earliest times to the age of Augustus*, London 1911 (= *Rel. Exp.*).
- E. Fraenkel, *Zur Geschichte des Wortes fides*, dans *Rheinisches Museum* 71, 1916, p. 187–199.
- H. Fränkel, *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley 1945.
- R. Franz, *De Callistus fabula*, dans *Leipziger Studien* 12, 1890, p. 233–365.
- J. M. Frécaut, *Les transitions dans les Métamorphoses d'Ovide*, dans *Revue des études latines* 46, 1968, p. 247–263 (= *Trans.*).
- *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972 (= *Hum.*).
- M. Freundt, *Das Rührende in den Metamorphosen. Interpretative Untersuchung eines Phänomens und seine Bedeutung für die Beurteilung Ovids*, Diss. Münster 1973.
- W. H. Friedrich, *Der Kosmos Ovids*, dans *Ovid* (voir ce titre), p. 362–383. Repris de *Festschrift für Franz Dornseiff*, Leipzig 1953, p. 94–110 (= *Kosm.*).
- *Episches Unwetter*, dans *Festschrift Bruno Snell*, München 1956, p. 77–87 (= *Unw.*).
- Dornseiff, Leipzig 1953, p. 94–110 (= *Kosm.*).
- H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963.
- J. Gagé, *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du ritus Graecus à Rome des origines à Auguste*, Paris 1959.
- G. K. Galinsky, *The Cypus episode in Ovid's Metamorphoses (15,565–621)*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 98, 1967, p. 181–191 (= *Cypus*).
- *Hercules Ovidianus (met. 9,1–272)*, dans *Wiener Studien* 85, 1972, p. 93–116 (= *Herc.*).
- C. Gallini, *Katapontismos*, dans *Studi e materiali di storia delle religioni* 34, 1963, p. 61–90.
- C. Ganzmüller, *Aus Ovids Werkstatt*, dans *Philologus* 70, 1911, p. 274–311 et 393–437.
- K. Gieseking, *Die Rahmenerzählung in Ovids Metamorphosen*, Diss. Tübingen 1965.
- G. K. Gresseth, *The myth of Alcyone*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 95, 1964, p. 88–98.
- P. Grimal, *La chronologie légendaire des Métamorphoses*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 245–257.
- A. Grisart, *La publication des Métamorphoses. Une source du récit d'Ovide*, dans *Atti* (voir ce titre) II, p. 125–156.
- A. M. Guillemin, *Ovide et la vie paysanne*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 317–323.
- H. B. Guthmüller, *Beobachtungen zum Aufbau der Metamorphosen Ovids*, Diss. Marburg 1964.
- W. K. C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque. Etude sur la pensée orphique*, traduit de l'anglais par S. M. Guillemin, Paris 1956.
- W. Haedicke, *Die Nicht-Metamorphose*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 12, 3, 1969, p. 73–74.
- J. J. Hartmann, *De Ovidio poeta commentatio*, dans *Mnemosyne* 32, 1904, p. 371–419 et – *Mnemosyne* 33, 1905, p. 99–124; 189–218; 333–378 (= *De Ov.* 1904 et 1905).
- *Ad Ovidij de Ceyce et Alcyone narrationem*, dans *Mnemosyne* 46, 1918, p. 337–357 (= *Ceycej.*).
- E. Hehrlein, *Die pathetische Darstellung in Ovids Metamorphosen*, Diss. Heidelberg 1960.
- R. Heinze, *Fides*, dans *Hermes* 64, 1929, p. 140–166. Repris dans *Vom Geist...* (voir titre suivant), p. 59–81 (= *Fides*).
- *Ovids elegische Erzählung*, dans R. Heinze, *Vom Geist des Römertums*<sup>3</sup>, Stuttgart 1960, p. 308–403. Repris de *Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* 71, 1919, p. 1–130 (= *Eleg.*).
- N. I. Herescu, *Le sens de l'épithaphe ovidienne*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 420–442.
- *Ovidiana* (voir ce titre).
- L. Herrmann, *Hercule selon Sénèque et selon Phèdre*, dans *Hommages à M. Renard*, coll. *Latomus*, vol. 101, Bruxelles 1969, p. 431–442.

- H. Herter, *Ovids Persephone-Erzählungen und ihre hellenistischen Quellen*, dans *Rheinisches Museum* 90, 1941, p. 236–268 (= *Perseph.*).
- *Ovids Kunstprinzip in den Metamorphosen*, dans *Ovid* (voir ce titre), p. 340–361. Repris de *American journal of philology* 69, 1948, p. 129–148 (= *Kunst.*).
  - *Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 49–74 (= *Verhältnis*).
- J. Holtermann, *Der Friedensgedanke in der augusteischen Dichtung*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 6. 2, 1963, p. 73–116.
- K. I. Horvath, *Impius Aeneas*, dans *Acta antiqua* 6. 1958, p. 385–393.
- W. Immerwahr, *De Atalanta*, Berlin 1885.
- S. Jannacone, *La letteratura greco-latina delle Metamorfosi*, Messina 1953.
- E. J. Kenney, *Ovid and the law*, dans *Yale classical studies* 21, 1969, p. 241–263.
- H. Kienzle, *Ovidius qua ratione compendium mythologicum ad Metamorphoseis componendas adhibuerit*, Diss. Basel 1903.
- W. Klimmer, *Die Anordnung des Stoffes in den ersten Büchern von Ovids Metamorphosen*, Diss. Erlangen 1932.
- G. Knaack, *Quaestiones Phaethontea*, dans *Philologische Untersuchungen, herausgegeben von Kiessling und von Wilamowitz-Moellendorff*, Bd. 6. 1886.
- W. Kraus, *Ovidius Naso*, dans *Ovid* (voir ce titre), p. 67–166. Remaniement de l'article *Ovidius de la Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* de Pauly-Wissowa XVIII 21. 1942, col. 1910–1986.
- G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904. Réimpression de l'édition de 1904 avec un préambule de M. von Albrecht, contient en outre H. Peters *Symbola*... (voir ce titre) et A. Rohde *De Ovidi*... (voir ce titre), Hildesheim–New-York 1971.
- R. Lamacchia, *Ovidio interprete di Virgilio*, dans *Maia* 12, 1960, p. 310–330 (= *Ovidio*).
- *Precisazioni su alcuni aspetti dell'epica Ovidiana*, dans *Atene e Roma* 14, 1969, p. 1–20 (= *Precis.*).
- F. Lämmli, *Vom Chaos zum Kosmos. Zur Geschichte einer Idee*, Basel 1962 (= *Chaos*).
- *Homo faber: Triumph, Schuld, Verhängnis?* Basel 1968 (= *Homo*).
- A. Laudien, *Studia Ovidiana*, Diss. Greifswald 1905 (= *Studia*).
- *Der römische Sagenkreis in Ovids Metamorphosen*, dans *Jahresbericht des philologischen Vereins Berlin* 40, 1914, p. 281–287 (= *Röm. Sag.*).
  - *Zur mythographischen Quelle der Metamorphosen Ovids*, dans *Jahresbericht des philologischen Vereins Berlin* 41, 1915, p. 129–132 (= *Quelle*).
- G. Lavoic, *Sur quelques métamorphoses divines dans l'Illiade*, dans *L'antiquité classique* 39, 1970, p. 5–34.
- H. Le Bonniec, *Le culte de Cérés à Rome. Des origines à la fin de la république*, Paris 1958.
- A. G. Lee, *The originality of Ovid*, dans *Acti* (voir ce titre) II, p. 405–412.
- F. W. Lenz, *Kephalos und Prokris in Ovids Ars amatoria*, dans *Maia* 14, 1962, p. 177–186 (= *Keph.*).
- *Betrachtungen zu einer neuen Untersuchung über die Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, dans *Helikon* 7, 1967, p. 493–506 (= *Betr.*).
- G. Lieberg, *Apotheose und Unsterblichkeit in Ovids Metamorphosen*, dans *Silvae, Festschrift E. Zinn*, Tübingen 1970, p. 125–135.
- J. Ligt, *Pietas*, dans *Römische Wertbegriffe* (voir ce titre), p. 229–273. Repris de *Zeitschrift für Numismatik* 42. 1932, p. 59–100.
- A. Lovejoy and G. Boas, *Primitivism and related ideas in antiquity, with supplementary essays* by W. F. Albright and P. E. Dumont, Baltimore 1935.
- G. Luck, *Zum Proömium von Ovids Metamorphosen*, dans *Hermes* 86, 1958, p. 499–500 (= *Proöm.*).
- *Die römische Liebeslegie*, Heidelberg 1961 (= *Röm. E.*).
- G. von Lücken, *Zu den Quellen der Adonisdarstellung in den Metamorphosen Ovids*, dans *Listy filologické* 86, 1963, p. 47–50 (= *Quellen*).
- *Adonis und Ares*, dans *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 12, 1963, p. 259–263 (= *Adonis*).

