



Dictynna

Revue de poésie latine

13 | 2016

Varia

Des statues de Posidippe à la galerie de statues de Persée. L'épigramme 64 A.-B. et les d'Ovide

Florence Klein



Éditeur
Université Lille-3

Édition électronique

URL : <http://dictynna.revues.org/1336>

ISSN : 1765-3142

Référence électronique

Florence Klein, « Des *andriantopoiika* de Posidippe à la galerie de statues de Persée. L'épigramme 64 A.-B. et les *Métamorphoses* d'Ovide », *Dictynna* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 17 mai 2017, consulté le 17 mai 2017. URL : <http://dictynna.revues.org/1336>

Ce document a été généré automatiquement le 17 mai 2017.



Les contenus de la revue *Dictynna* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Des *andriantopoiika* de Posidippe à la galerie de statues de Persée. L'épigramme 64 A.-B. et les *Métamorphoses* d'Ovide

Florence Klein

- 1 « Interpréter la poésie latine aujourd'hui »¹ : le sujet du colloque qui a réuni le réseau 'Poésie augustéenne' en novembre 2015 amenait à se poser la question de la possibilité de ré-interpréter, ou du moins de lire de manière toujours renouvelée, des textes aussi connus et étudiés que le sont les grands poèmes de la littérature augustéenne. Assurément – et c'est particulièrement vrai pour une littérature aussi manifestement intertextuelle que celle-ci –, la mise au jour de ce qui peut nous apparaître comme un hypotexte nouveau contribue à témoigner de la richesse et de la virtuosité allusive de cette poésie. Or, en 2001, le public pouvait découvrir, grâce à la publication du papyrus de Milan Vogliano VIII 309, les fragments de cent douze poèmes formant un recueil d'épigrammes que l'on a pu attribuer à l'auteur alexandrin Posidippe de Pella, dont n'étaient alors connus que les quelques poèmes livrés, pour la plupart d'entre eux, par l'*Anthologie grecque*. La publication du recueil a été suivie pour ainsi dire immédiatement de l'article de G. O. Hutchinson « The new Posidippus and Latin Poetry »², où l'auteur décelait plusieurs échos du texte de Posidippe, rendu accessible par la merveilleuse découverte, chez les poètes latins. Après Hutchinson, certains chercheurs ont identifié telle ou telle reprise isolée, mais le phénomène est resté sporadique et finalement limité³ ; il est vrai que les reprises du texte de Posidippe chez les poètes latins sont peu marquées, et ne font jamais – semble-t-il – l'objet d'allusions réflexives, en grand contraste avec la propension des poètes augustéens à revendiquer expressément l'héritage callimachéen et le titre de « nouveau Callimaque »⁴.
- 2 Dans le cadre de cet article, je me propose de retrouver dans un texte ovidien la trace d'emprunts et d'échos au modèle de Posidippe. Le passage auquel je m'intéresserai en

particulier est un épisode de la lutte entre Persée et son rival Phinée, au livre V des *Métamorphoses*, qui décrit ce qu'on peut nommer (en reprenant le titre d'une section de l'ouvrage de Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*) « la galerie de statues de Persée »⁵, où les deux cents adversaires du héros sont pétrifiés par le visage de la Gorgone que brandit ce dernier et sont ainsi, de fait, changés en sculptures. Le champ de bataille se transforme alors en galerie où la statue d'un lanceur de javelot cotoie celles d'un soldat à l'épée, d'un guerrier invectivant ses compagnons, d'un combattant qui s'apprête à courir ou encore d'un vaincu suppliant : Ovide nous donne ainsi à voir le « répertoire entier d'un atelier de sculpteur », pour citer une formule de Gianpiero Rosati à propos des statues aux postures et expressions variées qui résultent de ces pétrifications⁶, et qui sont toutes d'un réalisme frappant (ce qui n'est guère étonnant, puisque ce sont des hommes 'réels' qui ont été statufiés, en un détournement amusé de la convention propre à la critique artistique comme à la littérature ecphrastique qui veut que l'on y loue la capacité des artistes à imiter la vie dans une œuvre d'art qui semble 'plus vraie que nature' !).