- W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965.
- L. Malten, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Sagenforschung. Philemon und Baucis*, dans *Hermes* 74, 1939, p. 176–206 et dans *Hermes* 75, 1940, p. 168–176.
- D. Marin, *Intorno alle cause dell'esilio di Ovidio*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 407–411.
- E. Martini, *Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie*, dans *Epitymbion H. Swoboda dargebracht*, Reichenberg 1927, p. 165–194 (= *Ovid*).
- *Einleitung zu Ovid. Schriften der philosophischen Fakultät der deutschen Universität in Prag*, 1933 (= *Einl.*).
- F. Mathy, *Wie Ovid in den Metamorphosen die Episoden in die Haupthandlung einführt*, dans *Jahresbericht des Staatsgymnasiums Reichenberg* 57, 1930–1931, p. 1–38.
- E. Mensching, *Carmen perpetuum novum?* dans *Mnemosyne* 22, 1969, p. 165–169.
- A. Menzione, *Ovidio. Le Metamorfosi. Sintesi critica e contributo per una rivalutazione*. Torino 1964.
- W. Müller, *Untersuchungen zum Liebesmotiv in den Metamorphosen Ovids*, Diss. Kiel 1965.
- H. Mutschler, *Studien über Stildifferenzen in den Metamorphosen Ovids*, Diss. Heidelberg 1960.
- H. Naumann, *Ovid und die Rhetorik*, dans *Der altsprachliche Unterricht* 11, 4, 1968, p. 69–86.
- W. Nestle, *Legenden vom Tod der Gottesverächter*, dans *Archiv für Religionswissenschaft* 33, 1936, p. 246–269.
- J. van Ooteghem, *Le déluge d'après Ovide*, dans *Les études classiques* 25, 1957, p. 444–448.
- B. Otis, *Ovids Liebesdichtung und die augusteische Zeit*, dans *Ovid* (voir ce titre), p. 233–254, traduction partielle de *Ovid and the Augustans*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 69, 1938, p. 188–229 (= *Liebesd.*).
- *Ovid as an epic poet*<sup>2</sup>, Cambridge 1970 (= *Ep. P.*).
- \*\*\* *Ovid*, herausgegeben von Michaël v. Albrecht und Ernst Zinn (Wege der Forschung, Bd. XCII), Darmstadt 1968.
- \*\*\* *Ovidiana. Recherches sur Ovide, publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète* par N. I. Herescu, Paris 1958.
- M. Papatomopoulos, *Notes* à son édition des *Métamorphoses* d'Antoninus Liberatis, Paris 1968, p. 71–167.
- E. Paratore, *Ovidio nel himillenario della nascita. Orazione commemorativa*, Sulmona 1958.
- H. Parry, *Ovid's Metamorphoses. Violence in a pastoral landscape*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 95, 1964, p. 268–282.
- C. Pascal, *Alcune osservazioni sopra l'arte Ovidiana nelle Metamorfosi*, dans *Atene e Roma* 11, 1908, p. 345–358.
- G. Pavano, *La discesa di Orfeo nell'Ade in Vergilio e in Ovidio*, dans *Il mondo classico* 7, 1937, p. 345–358.
- P. Perdrizet, *Légendes babyloniennes dans les Métamorphoses d'Ovide*, dans *Revue de l'histoire des religions* 105, 1932, p. 193–228.
- J. Perret, *Amour et mariage dans l'épisode de Didon*, dans *Hommages à Jean Bayet*, coll. *Latomus*, vol. 70, Bruxelles 1964, p. 538–543.
- H. Peters, *Symphota ad Ovidii artem epicam cognoscendam*, Diss. Göttingen 1908.
- G. Piccoluga, *Lykaon. Un tema mitico*, Roma 1968.
- G. B. Pighi, *La poesia delle Metamorfosi*, dans *Convivium* 26, 1958, p. 641–651.
- G. Ptachn, *De Nicandro aliisque poetis Graecis ab Ovidio in Metamorphosisibus conscribendis adhibitis*, Diss. Halle 1882.
- M. Pohlenz, *Die Abfassungszeit von Ovids Metamorphosen*, dans *Hermes* 48, 1913, p. 1–13.
- M. Pokrowsky, *Neue Beiträge zur Charakteristik Ovids*, dans *Philologus* 1907, p. 353–404.
- V. Pöschl, *L'arte narrativa di Ovidio nelle Metamorfosi*, dans *Arti* (voir ce titre) II, 1959, p. 295–305 (= *Arte*).
- *Kephalos und Prokris in Ovids Metamorphosen*, dans *Hermes* 87, 1959, p. 328–343 (= *Keph.*).
- *Der Katalog der Bäume in Ovids Metamorphosen*, dans *Ovid* (voir ce titre), p. 393–404. Repris de *Medium Aevum Vivum. Festschrift für W. Bulst*, Heidelberg 1960, p. 13–21 (= *Katal.*).

- B. Pressler, *Quaestionum Ovidianarum capita duo*, Halle 1903.
- W. Quirin, *Die Kunst Ovids in der Darstellung des Verwandlungsaktes*, Diss. Giessen 1930.
- H. Reynen, *Ewiger Frühling und goldene Zeit. Zum Mythos des goldenen Zeitalters bei Ovid und Vergil*, dans *Gymnasium* 72, 1965, p. 415–433.
- G. B. Riddehough, *Man-into-beast changes in Ovid*, dans *The Phoenix* 13, 1959, p. 201–209.
- C. Robert, *Archaeologische Nachlese I. Atalante*, dans *Hermes* 22, 1887, p. 445–454.
- A. Rohde, *De Ovidi arte epica capita duo*, Diss. Berlin 1929. Réimpression avec Lafaye, *Les Métamorphoses*... (voir ce titre).
- E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*<sup>4</sup>, Darmstadt 1960. Réimpression de la troisième édition, Leipzig 1914, avec un préambule de K. Kerčny.
- \*\*\* *Römische Wertbegriffe*, herausgegeben von H. Oppermann (Wege der Forschung, Bd. XXXIV), Darmstadt 1967.
- G. Royen, *Latin pius, German hold*, dans *Donum natalicium J. Schrijnen*, Nijmegen 1929, p. 713–716.
- M. Ruch, *A propos des origines possibles d'une curieuse croyance*, dans *Hommages à M. Renard*, Bruxelles 1969, p. 666–670.
- N. Sacerdoti, *È pitagorica la concezione dell'età dell'oro?*, dans *Ἀντιῶνον Paoli*, Genova 1956, p. 265–273.
- E. de Saint-Denis, *Le génie d'Ovide d'après le livre XV des Métamorphoses*, dans *Revue des études latines* 18, 1940, p. 111–140.
- R. Schilling, *Romulus l'élû et Rémus le réprouvé*, dans *Revue des études latines* 38, 1960, p. 182–199.
- E. A. Schmidt, *Ariadne bei Catull und Ovid*, dans *Gymnasium* 74, 1967, p. 489–501.
- R. Schmidt, *Die Übergangstechnik in den Metamorphosen des Ovid*, Diss. Breslau 1938.
- H. Schoener, *Ovid-Interpretationen. Beiträge zum Verständnis der Metamorphosen*, Diss. Kiel 1957.
- O. Seel, *De Ovidii indole, arte, tempore*, dans *Atti* (voir ce titre) II, p. 275–293.
- C. P. Segal, *Orpheus and the fourth Georgic. Vergil on nature and civilization*, dans *American journal of philology* 87, 1966, p. 307–325 (= *Orph.*).
- *Myth and philosophy in the Metamorphoses. Ovid's Augustanism and the Augustan conclusion of book XV*, dans *American journal of philology* 90, 1969, p. 257–292 (= *Myth*).
- *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformation of a literary symbol* (Hermes Einzelschriften 23), Wiesbaden 1969 (= *Lands.*).
- R. Segl, *Die Pythagorasrede im 15. Buch von Ovids Metamorphosen*, Diss. Salzburg 1970.
- W. Spoerri, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter. Untersuchung zu Diodor von Sizilien*, Basel 1959 (= *Ber.*).
- *Zur Kosmogonie in Vergils 6. Ekloge*, dans *Museum Helveticum* 27, 1970, p. 144–163 (= *Zur Kosm.*).
- *Antike Vergilerklärer und die Silenkosmogonie*, dans *Museum Helveticum* 27, 1970, p. 265–272 (= *Silenk.*).
- G. Stégen, *Un plan des Métamorphoses d'Ovide*, dans *Conférences de la Société d'études latines de Bruxelles 1965–1966*, coll. *Latomus*, vol. 92, Bruxelles 1968.
- W. C. Stephens, *The function of religious and philosophical ideas in Ovid's Metamorphoses*, Diss. Princeton 1957 (= *Funct.*).
- *Cupid and Venus in Ovid's Metamorphoses*, dans *Transactions and proceedings of the American philological Association* 89, 1958, p. 286–300 (= *Cup.*).
- *Two stoic heroes in the Metamorphoses: Hercules and Ulysses*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 273–282 (= *Two St.*).
- M. Stitz, *Ovid und Vergils Aeneis. Interpretation met. 13,623–14,608*, Diss. Freiburg 1962.
- F. Stoessl, *Ovid. Dichter und Mensch*, Berlin 1959.
- J. Stroux, *Ovids Metamorphosen und ihre Behandlung in der Schule*, dans *Ovid* (voir ce titre), p. 315–321. Repris de *Jahrbuch des Vereins Schweizerischer Gymnasiallehrer*, 1919, p. 170–177.
- R. A. Swanson, *Ovid's Pythagorean essay*, dans *The classical journal* 54, 1958, p. 21–24 (= *Pyth.*).

- *Ovid's theme of change*, dans *The classical journal* 54, 1959, p. 201-205 (= *Change*).
- J. Tatam, *Apuleius and metamorphosis*, dans *American journal of philology* 93, 1972, p. 306-313.
- J. Tolkiehn, *Die Bucheinteilung der Metamorphosen Ovids*, dans *Jahresbericht des philologischen Vereins Berlin* 41, 1915, p. 315-319.
- H. Tränkle, *Elegisches in Ovids Metamorphosen*, dans *Hermes* 91, 1963, p. 459-476.
- W. J. Verdenius, *L'association des idées comme principe de composition dans Homère, Hésiode, Théognis*, dans *Revue des études grecques* 73, 1960, p. 345-361.
- R. Verdrière, *Un amour secret d'Ovide*, dans *L'antiquité classique* 40, 1971, p. 623-648.
- P. Veayne, *La Sibylle dans la bouteille*, dans *Hommages à Jean Bayet*, coll. *Latomus*, vol. 70, Bruxelles 1964.
- S. Viarre, *L'originalité de la magie dans les Métamorphoses d'Ovide*, dans *Atti* (voir ce titre) II, p. 327-338 (= *Orig.*).
- *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1965 (= *Image*).
- *Pygmalion et Orphée chez Ovide (met. 10,243-297)*, dans *Revue des études latines* 46, 1968, p. 235-247 (= *Pygm.*).
- L. Voit, *Die Niobe des Ovid*, dans *Gymnasium* 64, 1957, p. 135-149.
- G. Vollgraf, *De Ovidii mythopoeta*, Diss. Berlin 1901.
- F. Wehrli, *Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur*, dans *Museum Helveticum* 22, 1965, p. 133-154.
- U. von Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin 1924. 2. Auflage Berlin 1962, Bd. I und II.
- F. Wilhelm, *Zu augusteischen Dichtern*, dans *Rheinisches Museum* 61, 1906, p. 91-106.
- L. P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955 (= *Ov. Rec.*).
- *Greek influence on the poetry of Ovid*, dans *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide. Entretiens sur l'antiquité classique* 2, Vandoeuvres-Genève 1956, p. 221-254 (= *Greek Infl.*).
- *The world of the Metamorphoses*, dans *Ovidiana* (voir ce titre), p. 231-244 (= *World*).
- W. Wimmel, *Aglauros in Ovids Metamorphosen*, dans *Hermes* 90, 1962, p. 326-333.
- H. Wimmershoff, *Einige Betrachtungen zu Orpheus und Eurydike in antiker und moderner Dichtung*, dans *Gymnasium* 64, 1957, p. 340-346.
- L. Winniczuk, *Le metamorfosi nelle Metamorfosi*, dans *Eos* 57, 1967-1968, p. 117-129.
- G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*<sup>2</sup>, München 1912. Photomech. Nachdr. der 2. Aufl., München 1971.
- A. Wlosok, *Zur Einheit der Metamorphosen des Apuleius*, dans *Philologus* 113, 1969, p. 68-84.
- W. Wuhmann, *Ovid*, dans *Gymnasium Helveticum* 11, 1957, p. 31-41.
- Th. Zielinsky, *Erysichthon*, dans *Iresione. Eus supplementa* 8, 2, 1936, p. 1-37.
- E. Zinn, *Die Dichter der alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts*, dans *Antike und Abendland* 5, 1956, p. 7-26.

## INDEX

### *a) des noms de personnages*

Cet index comprend les noms de héros mythiques ou historiques de l'antiquité cités dans cet ouvrage.

- Acétés 62; 128; 131  
Achéloüs 19; 20; 30; 64; 74; 97; 101–106;  
130  
Achéménide 136  
Achille 81; 98  
Acis 139  
Acmon 65  
Acrisius 117  
Actéon 26; 45; 46; 120; 122; 132; 144  
Admète 80  
Adonis 21; 49; 50; 53; 112; 113; 121–124;  
128; 142; 147; 148; 151–154  
Acétés 49; 97; 106  
Aesacos 17; 23; 89–91  
Aeson 97  
Agamemnon 67; 95; 98  
Agavé 96  
Agénor 77; 96; 97; 113; 114  
Aglauros 22; 35; 54–56; 111; 116; 117  
Ajax 31  
Alceste 80; 87  
Alcithoé 130; 131; 133  
Alcmène 27; 104; 139  
Aleyoné 23; 62; 73; 74; 87; 89; 91; 93; 101;  
139  
Alphée 116; 119; 127  
Alphénor 77  
Aithée 60; 78; 79; 95; 99; 102; 106; 107; 113  
Anyclides 121  
Anapis 119; 127  
Anaxarété 14; 90; 93; 94; 139; 162  
Anchise 26; 38; 135  
Androgée 138  
Andromaque 80  
Andromède 49; 138; 159  
Anius 79; 139  
Antigone 95  
Antoine 60  
Aonides 63  
Aphrodite (voir aussi Vénus) 31; 32  
Apollon (voir aussi Phoebus et le Soleil) 20;  
27; 32; 36; 41–45; 47; 48; 50; 51; 54–56;  
90; 93; 111; 112; 122–124; 129; 135;  
141; 149; 161; 162  
Apsyrtos 77  
Arachné 10; 16; 19; 63; 101; 117; 120; 126;  
127; 138  
Arcadien(s) 61; 70; 75; 140; 145  
Arcas 14; 23; 29; 96; 97; 111; 140; 142–146  
Aréthuse 35; 51; 116; 119; 126; 127  
Argonautes 97; 99; 101  
Argus 19; 44; 72; 73; 76; 114; 116; 138; 154  
Ariadne 77; 78; 84; 97; 98; 102; 106; 107;  
112; 113; 162  
Aristée 32; 89  
Arsippé 133; 135  
Ascalabos 71; 118; 126  
Ascalaphos 118; 119  
Astrée 58  
Atalante (à Calydon) 53; 54; 102; 103  
Atalante (à Schoeononte) 46; 64; 121–124;  
128; 134; 140; 147–155  
Athamas 16; 96  
Athéna (voir aussi Minerve et Pallas) 117; 125;  
126  
Atlas 70; 74; 76  
Attis 18; 124  
Auguste (voir aussi Octave) 15; 44; 89; 94;  
158; 161  
Aurore 52; 53; 55; 56; 90; 91; 95  
Autonoé 130  
  
Bacchus 55; 62; 63; 113–115; 117; 128–133;  
137  
Battus 35; 62; 110  
Baucis 12; 18; 21; 23; 39; 66; 71; 74–76;  
80; 82; 88; 91; 94; 101; 103; 105; 119  
Bélus 114  
Borée 159  
Brise 53, 56  
Briséis 81  
Byblis 79; 113  
  
Cacus 30  
Cadméides 63  
Cadmus 62; 63; 77; 88; 94; 96; 97; 162  
Caeneus 36; 139  
Caenis 36; 112  
Calliope 119; 120; 126  
Callisto 14; 15; 17–19; 23; 29; 30; 45; 46; 51–  
55; 62; 90; 111; 112; 116; 140–146; 149;  
155  
Canacé 80; 113  
Canens 14; 54; 56; 90  
Caurus 79; 113  
Caystros 129  
Cécrops 124; 125  
Celmis 131–133  
Cenchréis 49; 50  
Centaures 21; 73

- Céphale 20; 46; 52–56; 73; 87; 90–92; 94; 111; 139  
 Céphée 138  
 Céphise 99  
 Céras tes 21; 68; 69; 121–123  
 Cérés (voir aussi Déméter) 14; 50; 64; 68; 71; 72; 95; 96; 114; 116–119; 126  
 César 14; 60; 109; 116; 159; 162  
 Célyx 23; 62; 73; 74; 76; 77; 82; 83; 87; 89; 91; 93; 101; 139  
 Chaon 18; 121  
 Chioné 95  
 Chiron 21  
 Cinyras 50; 97; 113; 135  
 Cîpus 36; 161  
 Circé 19; 31; 48; 49; 53; 54; 56; 71; 72; 90; 129  
 Cléopâtre 53  
 Clyméné 15; 97; 110  
 Clytié 54; 55; 129–131; 134; 162  
 Combé 99  
 Corinne 161  
 Coroneus 117  
 Coronis 54–56; 90; 111; 116; 124  
 Corythus 99  
 Créuse 113  
 Crocos 132–134  
 Croton 76; 77  
 Cupidon (voir aussi Èros) 20; 31; 32; 41–45; 47–51; 81; 127; 147; 148  
 Curètes 132; 133  
 Cyané 119; 126; 127  
 Cybèle 124; 154; 155  
 Cyenus 22; 29; 110; 111; 139  
 Cyllaros 21; 89  
 Cynthis 80; 81; 86  
 Cyparissus 18; 120–123  
 Cypriotes 153  
  
 Daedalion 17; 23; 95; 139  
 Daphné 14; 18; 20; 41–47; 50–52; 71; 93; 110; 111; 141; 147–150; 157; 161  
 Daphnis 35; 131–133  
 Dardanides 158  
 Dédale 20; 99; 101–103  
 Déjanire 21; 30; 31; 46; 80; 97; 103; 104; 113  
 Dêlie 80; 81  
 Déméter (voir aussi Cérés) 127  
 Dercéto 128; 129; 134  
 Deucalion 12; 13; 26; 31; 43; 65; 67; 77; 81–88; 90; 92; 97; 101; 111; 161  
 Diane 19; 43; 45; 46; 48; 51–54; 62–64; 103; 127; 141–143; 147; 149; 150; 155  
 Didon 94  
 Dionède 65; 139  
 Dryopé 23; 64; 79; 104; 105; 139  
  
 Eaque 60; 65; 66; 99  
 Echinades 103–105; 130  
 Echo 26; 91; 114  
 Egée 68; 73; 96  
 Egérie 93  
 Egine 65  
 Enée 39; 84; 94; 135; 137; 158; 159  
 Envie (voir aussi Invidia) 54–56  
 Epaphus 97; 113  
 Erichthonius 116  
 Èros (voir aussi Cupidon) 31  
 Erysichthon 23; 64; 101; 103–105  
 Esculape 20; 55; 116; 162  
 Ethiopiens 36  
 Eumélus 99  
 Europe 20; 77; 120; 138; 162  
 Eurydice 18; 32–34; 80; 89; 92; 116; 122; 124  
 Euryloque 31  
 Eurytos 73  
 Èvadné 80; 87  
  
 Galanthis 104  
 Galatée 21; 56; 139  
 Ganymède 19; 120–123  
 Géant(s) 15; 61; 70; 109; 112; 118; 120; 127  
 Géryon 76  
 Glaucus 14; 48; 56; 128  
 Gorgone 70; 138  
  
 Harmonie 88; 94  
 Hécalé 74; 103; 124  
 Hécate 49  
 Hector 80  
 Hécube 69; 95; 99  
 Hélénos 18  
 Héliades 17; 18; 77; 79; 110; 111  
 Hémon 80  
 Héraclides 73  
 Hercule 14; 19; 20; 23; 26; 30; 31; 34; 39; 46; 64; 67; 76; 80; 97; 101–106; 113; 120; 131; 137; 162  
 Hermaphrodite 52; 129; 132; 133; 162  
 Hermès (voir aussi Mercure) 85  
 Héro 89  
 Hersé 54; 55; 111  
 Hersilie 90  
 Hespérides 153  
 Hespérié 89; 90  
 Hippocrène 112  
 Hippolyte 39; 97; 139  
 Hippomène 46; 64; 121–124; 128; 140; 147–155  
 Hyacinthe 20; 120–124; 132  
 Hylonomé 21; 89  
 Hypérior 47  
 Hypermestre 132  
 Hyrié 99

- lanthé 66  
 Icare 20; 102; 106  
 Inachus 44; 95; 145  
 Ino 14; 23; 29; 30; 96; 120  
 Intaphernès 95  
 Invidia (voir aussi Envie) 54; 55  
 Io 18; 19; 22; 27; 41; 42; 44; 45; 54; 71; 72;  
 93; 95; 97; 111; 120; 138; 143–145; 157  
 Iolè 31; 79; 139  
 Iphigénie 67  
 Iphis (transformé en garçon) 15; 16; 36; 66;  
 141  
 Iphis (amant d'Anaxarété) 90; 93; 94; 139;  
 162  
 Isis 15; 66  
 Itys 17; 77; 78; 91; 99; 112; 114  
 Ixion 73; 130  
  
 Jason 91; 97–99; 151; 159  
 Junon 11; 16; 20; 27; 44; 54–56; 60; 64; 72;  
 81; 90; 138; 141–144; 146  
 Jupiter (voir aussi Zeus) 11; 15; 18–20; 27;  
 28; 41; 44; 45; 47; 49; 52–56; 61; 62; 65–  
 72; 74–76; 81; 83; 85; 90; 93; 95; 104;  
 111; 112; 114; 116; 123; 127; 128; 132;  
 138; 140–146; 149; 155; 161  
  
 Laodamie 80; 87  
 Laomédon 64  
 Lapithe(s) 21; 89  
 Latone 16; 36; 63; 66; 71; 72  
 Léandre 89  
 Léarque 96; 134  
 Lélèx 66; 103; 130  
 Leucippos 141  
 Leuconoe 129–131; 133  
 Leucothée 134  
 Leucothoe 54; 96; 129–131; 133; 134  
 Lichas 30  
 Ligdus 66; 96  
 Livie 60  
 Lotis 22; 23  
 Lycaon 12; 16; 18; 26; 27; 29; 36; 61; 62; 65–  
 77; 116; 140; 144; 146; 158; 159  
 Lyncus 12; 67–70; 119  
  
 Maera 99  
 Macarée (héros des *Métamorphoses*) 71; 72;  
 136  
 Macarée (héros des *Héroïdes*) 80  
 Maia 143  
 Mars 54; 62; 90; 101; 129; 130; 133; 134  
 Marsyas 16; 63  
 Médée 47; 49; 51; 60; 68; 69; 72; 73; 77; 91;  
 94; 96–99; 101; 102; 106; 107; 112; 113;  
 150  
 Médos 60  
  
 Méduse 117; 126; 138  
 Méléagre 53; 54; 78; 96; 99; 102–106; 114;  
 147; 162  
 Méléagrides 78; 79; 104  
 Mélécerte 23; 30  
 Memnon 95  
 Memnonides 13  
 Ménéphron 99  
 Mercure (voir aussi Hermès) 18–20; 54; 55;  
 66; 71–73; 76; 111; 133; 138; 143; 154  
 Mérops 30  
 Mézence 105  
 Midas 13; 158  
 Milanion 148  
 Minerve (voir aussi Athéna et Pallas) 10; 19;  
 48; 54; 63; 70; 116–120; 124–128  
 Minos 99; 101–104; 120; 138  
 Minotaure 78  
 Minyade(s) 62; 63; 105; 115; 128–136  
 Minyas 62  
 Mismé 71  
 Mnestra 19; 105; 141  
 Muse(s) 10; 70–74; 112; 116–121; 126–128;  
 130; 161  
 Myrrha 17; 18; 49; 50; 97–99; 113; 121–123;  
 134  
 Myscélos 11; 36; 39; 67; 139  
  
 Naïade 128; 129  
 Narcisse 62; 91; 93; 114  
 Nèèrè 84  
 Néoptolème 98  
 Neptune 27; 112; 117; 138  
 Nessus 30; 46; 104; 113  
 Niohé 16; 17; 22; 62; 63; 65; 95; 101; 112;  
 126  
 Niobides 77  
 Nisus 106  
 Noé 83  
 Numa 38; 93; 139  
 Nyctiméné 117; 125  
  
 Octave (voir aussi Auguste) 60  
 Ocyrrhoé 13; 110  
 Odyssée (voir aussi Ulysse) 31  
 Oeбалides 121  
 Oenée 62; 63; 78; 102–105  
 Orchamus 130; 133  
 Orithye 99  
 Orphée 18; 21–23; 31–34; 39; 48; 50; 62;  
 68; 80; 89; 92; 102; 113; 114; 120–124;  
 126; 128; 130; 138; 150; 153; 158; 162  
  
 Pallantides 139  
 Pallas (voir aussi Athéna et Minerve) 16; 62;  
 63; 138  
 Pan 45; 111; 124; 138

- Pandion 77; 101  
 Paphos 50  
 Pâris 80; 99  
 Pégase 117  
 Pélée 73; 74; 77; 93; 139  
 Péliades 72; 73; 97-99  
 Pélidas 73; 98; 99  
 Péllops 112  
 Pénéc 44  
 Pénélope 79; 80; 92; 93  
 Penthée 16; 62-65; 96; 101; 128; 130; 131; 134  
 Perdix 101-103; 106  
 Périclyménus 20  
 Périclémé 130  
 Persée 70; 74; 76; 112-114; 117; 137; 138; 159  
 Phaéthon 15; 16; 18; 28-30; 39; 42; 62; 66; 95; 97; 110-112; 120; 130; 141; 143  
 Phèdre 97  
 Philémon 12; 18; 21; 23; 39; 66; 71; 74-76; 80; 82; 88; 91; 92; 94; 101; 103; 105; 119  
 Philomèle 17; 77; 94; 101  
 Phinée 54; 55  
 Phocus 139  
 Phoebus (voir aussi Apollon et le Soleil) 15; 16; 47-49; 54; 66; 93; 95  
 Picus 16; 48; 53; 54; 56; 90  
 Piéride(s) 10; 16; 19; 112; 117-121; 126; 127  
 Pirithoüs 66; 73; 103; 130  
 Pluton 47; 48; 50; 112; 116; 118; 119; 126; 127; 149  
 Polydore 69; 158  
 Polymestor 69; 70; 159  
 Polyphème 21; 47; 51; 56; 136; 159  
 Polyxène 98  
 Pomone 138; 139  
 Pompée 60  
 Priam 69  
 Procné 17; 60; 77-79; 91; 94; 96; 99-101; 113; 116  
 Procris 20; 46; 52-56; 73; 87; 91; 92; 139  
 Prométhée 26; 65; 84  
 Propoetides 21; 66; 121-123; 159  
 Proserpine 14; 48; 50; 67; 71; 95; 112; 114; 116; 118-120; 126; 127  
 Protée 19; 23  
 Protésilas 80  
 Pygmalion 22; 50; 66; 113; 121-123  
 Pyrame 33; 41; 87-90; 92-94; 101; 119; 128-131; 134; 162  
 Pyréné 70-74; 118; 126  
 Pyrrha 12; 13; 26; 31; 65; 67; 77; 81-88; 90; 97; 101; 111  
 Pythagore 11; 25; 31; 32; 34-40; 76; 139; 157; 160; 162  
 Python 20; 41; 42  
 Romulus 60; 90  
 Salmacis 51-53; 129; 132-134  
 Schoenée 147; 148  
 Scylla (fille de Nisus) 97-99; 102; 103; 106; 107; 113  
 Scylla (monstre marin) 19; 56; 139  
 Sémélé 16; 20; 54; 55; 90; 112; 120  
 Sémiramis 128; 129; 131; 134  
 Sibylle 135; 161  
 Silène 113  
 Siproités 131; 132  
 Sirènes 118; 119  
 Sithon 131-133  
 Smitax 132-134  
 Soleil (voir aussi Apollon et Phoebus) 15; 30; 47-49; 54; 96; 110; 129-131; 134; 143  
 Spartes 26; 77  
 Syrinx 14; 27; 41; 42; 44; 45; 51; 71; 111; 138  
 Tagès 14  
 Tantale 62; 96  
 Tarpéia 106  
 Téléthuse 66  
 Térée 17; 77; 91  
 Terre 28  
 Téthys 146  
 Thémis 26; 65; 70; 97  
 Thésée 60; 68; 72; 74; 78; 96; 97; 101-104; 106; 107; 112; 137; 139; 162  
 Thestiades 53  
 Thisbé 21; 33; 41; 87-90; 92-94; 101; 119; 128-131; 133; 134  
 Tirésias 22; 36; 62; 132  
 Triptolème 67; 68; 118; 119  
 Typhée 38; 112; 118; 126  
 Ulysse (voir aussi Odysseus) 22; 30; 31; 39; 72; 79; 80; 92; 159  
 Vénus (voir aussi Aphrodite) 21; 32; 43; 47-54; 64-66; 69; 90; 101; 112; 114; 121-124; 127-131; 133; 134; 139; 147-149; 151-155  
 Vertumne 112; 138; 139  
 Vulcain 54; 55; 90; 129; 133  
 Zeus (voir aussi Jupiter) 51; 85; 126

b) des passages d'auteurs

Cet index comprend les références aux passages d'auteurs antiques cités ou auxquels il est fait référence dans cet ouvrage; se reporter en outre à la liste de la page 100 ainsi qu'à la note 23 de la page 61.

Antoninus Liberalis		133sqq.	49
<i>met.</i> 6,3	88	158sqq.	47
9,2	117	Diodore de Sicile	
10,4	128	2,4sqq.	129
17,5	131	4,7	112
18,2	126	4,9	112
28,2	127	4,9-57	101
41	46; 92	4,9sqq.	113
Apollodore		4,23,4	119
<i>bibl.</i> 1,4,5sqq.	112	4,34	101
1,7,2	87	4,40-56	101; 112
2,4,1sqq.	112	4,59-63	112
3,8,2	141; 143	4,59sqq.	101
3,14,3	111	5,4,5	119
3,14,3sqq.	113		
3,15,8	106	Elien	
<i>epit.</i> 1,11	139	<i>VH</i> 3,42	134
Apollonius de Rhodes		13,1	149
4,368sq.	81	Eratosthène	
4,597sqq.	111	<i>cat.</i> p. 1	142; 144; 146
<i>schol. ad</i> 1,769	147	<i>cat. fr. Vat.</i> p. 2	140; 143; 146
Apulée		Euripide	
<i>met.</i> 4,28,3sqq.	49	<i>Bacch.</i> 26sqq.	62
5,6,7	141	104sqq.	132
5,23	50	120sqq.	132
Arnobe		702sq.	132
<i>nat.</i> 5,5	85	<i>Hel.</i> 375sqq.	144
Bacchylides		<i>schol. ad Phoen.</i> 151	147
<i>epinik.</i> 5,71sqq.	104	Eusèbe	
Callimaque		<i>chron.</i> p. 46	102
<i>Hec. fr.</i> 260,24sqq.	125	p. 48	102
260,27sqq.	124	p. 50	102
260,39sqq.	124	Héraclite	
260,43	125	<i>cf. Myth. Gr.</i> III 2 p. 77	155
260,55sqq.	124	Hérodote	
Catulle		<i>hist.</i> 3,119	95
2b	153	Hésiode	
29,24	60	<i>fr. Merkelbach-West</i> 72	147
30,4	58	75,12sq.	148
30,11	58	75,17sqq.	155
64,52sqq.	106	75,21	154
64,288-291	18	76	153
64,397sqq.	59	163	143; 146
72,7sq.	41	Homère	
75,3sq.	41	<i>Il.</i> 6,407sqq.	80
Cicéron		6,429sq.	81
<i>rep.</i> 6,16	58	14,200	146
<i>Verr.</i> 2,4,118	127	18,489	146
<i>Ciris</i> 54sqq.	106	20,61sqq.	112
		<i>Od.</i> 10,240	144
		<i>schol. in Il.</i> 1,126	85; 87

<i>schol. Ven. in Il.</i> 18,487	143		3,12,41sq.	110
Horace			<i>ars</i> 1,42	81
<i>carm.</i> 1,3,21-24	61		2,185sqq.	148
1,3,22	61		2,372	88
1,3,36sq.	61		2,381sqq.	113
3,27,29sqq.	118		2,467sqq.	25
3,27,33sqq.	106		3,39	94
<i>carm. saec. 57</i> sqq.	59		3,329	153
<i>epist.</i> 1,2,17sqq.	31		3,685sqq.	55
Hygin			<i>epist.</i> 3,52	81
<i>astr.</i> 2,1	141-146		5,151	43
2,4	140; 145; 146		7,78	29
Hygin			7,79sq.	94
<i>fab.</i> 12-27	101		7,131sqq.	94
29-36	102		9	113
37-48	102		9,146sqq.	80
153	85		10	113
171sqq.	102		11	113
176	140		11,61	80
177	146		12	113
185	147; 149; 154; 155		14,123	77
185,6	124		15,167-170	86
<i>Hymne homérique à Déméter</i>			15,167sqq.	87
424	127		16,164	80
Juvénal			21,135sqq.	58
3,229	40		<i>fast.</i> 1,103sqq.	25
6,643sq.	113		2,155sqq.	141
Lactantius Placidus			2,165sqq.	142
<i>fab. Ou.</i> 4,5	134		2,177	142
Libanius			2,185sq.	145
cf. Foerster, vol. 8, p. 54sq.	148; 149		2,188	146
cf. Foerster, vol. 8, p. 55	152		2,617sqq.	113
Lucien			2,623sq.	113
<i>dea Syr.</i> 12	85		2,624	113
12 sq.	87		2,625	113
Lucrèce			2,627	113
1,5sqq.	28		2,629	113
1,635sqq.	28		3,153sq.	39
1,734sqq.	28		4,788	29
3,978sqq.	39		<i>Ibis</i> 601sqq.	113
5,925sq.	13		<i>met.</i> 1	
Musée			2	35; 160
<i>Hero</i> 154sqq.	147		3sq.	121
Nonnos			4	138
<i>Dion.</i> 12,81sqq.	134		5-75	25
<i>schol. ad Dion.</i> 6,347	134		5sqq.	25
Ovide			21	26; 27; 34; 40
<i>am.</i> 1,1,6	82		21sqq.	28; 35
1,1,19sq.	82		22-31	40
2,14,29sq.	113		26-31	26
3,6,13sqq.	112		31	40
3,9,3sq.	84		32	34; 40
3,12,21sqq.	110		54	27
			56	36
			73	15
			78sq.	27

78sqq.	26	224	68
80sqq.	22	224sq.	72
82	26	226sqq.	75
89-93	59	230sq.	27; 76
89sqq.	28; 31; 59	232	76
90	58; 59	233sqq.	68
91-93	59	234	74
94-96	59; 61	237	68
95	28	238	74
97-100	59	240sqq.	27; 62; 83
101sq.	59	253	36
102	28	253sqq.	28
107	28	280sqq.	27
113-124	59	305sq.	74
119	28	318-327	81
125-127	59	320sq.	65
128-131	59	320-323	87
128sqq.	67	322	65
129	58; 59; 61	323	65
131	74	324-326	83
132-134	59; 61	324sqq.	85
137-140	59	327	65; 87
138-140	61	348-350	82
138-144	69	348-415	81
140	69	351	77; 81; 83; 84
141sq.	59	351-353	82
142sq.	59	351-362	81; 85
143	60	351-366	65
144	60	351sqq.	86; 87; 148
144-148	61	352sq.	82
145	60	353	82; 84
146	60; 67	354	83
147	60	354sq.	82; 83
148	60; 61	355	82-85
149	60; 61; 74	356sq.	84
149sq.	58; 60	357	84
151-160	70	358	84
151sqq.	15; 61; 118	358-360	84-86
152	15	358sqq.	31
154sq.	70	359	84
156sqq.	26	360	84
158	26	361sq.	43; 85; 87
160sqq.	70	363	85; 86
163sqq.	61; 67; 70	363sq.	65
182sqq.	140	365sq.	65
200	158	379	85
200sqq.	158	383	26
211sqq.	75	384sq.	65
212sqq.	68	384sqq.	97
213	18; 75	391sq.	65
216sqq.	75	414sq.	13; 26
218	68; 70; 74	438sqq.	20
218sq.	68	452	42; 47
220	61; 75	452-473	42
220sq.	18; 61	452-567	42
221sqq.	75	452-2,875	111
222sq.	68; 70	452sq.	43

452sqq.	42; 47; 110	543	42
454-462	42	543-554	42
456sqq.	43	543-556	42
463-467	42	544	43
464sq.	43; 49	544sqq.	43
468sqq.	42	548sqq.	14
469	42	552	14
470	42	555sq.	42
471	42	556	43
471sq.	147	557-565	42
472	42	557-567	42
474	42	557sq.	44
474-489	42	566sq.	42
474-502	42	568-587	44
474sqq.	43; 51	583-747	44
475	51	583sqq.	42
475-489	42	588-596	44
475sq.	148	589sq.	41
477	51	589sqq.	142
478-480	14	594sqq.	149
483-487	14	597-600	44
486-488	44	597sqq.	45
486sq.	148	599sqq.	27
489	51	601	27
490	42	601sqq.	44; 54
490-502	42	610sq.	22; 44
491	20	610sqq.	90
495sqq.	27	612	22
502	43	612sqq.	55
502-542	42	615	27
502sq.	42; 43	622sqq.	72
502sqq.	45	625-667	44
504	43	639	144
504-524	42	639sqq.	145
504sqq.	43	643sqq.	97
506sq.	43	648	97
511	43	649sq.	18; 144
512sqq.	43	651sqq.	95
515	43	658sqq.	44
515sq.	20	668-733	44
515sqq.	149	670	72
517	20; 47	674sqq.	19; 20
517sq.	20	676sq.	18
518sqq.	21	676sqq.	72; 76
519sq.	43	682sqq.	72
523	49	683	73
523sq.	43	689-712	44; 138
525-538	42	689sqq.	42; 116
526	43	692sqq.	51
530	43	694sq.	14
532	43	698sqq.	142
533	46	701	45
533sqq.	43; 45; 46	705sq.	14
539	42	707sq.	27
540-542	42	716	73
540sq.	43	734-738	44
540sqq.	43; 142	738sqq.	44

	739sqq.	22	466sqq.	54; 55; 142; 144
	743	22	468sqq.	143
	750-2, 339	110	470-484	144
	750sqq.	15; 120	471-475	144
	751sqq.	30	472sq.	90
	752	47	476sqq.	144
	755sqq.	97	485	18
	761	15	485-495	143; 144
	767	47	488	143
	768sqq.	110	490	144
	777	15; 29	491	145
<i>met. II</i>			491sq.	45; 144
	35-39	66	492	145
	56	15	493	144
	103sqq.	97	495sq.	116; 140
	169	29	496-504	143
	180	30	496sq.	143
	183sqq.	30	496sqq.	96; 97; 145
	200	30	501	145
	234	30	503	145
	235sq.	36; 129	505	145; 146
	279sqq.	28	505-507	143; 146
	280sq.	28	505sqq.	14; 23; 29
	298sq.	28	508-530	143
	328	29	508sqq.	144
	329-331	95	512-530	146
	329sqq.	130; 143	512sqq.	146
	340-366	110	521	14
	340sqq.	17; 77	525sq.	140
	367-380	110	526	116
	373	22	527sqq.	29
	380	29	533sqq.	116
	381sqq.	95; 143	535sqq.	36
	384sqq.	95	544sqq.	22
	401-530	140	549-565	125
	409sq.	53	549 595	117
	409sqq.	141	549sqq.	125
	411sqq.	51; 141	552	58
	412	53	552-564	117
	413	52; 53	552sqq.	54; 116; 119; 121;
	414	53		124
	417-440	141	564	125
	419-421	141	565	125
	419sq.	53	566-568	125
	419sqq.	145	566-588	125; 126
	423sq.	54; 141; 144	567	125
	424	90	569-572	126
	425	19; 62	569-588	117; 125
	425sqq.	19; 45	589-595	117; 125
	428sq.	62	596	125
	428sqq.	141	597	125
	429sq.	141	602sqq.	54; 55
	435	144	626sqq.	116
	441-452	142	631sq.	36
	443sq.	19	632	129
	447sqq.	52	633-675	110
	466sq.	142; 143	661sqq.	13

676-707	110	38	62; 130
705sq.	35	44-51	128; 131; 132
726sqq.	111	44sqq.	128
740sqq.	54	45	128
755-757	54	47	128
758sq.	54	49-51	128
760sqq.	54	55-166	90
802sqq.	55	55sqq.	119
813	55	60sq.	130
817	55	105sqq.	87
819sqq.	22; 35; 55	110sq.	88
833sqq.	111	151sq.	88
836-3, 2	20	151sqq.	33
846sq.	19	154sqq.	130; 133
<i>met.</i> III		159-161	133
3-5	77	164	133
4sq.	97	165	129
5	96	166	133
58sqq.	63	169sq.	129
101sqq.	26	171sqq.	54; 129; 133
118sqq.	77	173	54
128	58	183sq.	133
189sqq.	26	190sqq.	47; 129; 131
198sqq.	45	192	47
203	144	204sqq.	129
204	144	228sqq.	54; 131
256sqq.	54; 143	234sqq.	54
259-309	20	235sqq.	55
262	54	237sqq.	96; 133
264sqq.	90	241sqq.	130
266	81	271	130
279sqq.	112	272sq.	130; 131; 133
308sq.	55	273	130
326sqq.	22; 36	276	131
341sqq.	114	276-278	131
348	62	276-284	132; 133
393sqq.	91	276sqq.	35
397sq.	26	278	133
468	91	279	133
472	91	280	131; 132
473	91	281sq.	132
513sqq.	62	282	132
514	62	283	132
520	114	284	132
526	62	288	133
531sqq.	62; 128; 130	289	132
582sqq.	62; 128; 131	302sqq.	51; 53
660	58	311	52
671sqq.	128	312sq.	52
697sqq.	62	315sqq.	52
710sqq.	96; 134	365	133
714sq.	16	371	133
<i>met.</i> IV		373	133
1sqq.	62; 135	373sqq.	133
11sqq.	67	383sqq.	133
32sqq.	128	387sq.	133
36sqq.	135	389sqq.	133

394sq.	133	300	117
512sqq.	96	308sqq.	149
514	16	315sq.	118
516sqq.	134	318-331	118
519sqq.	96	318sqq.	112
531sqq.	29	319sqq.	109
532sqq.	23	320sqq.	19
571	63	327sq.	127
591sqq.	88	333-337	118
607	114	338-340	120
607-5, 249	112	341-343	114
607sqq.	117	341-345	118
609sqq.	114	341-661	118
611	114	341sqq.	121
627sqq.	70	346sqq.	118; 120
632	70	349	118
635-638	70	349sqq.	38
639-641	74	354	118
642sqq.	70	354sqq.	112; 116
646	70	359-384	127
646sqq.	76	362sqq.	47; 48; 120; 127
648	70	369-379	48
649	70	369sq.	49
649sq.	70	371	49
651sq.	70	371sqq.	47
653sq.	70	373sqq.	48; 147
654sqq.	70	375	127
661	70	375sq.	48
663sqq.	159	379sqq.	48
687sq.	49	391sqq.	118
772-803	138	395	149
772sqq.	117	414sqq.	119; 127
798sqq.	126; 127	417sq.	119
<i>met. V</i>		425sqq.	35
22sqq.	54	438sqq.	95
232sqq.	55	446sqq.	71
250-255	117	448	71
254	117; 120	451sq.	72
256	117	472sq.	95
256sqq.	121	514sqq.	95
269-678	117	568-571	119
272sqq.	70	572sq.	116
273	126	572sqq.	119
273-678	126	576	119
273sqq.	71; 118; 119; 126	577sqq.	116; 119; 127
274	71	578sq.	51
275	118	618sqq.	51
278sqq.	72	632sqq.	35
279	71; 73	642sqq.	119
280	71	646sqq.	68
280sqq.	74	650	68; 69
282sq.	71; 74	657sq.	68
284	71	657sqq.	67
288	71	658	68
289	71	659sq.	68
291sq.	71	660	68
294sqq.	121	662sqq.	119

<i>met. VI</i>			9sqq.	106
1sqq.	63; 117		10sq.	94
3sqq.	119; 120		10sqq.	49
5sqq.	63; 127		11sqq.	150
25	16; 149		12	150
26sq.	19		14sq.	97
42	149		15	106
70-102	138		15sq.	151
103-128	138		18	49
103sqq.	19; 63		38	98; 106
129sq.	63		53	97; 106
130sqq.	63		54	77
131	63		55	49
148sqq.	63		72	59
152sqq.	16		72sq.	49
154sq.	63		92sq.	97
170sq.	16; 63		162sq.	97
172	16; 63		167sq.	97
182sqq.	16		168	80
185sqq.	63		169sqq.	98
191sqq.	63		297	98
248sqq.	77		297sq.	98
267sqq.	95		297sqq.	72; 98
301sqq.	95		300sqq.	73
303sqq.	16; 22		301	73
317sqq.	71		308	73
336	60		326	73
346sqq.	72		328sq.	73
369sqq.	36		330	73
382sqq.	63		336	73
407sq.	96		339	73; 98
424-674	113		350-390	99
424-8, 525	99		350sqq.	99
440sqq.	77		353sqq.	116
473sq.	94		361	99
475sqq.	77		362	99
482	94		380sq.	35; 99
483	101		382sq.	99
494sq.	101		386sq.	99
496	77; 94		388sq.	99
503	101		390	99
586	77		392sq.	14
624sqq.	77		396	96; 99
629	77		397	91
631-633	77		403	73
635	77; 94		404-8, 269	101
636sqq.	96		404sqq.	68; 72; 73
666	17		406sqq.	72
666sqq.	91		419sq.	60; 68; 96
670	17		419sqq.	97
671sq.	17		421	69
682sqq.	159		423	68
<i>met. VII</i>			456sqq.	99
1-403	101		480sqq.	99
1sqq.	113		523-660	138
7sqq.	47; 49		596sq.	99
9	49		615-618	65

615sq.	65	387	53; 103
617	66	388sq.	53
627	66	426sq.	103
672sqq.	73	430	53
674-862	20	434sqq.	53
687-865	139	437sqq.	106
687sq.	91	438sqq.	102
697	52	445-448	78
698	52	449sq.	78
700sqq.	52; 53	463	78
707sq.	52	477	78
709sq.	52	478sqq.	107
711sqq.	55	483	78
714-722	55	485	78
721	52; 58	489sq.	78
722	20	492	78
723sqq.	73	504sq.	78
741sq.	56	511sqq.	102
743sq.	46	520	78
745sq.	46; 52	531sq.	95
751	91	533sqq.	78
759-793	52	542sq.	63
763sqq.	46	543sq.	104
796-803	52	547-884	101
804sqq.	46	547sqq.	74; 103
813sqq.	53	550sqq.	103
826sqq.	56	552sqq.	74
835	56	556sq.	74
<i>met.</i> VIII		570	74
1-269	101	577-878	102
1-546	102	579	103; 104
1-9,393	101	579sqq.	64
6sqq.	106	580sqq.	104
44sqq.	107	590sqq.	64
56	98	609sq.	22; 130
72	113	611	130
169sqq.	78	611sqq.	130
171sqq.	102; 106	612-615	103
172sqq.	113	612sqq.	66; 130
174sqq.	102	614sq.	130
176sqq.	84	618-724	103
183-235	20	618sqq.	74; 103; 130
203sqq.	99	620sqq.	71; 75; 119
205	29	626	75
236sqq.	102; 106	626sqq.	66
241sq.	102	628	76
267sqq.	102	628sqq.	75
270-546	101	629	75
270-884	105	631	66; 75
273sqq.	103; 104	633	71
277sq.	63	637sq.	76
317sqq.	147	647sqq.	76
318	53	650	75
319	53	660	76
320sq.	53	679sq.	66; 75
324sqq.	53; 103	681sqq.	75
374	105	684	76

684sqq.	66	243sqq.	104
685	75	251-253	14
686sqq.	75	262-270	14
688	76	262sqq.	27
688sqq.	76	312sqq.	104
689sq.	66; 75	324sqq.	64
689sqq.	76; 103	327-329	79
696sq.	75	327-393	139
699sqq.	75	340sqq.	104
703	76	342sqq.	104
705	88	344sq.	64
706	88	346sqq.	22
708sqq.	88; 91	349sqq.	64
709sq.	80	375sqq.	64; 104
724	103	394-397	79
725sq.	103	450sqq.	113
728-730	19	454sqq.	113
730sqq.	19	455sqq.	79
735sq.	35	460	79
739sqq.	104	474-486	79
740	64	487-494	79
743sqq.	64	495-512	79
753	105	585sqq.	79
758	64	663sqq.	35
761sq.	64	666sqq.	66
771	64	669sqq.	141
846sqq.	64; 103	677sqq.	96
862sq.	141	679	96
871sqq.	19	696	66
<i>met. IX</i>		699	66
1-97	20	699-701	66
1-393	104; 113	757	66
1sqq.	30; 105	781	66
3sqq.	106	786sqq.	16; 36
4sqq.	101; 104	792	58
14	104	<i>met. X</i>	
23sqq.	97	1-11,84	121
31sqq.	97	1sqq.	31; 32
64	19	16sq.	122
80sq.	19	17sqq.	32
101sqq.	30	26-29	116
102	104	38sq.	80
107	31	40sqq.	22; 33; 122
118sqq.	46	60sq.	92
136sqq.	56	61	33
137sqq.	31	64-71	33
159sq.	64	83-85	123
176sq.	64	83sqq.	34
176sqq.	104	88	33
181	60	88sqq.	22; 32; 120
182sqq.	30	90	18; 33; 121
203sq.	64; 104	90sqq.	33
204sqq.	30	91	18
211sqq.	30	92	18
212-225	36	103	18
229sqq.	76	106	18
239sqq.	23	106-142	120

106-789	33	560sqq.	46; 147; 151
106sqq.	121; 122	564	147; 151
107	120	564sqq.	46; 147
141sq.	122	567sq.	147; 148
148-219	120	568sq.	147; 148
148sqq.	113; 122	569sqq.	148
150sq.	120	576sq.	148
152-154	120; 122	578sqq.	148; 149
155	120	580sqq.	149
155sqq.	120	583sq.	149
162	121	584sq.	149
162sqq.	122	584sqq.	149
167	50	586-599	149
196	121	586sqq.	149; 150
217sqq.	123	599	149; 151
220-237	68	600	149
220-242	120	601sqq.	149
220sqq.	159	602sqq.	149
222sq.	68	605sq.	149
223-227	68	609sq.	149; 153
224	68	610	149
228	68	611	150
229-231	69	611-619	150
232	69	611-635	150
235sqq.	69	611sqq.	150
237	69	614	151
238sqq.	66	615	151
243-739	120	616	151
243sqq.	121; 122	617	151
270sqq.	122	618sq.	151
274sqq.	66	620-623	150
281sqq.	22	621sq.	46; 150; 151
295sqq.	50; 121	623	151
298sqq.	98	623-625	151
300sqq.	50	624-629	150
310sq.	49	626sq.	151
311sqq.	134	628	151
314sq.	98	629	151
435sq.	50	629-635	150
472sqq.	97	629sq.	150
499	17	630	46; 151; 153
500	17	631	150; 151; 153
503sqq.	142	633	151
515sqq.	50	633sqq.	150
519sqq.	53	635	151
524	49	636	150; 152
524sqq.	50	637	150
525sqq.	47	638	148; 152
529sq.	21	639	152
529sqq.	112	639sq.	152
533sq.	53	641	152
533sqq.	148	642	152
535sqq.	53	642sqq.	152
539sqq.	123	643	152; 153
541	124	644-648	153
551sqq.	147	644sqq.	153
560-704	121; 147	645	153

649sq.	153	.783sqq.	89
656-659	153	792	17
659sq.	153	<i>met. XII</i>	
661sq.	153	27sqq.	67
676sqq.	154	29sq.	95
680	148; 149; 154	169-535	139
681sqq.	64; 154	189sqq.	112
686sqq.	154	202sqq.	36
688	155	210	73
689sq.	155	210sqq.	73
704	155	393	21
710sqq.	124	393-428	21; 89
725-727	122	504	73
<i>met. XI</i>		556-576	20
1sq.	32; 33	<i>met. XIII</i>	
1sqq.	22; 120	31	81
3sq.	22	127	31
20sqq.	32	128sqq.	31
44sqq.	32; 33	301	92
61sqq.	33	382sq.	31
62	92	400	136
64	92	404sqq.	99
112	13	406	99
113	13	429-438	69
119sqq.	13	429sqq.	159
125sq.	13	431	69
153sqq.	124	432	69
205sqq.	64	433sq.	69
266sqq.	139	436	69
268sqq.	73	445sqq.	98
270	74	455	98
276sq.	77	462-464	98
278	74	469-473	98
280sq.	74	475	98
283sq.	74	533sqq.	69
284	74	558sqq.	69
285sq.	74	567sqq.	95
287	74	583sqq.	95
291-345	139	600sqq.	13
293sq.	17	616	13
330sqq.	95	660sqq.	79
336sq.	17	750-897	139
340sq.	17	758sqq.	47; 50
343	17	778sqq.	51
365sqq.	74	789sqq.	21
382-384	74	860sqq.	56
384-388	74	904sqq.	56
384sqq.	73; 93	914sq.	128
389sq.	74; 93	920sq.	14
420	93	946	14
424	82	958sq.	14
435sq.	36	960sqq.	14
478sqq.	83	963	128
577	93	<i>met. XIV</i>	
583sqq.	144	12sqq.	56
728sqq.	89	27	48
742sqq.	91	28sqq.	48

40sq.	56	45sqq.	36
59sqq.	19	58sq.	139
101-153	135	60sqq.	31; 38
104sqq.	135	62sq.	39
123sqq.	135	69sq.	36
158-311	136	88sqq.	76
167-220	136	109	59
192sqq.	136; 159	167sq.	36
198sqq.	21	218	35
223-307	136	253	35
248sqq.	31	270	35
254sqq.	71	273sqq.	35
261sqq.	71	313sq.	35
271sq.	72	315sq.	36
286sq.	31	340sqq.	38
291sqq.	31	352sqq.	27
293sqq.	72	375	36
302sqq.	72	408sqq.	36
341sqq.	53	412sq.	36
346sqq.	48	457sq.	36
349sqq.	56	479	139
358sqq.	16	493-546	139
431sq.	14	495sq.	139
431sqq.	90	504	39; 97
464-511	139	549sq.	93
478	32	553sqq.	14; 22
486sqq.	65	622-744	20
517sqq.	65	642	116
523sq.	22	843sqq.	14
531	29	<i>Pont.</i> 3,1,119sq.	113
549sqq.	22	4,8,57sq.	25
585sqq.	29	<i>rem.</i> 59sqq.	113
600sqq.	26	760	153
623sqq.	112; 138	<i>trist.</i> 1,1,119sq.	23
698-761	139	1,2,23sq.	83
698sqq.	90	1,8,4	29
701sq.	94	2,387sqq.	113
708sqq.	94	3,11,61	79
714	93	4,10,51	94
722sq.	94	5,5	79; 80; 87
736	93	5,5,1sq.	79
753sqq.	14	5,5,3sq.	79; 80
801sq.	60	5,5,15sq.	80
829sqq.	90	5,5,25	80
835sq.	90	5,5,25sq.	80
849sqq.	90	5,5,44	80
<i>met. XV</i>		5,5,51sqq.	80
3sqq.	38	5,14,25sqq.	80
10	76; 139		
12	76	<i>Palaeophatos</i>	
12-57	139	<i>incr.</i> 14	149; 155
12sqq.	76	15	143
15	77	<i>Parthénus</i>	
19sqq.	39; 67	<i>erot.</i> 15	141; 142
21sqq.	67	<i>Pausanias</i>	
28	67	<i>per.</i> 1,25,1	143
45sq.	129	8,3,6sq.	143

Pétrone	
<i>sat.</i> 48,8	135
Philargyrius	
<i>ecl.</i> 6,41	85
Pindare	
<i>Ol.</i> 9,44	87
Plaute	
<i>Amph.</i> 392	141
<i>Rud.</i> 29	58
Probus	
<i>ecl.</i> 6,61	147; 148; 153-155
Properce	
1,1,9sqq.	148
1,1,15	148
1,11,23	81
1,15,21sq.	80
1,17	84
1,19,5sq.	85
1,19,7sqq.	80
1,19,11sq.	85
2,1,47	80
2,6,23	80
2,7,19	81
2,8,21sqq.	80; 87
2,13,57sq.	84
2,15,36	85
2,18,33sq.	81
2,20,15-17	80
2,20,18	80
2,27,13sqq.	85
2,32,49-54	86
2,32,49sqq.	87
3,7	83
3,7,1-4	83
3,7,9-18	83
3,7,29-38	83
3,7,43-66	83
3,13,55sq.	69
4,8,27sqq.	81
4,11,95	80
Sénèque le Philosophe	
<i>dial.</i> 2,2,2	30
4,9,2	60
7,20,2	29
7,20,3sqq.	29
7,20,5	29
Sénèque le Rhéteur	
<i>contr.</i> 2,2	85
Servius	
<i>ecl.</i> 6,41	85
8,68	131
<i>Aen.</i> 3,113	149
Sophocle	
<i>Antig.</i> 905sqq.	95

Tacite	
<i>ann.</i> 1,3,3	60
1,5,1	60
1,6,1	42
testamentum nouum	
<i>actus apost.</i> 14,12	76
testamentum uetus	
<i>genes.</i> 6,8sqq.	85
8,8	83
Théocrite	
3,40	149
3,40sqq.	153
<i>schol. ad</i> 2,120	153
3,40	147-149; 153; 155
Tibulle	
1,3	84
1,4	123
1,6,63sq.	80
1,6,85sq.	80
3,1,23sqq.	81
3,2,3sq.	80
3,2,13sqq.	84
3,3,7sq.	80
3,6	81
3,19,3	81
3,19,12	83
Tzetzès	
<i>H.</i> 453	147; 153
<i>Lyc.</i> 481	141; 143
Virgile	
<i>Aen.</i> 1,81sqq.	83
1,94sqq.	84
1,205	158
1,314sqq.	53; 135
3,33	105
4,382-387	94
4,393	94
4,441	105
4,496	94
6,897sq.	135
<i>catal.</i> 9,25sq.	153
9,33sq.	114
<i>ecl.</i> 3,60	122
3,63	122
4,31sq.	61
5,30	131
6,31sqq.	25
6,61	153
6,74-81	113
8,48sqq.	49

<i>georg.</i> 1,62	85
1,62sq.	13
3,6sq.	112
4,15	17
4,452sqq.	32
4,456	89
4,456-466	32
4,460sqq.	32
4,471	32
4,494	33
4,510	32

**Table analytique des matières**

INTRODUCTION . . . . .	9
Evolution de notre appréciation des <i>Métamorphoses</i> , p. 9 – En quête d'une méthode, p. 9 – Objet et méthode de notre étude, p. 10	
Première Partie: THEMES MAJEURS . . . . .	13
<b>Chapitre I: Les variations du thème de la métamorphose . . . . .</b>	<b>13</b>
A. Considérations préliminaires . . . . .	13
Sens de "métamorphose", p. 13 – Métamorphose totale et métamorphose partielle, p. 13	
B. Variété des métamorphoses . . . . .	14
1. Apothéose . . . . .	
Glaucus, p. 14 – Place de l'apothéose parmi les autres métamorphoses, p. 14	
2. Métamorphose imaginaire . . . . .	15
Les Géants; Phaéthon, p. 15 – Niobé, p. 16 – Arachné; cas analogues, p. 16	
3. Métamorphose de penchant . . . . .	16
Lycaon, p. 16 – Daedalion; Aesacos; les Héliades, p. 17 – Térée, Philomèle, Procné, p. 17 – Myrrha, p. 17 – Ambivalence des formes, p. 18	
4. Déguisement . . . . .	18
Io; Callisto, p. 18 – Jupiter; Mercure, p. 18 – Mnestra; Protée; Scylla, p. 19 – Tragique et burlesque dans le déguisement, p. 19 – Fonction du déguisement dans la composition du poème, p. 20	
5. Métamorphose intérieure . . . . .	20
Métamorphose extérieure et métamorphose intérieure, p. 20 – Apollon, p. 20 – Vénus, p. 21 – Humanisation des dieux, p. 21 – Cyllaros et Hylonomé; Polyphème, métamorphoses accomplies par Orphée, p. 21	
6. Métamorphoses dans les deux sens . . . . .	22
a) s'exerçant sur des êtres différents, p. 22 – b) s'exerçant sur un même être, p. 22	
C. Métamorphose et composition . . . . .	22
D. Conclusion . . . . .	23
<b>Chapitre II: Les thèmes philosophiques . . . . .</b>	<b>25</b>
A. Notice introductive . . . . .	25
B. Cosmogonie et éléments . . . . .	25
Ecclectisme d'Ovide, p. 25 – Création de l'homme, p. 26 – Rôle mythique des éléments, p. 26 – Les éléments dans la tradition littéraire et mythologique, p. 28	
C. Personnages incarnant un idéal philosophique . . . . .	29
Phaéthon, p. 29 – Hercule et Ulysse, p. 30 – Orphée; l'orphisme, p. 31	
D. Pythagore. De l'explication mythique à l'explication scientifique du devenir . . . . .	34
Le concept de <i>natura</i> , p. 34 – Exemples de métamorphoses expliquées par le mythe et par la science, p. 35 – <i>La nature décrite dans la cosmogonie et celle décrite par Pythagore</i> , p. 36 – Fonction du discours de Pythagore, p. 36	
E. Conclusion . . . . .	39
<b>Chapitre III: Le thème de l'amour et ses éléments constitutifs . . . . .</b>	<b>41</b>
A. Fonction du thème de l'amour . . . . .	41
B. Episodes érotiques du livre I . . . . .	42
Daphné, p. 42 – Io, p. 44 – Syrinx, p. 44 – Caractères essentiels des trois épisodes, p. 45	

C.	Motifs érotiques principaux . . . . .	45
1.	La fuite et la poursuite . . . . .	45
	Callisto, p. 45 – Le renard de Thèbes, p. 46 – Nessus et Déjanire, p. 46 – Atalante et Hippomène, p. 46 – Conclusion, p. 47	
2.	L'intervention de Cupidon et de Vénus . . . . .	47
	Répartition du motif, p. 47 – Apollon, p. 47 – Pluton et Proserpine, p. 48 – Circé et Glaucus, p. 48 – Médée, p. 49 – Myrrha, p. 49 – Conclusion, p. 51	
3.	La chasse et le refus de l'amour . . . . .	51
	Les nymphes farouches, p. 51 – Salmacis, p. 51 – Céphale et Procris, p. 52 – Atalante et Méléagre, p. 53 – Vénus et Adonis, p. 53 – Circé et Picus, p. 53 – Conclusion, p. 54	
4.	La jalousie . . . . .	54
	Jaloux divers, p. 54 – Aglauros, p. 54 – L'Envie, p. 55 – Les deux aspects du motif; Céphale et Procris, p. 55 – Polyphème, p. 56 – Circé, p. 56 – Conclusion, p. 56	
D.	Conclusion générale . . . . .	57
	<b>Chapitre IV: La pietas dans les Métamorphoses . . . . .</b>	<b>58</b>
A.	Considérations préliminaires . . . . .	58
	<i>Fides</i> et <i>pietas</i> , p. 58 – La <i>pietas</i> dans le tableau des quatre âges, p. 59	
B.	Les diverses formes de <i>pietas</i> . . . . .	61
1.	<i>Pietas</i> (ou <i>impietas</i> ) <i>in deos</i> . . . . .	61
	Lycaon, p. 61 – Callisto, p. 62 – Penthée, p. 62 – Les Minyades, p. 62 – Arachné, p. 63 – Niobé, p. 63 – Marsyas, p. 63 – Cadmus, p. 63 – Oenée, p. 63 – Achéloüs, p. 64 – Erysichthon, p. 64 – Hercule, p. 64 – Dryopé, p. 64 – Atalante et Hippomène; Laomédon, p. 64 – Les compagnons de Diomède; le berger d'Apulie, p. 65 – Deucalion et Pyrrha, p. 65 – Eaque, p. 65 – Philémon et Baucis, p. 66 – Iphis, p. 66 – Pygmalion, p. 66 – Iphigénie, p. 67 – Myscélos, p. 67 – Conclusion, p. 67	
2.	<i>Pietas</i> (ou <i>impietas</i> ) <i>in hospitem</i> . . . . .	67
a)	Mauvais maîtres de maison . . . . .	67
	Lycaon, p. 67 – Lyncus, p. 67 – Egée, p. 68 – Les Cérastes, p. 68 – Polymestor, p. 69 – Répartition du motif, p. 69 – Atlas, p. 70 – Pyrénée, p. 70 – Ascalabos; les paysans lyciens, p. 71 – Circé, p. 71	
b)	Invités malveillants . . . . .	72
	Mercure, p. 72 – Médée, p. 72 – Les Centaures, p. 73 – Céphale, p. 73	
c)	Maîtres de maison généreux . . . . .	73
	Céyx, p. 73 – Achéloüs, p. 74 – Philémon et Baucis, p. 75	
d)	Conclusion; Croton . . . . .	76
3.	<i>Pietas</i> (ou <i>impietas</i> ) <i>in fratres uel sorores</i> . . . . .	77
	Deucalion et Pyrrha, p. 77 – Les Héliades, p. 77 – Cadmus; les Spartes; les Niobides, p. 77 – Philomèle et Procné, p. 77 – Médée et Ariadne, p. 77 – Althée, p. 78 – Les Méléagrides, p. 78 – Ioté, p. 79 – Byblis, p. 79 – Conclusion, p. 79	
4.	<i>Pietas</i> (ou <i>impietas</i> ) <i>in coniugem uel amantem</i> . . . . .	79
a)	Exemples tirés de la littérature . . . . .	79
b)	Deucalion et Pyrrha . . . . .	81
	Sentiments de Deucalion d'après son monologue, p. 81 – Caractères du monologue de Deucalion, p. 85 – Originalité d'Ovide, p. 85 – Conclusion, p. 87	
c)	Couples pieux . . . . .	87
	Pyrame et Thisbé, p. 87 – Cadmus et Harmonie, p. 88 – Philémon et Baucis, p. 88 – Les couples pieux et la critique ovidienne, p. 88	

d) Quelques variations du thème . . . . .	89
Céyx et Alcyoné, p. 89 – Orphée et Eurydice; Aesacos et Hespérie, p. 89 – Cyllaros et Hylonomé, p. 89 – Picus et Canens, p. 90 – Romulus et Hersilie, p. 90	
e) Couples impies et médiocres . . . . .	90
Jupiter et Junon, p. 90 – Vénus et Mars, p. 90 – Térée et Procné, p. 91 – Médée et Jason, p. 91 – Narcisse et Echo, p. 91 – Céphale et Procris, p. 91	
f) <i>Pietas</i> d'amour . . . . .	92
Orphée et Eurydice, p. 92 – Pénélope et Ulysse, p. 92 – Céyx et Alcyoné, p. 93 – Numa et Egérie, p. 93 – Iphis et Anaxarété, p. 93	
g) Conclusion . . . . .	94
5. <i>Pietas</i> (ou <i>impietas</i> ) in <i>liberos</i> . . . . .	95
Phoebus, p. 95 – Cérés, p. 95 – Aurore; Hécube, p. 95 – Niobé; Daedalion, p. 95 – Althée, p. 95 – Agéonor, p. 96 – Agavé, p. 96 – Exemples des livres V et VI, p. 96 – Médée; Egée, p. 96 – Ligdus, p. 96 – Cinyras, p. 97 – <i>Impietas in liberos</i> et composition, p. 97	
6. <i>Pietas</i> (ou <i>impietas</i> ) in <i>parentes</i> . . . . .	97
Deucalion et Pyrrha; Arcas, p. 97 – Io; Phaéthon; Hercule, p. 97 – Médée; Jason; les Péliades; Scylla, p. 97 – Myrrha, p. 98 – Polyxène, p. 98 – <i>Pietas in liberos</i> et <i>pietas in parentes</i> ; le voyage de Médée, p. 98 – Conclusion, p. 99	
7. Autres exemples des divers types de <i>pietas</i> . . . . .	100
C. Conclusion . . . . .	100
D. <i>Pietas</i> et <i>impietas</i> dans la composition des vers 8,1 à 9,393 . . . . .	101
Plan du livre VIII, p. 101 – Disposition adoptée par Ovide, Diodore, Hygin et Eusèbe, p. 101 – Cohésion thématique des vers 8,1 à 546, p. 102 – Lien entre les trois parties du livre VIII, p. 103 – Avantages de la composition ovidienne, p. 104 – Conclusion, p. 105 – Cycles et composition, p. 106	
 Deuxième Partie: PROBLEMES DE COMPOSITION . . . . .	 109
 Chapitre I: Valeur et limites des hypothèses de la critique récente . . . . .	 109
Evolution de la critique, p. 109 – Difficulté d'établir un plan du poème, p. 109 – Difficulté de délimiter des ensembles; exemple du thème <i>amor deorum</i> , p. 110 – Influence des mythographes sur la composition, p. 112 – Associations d'idées et de personnages, p. 113 – Rôle des généalogies, p. 113 – Conclusion, p. 114	
 Chapitre II: Les récits intercalés . . . . .	 116
A. Chronologie et récits intercalés . . . . .	116
Incohérences et ruptures dans le déroulement chronologique, p. 116 – Le lien chronologique dans les récits de la corneille, p. 117 – Le lien chronologique dans les récits des Muses, p. 117 – Fonction des récits intercalés dans la chronologie, p. 119 – Le lien chronologique et la composition du cycle d'Orphée, p. 120 – Conclusion, p. 121	
B. Lien thématique entre récits principal et intercalé . . . . .	121
1. Lien thématique étroit . . . . .	121
a) Le cycle d'Orphée . . . . .	121
Personnages endeuillés: Orphée, Cyparissus, Apollon, Vénus, p. 122 – Les artistes Orphée et Pygmalion, p. 122 – Les autres héros, p. 122 – Amours perverses: Orphée, Ganymède, Cyparissus, Hyacinthe, les Propoetides, Pygmalion, Myrrha, p. 123 – Un récit mal intégré: les Cérastes, p. 123 – Fonction de la fable d'Atalante et Hippomène, p. 123 – Conclusion, p. 124	
b) Les récits de la corneille . . . . .	124
Ovide et Callimaque, p. 124 – Les premier et troisième récits de la corneille, p. 125 – Le deuxième récit de la corneille, p. 125 – Conclusion, p. 126	

c) Les récits des Muses . . . . .	126
Episodes à étudier, p. 126 – Pyrénée, p. 126 – Cyané et Aréthuse, p. 127 – Des Piérides à Arachné, p. 127	
d) Conclusion . . . . .	128
2. Lien thématique peu marqué . . . . .	128
a) Les récits des Minyades . . . . .	128
Penthée et les Minyades, p. 128 – Dercéto; Sémiramis; la Naïade, p. 128 – Pyrame et Thisbé, p. 129 – Les amours du Soleil; Vénus et Mars, p. 129 – Rappel du thème du récit principal, p. 130 – Daphnis, p. 131 – Sithon, p. 131 – Celmis; les Curètes, p. 132 – Crocos et Smilax, p. 132 – Influence d'un catalogue? p. 132 – Hermaphrodite; l'action des dieux, p. 133 – Conclusion: cohésion et originalité de l'épisode des Minyades, p. 134	
b) Enée et la Sibylle . . . . .	135
c) Achéménide et Macarée . . . . .	136
d) Conclusion . . . . .	136
C. Conclusion générale . . . . .	137
D. Appendice . . . . .	138
Syrinx, p. 138 – Méduse, p. 138 – Pallas et Arachné, p. 138 – La peste d'Egine, p. 138 – Céphale et Procris, p. 139 – Dryopé, p. 139 – Daedalion, p. 139 – Caeneus, p. 139 – Acis et Galatée, p. 139 – Les compagnons de Diomède, p. 139 – Iphis et Anaxarété, p. 139 – Myscélos, p. 139 – Hippolyte, p. 139 – (Discours de Pythagore, p. 139)	
Chapitre III: La tradition mythologique dans des récits particuliers . . . . .	140
A. Objet du chapitre . . . . .	140
B. Etude de deux récits . . . . .	140
1. Callisto . . . . .	140
Callisto et Lycaon, p. 140 – Transition de Phaëthon à Callisto, p. 141 – Le costume de Callisto, p. 141 – Le viol, p. 141 – Rencontre de Callisto et de Diane, p. 142 – La métamorphose de Callisto, p. 142 – Le sort d'Arcas, p. 143 – Le rôle de Junon, p. 144 – Le sort de Callisto métamorphosée, p. 144 – Rencontre de Callisto et d'Arcas, p. 145 – Intervention de Jupiter, p. 146 – Indignation de Junon après le catastérisme, p. 146	
2. Atalante et Hippomène . . . . .	147
Les deux Atalantes, p. 147 – Le refus du mariage, p. 147 – Rôle de Schoenée, p. 147 – Conditions imposées aux prétendants, p. 148 – Le revirement d'Hippomène, p. 148 – Le défi d'Hippomène, p. 149 – Le revirement d'Atalante, p. 149 – Transformation de l'Atalante traditionnelle, p. 149 – L'enjeu de la course, p. 150 – Le monologue d'Atalante, p. 150 – Psychologie d'Atalante dans son monologue, p. 151 – Le recours à Vénus, p. 152 – Le stratagème, p. 153 – La course, p. 153 – Incompatibilité entre l'amour d'Atalante et l'intervention de Vénus, p. 154 – Influence du récit principal, p. 154 – Le mariage, p. 154 – La vengeance de Vénus, p. 154	
C. Conclusion . . . . .	156
CONCLUSION . . . . .	157
Des thèmes . . . . . p. 157 – . . . . . à la composition, p. 157 – Limites de l'art ovidien, p. 157 – Manque d'unité de ton et d'intention; l' <i>Enéide</i> et les <i>Métamorphoses</i> , p. 158 – Difficulté liée au sujet du poème, p. 158 – Difficulté liée à la chronologie, p. 159 – Manque d'esprit épique, p. 159 – La métamorphose, p. 159 – La philosophie, p. 160 – Nécessité d'autres thèmes que la métamorphose, p. 160 – L'amour, p. 160 – La piété, p. 161 – Tension entre frivolité et gravité, p. 161 – Interaction des thèmes, p. 161 – Mouvement et stagnation dans le déroulement chronologique, p. 162	