- 3 Je voudrais suggérer que ce passage a pu être inspiré à Ovide par sa connaissance d'une autre « galerie de statues » littéraire : les *andriantopoiika* qui forment la cinquième section du papyrus de Milan contenant le recueil posidippéen et qui consistent en un cycle poétique de neuf épigrammes consacrées à des statues de bronze représentant, pour la plupart, des hommes d'âge et de stature variés (on y rencontre, dans le désordre, Alexandre le Grand sculpté par Lysippe, les héros homériques Idoménée et Tydée, respectivement sculptés par Crésil^{5(a)12.319s} qt sarfs e nGr5 mCl cnidd rlip Ht,alp

statues de Lysippe ou d'artistes comparables à ce dernier. Mais, comme le fait remarquer Alexander Sens, le fait que cet ordre, associé au déictique τᾶδε, soit placé au tout début du premier poème de la section nous invite à penser que « ces œuvres » sont celles qui seront décrites dans les épigrammes suivantes « so that the section may be imagined as a sort of literary hall of statues that could serve as appropriate models for prospective artists »¹⁴. Enfin, à un ultime niveau de lecture, elles pourraient aussi désigner les épigrammes de Posidippe, caractérisées par les mêmes qualités de précision et d'illusion de vie que les statues dont le poète fait l'éloge¹⁵. On peut à ce propos noter que la dimension métapoétique attachée à la réflexion sur l'illusion artistique est également présente dans les *Métamorphoses* : dans l'épisode de Persée en particulier, l'insistance sur l'apparence de vérité des statues créées par le regard de Méduse est étroitement articulée à une réflexion sur la fiction littéraire qui domine l'ensemble de l'épisode, tandis que l'attitude des spectateurs de cette galerie, crédules ou sceptiques, permet au poète d'engager un questionnement sur notre attitude de lecteurs vis-à-vis de son propre texte

¹⁶.

- 5 Je me propose donc de confronter ces deux « galeries de statues » en considérant plus particulièrement l'influence qu'a pu exercer sur le texte ovidien l'épigramme 64 A.-B. du recueil de Posidippe, consacrée à la statue d'Idoménée s'adressant à son compagnon Mérion (pour étayer mon hypothèse, je proposerai en outre de lire des échos à cette épigramme dans deux autres passages des *Métamorphoses* mettant en jeu l'illusion de vie des œuvres d'art) ; il faudra cependant garder à l'esprit les liens qui rattachent cette pièce à celles qui l'entourent dans les *andriantopoiika*, de même que, pour le passage ovidien, je centrerai mon analyse autour de la description des statues d'Acontée et Astyage (*Mét.* V, 200-206) sans oublier pour autant la série d'*ecphraseis* dans laquelle elle s'intègre.
- 6 L'épigramme 64 A.-B. qui évoque l'Idoménée de Crésilas fait partie du premier 'cycle' de quatre poèmes mis en lumière par K. Gutzwiller (les épigrammes 62 à 65 A.-B.), encadré par deux poèmes qui font directement l'éloge de Lysippe (62 et 65) autour d'un couple de poèmes consacrés respectivement aux statues du poète Philitas (63) et du héros Idoménée (64).
- 7 Comme nous l'avons déjà rappelé, l'épigramme initiale (62 A.-B.) s'ouvre par une adresse à des sculpteurs (ὦ ζωοπλαστοί), émanant visiblement de la voix du poète lui-même, qui leur donne l'ordre d'imiter « ces œuvres » (τᾶδ' ἔργα) – celles que les spectateurs de la galerie imaginaire auraient devant les yeux, tandis que nous, lecteurs, nous apprêtons à les visualiser dans les épigrammes de la section. Les sculpteurs sont alors invités à dépasser les règles anciennes qui ont fait les colosses (πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν / [...] παραθεῖτε νόμους)¹⁷, tandis que le reste de l'épigramme oppose, de fait, les statues rigides de sculpteurs anciens à l'incontestable supériorité de l'art nouveau de Lysippe¹⁸. On peut imaginer une compétition des statues, à la manière d'un concours artistique, ou même un concours athlétique, une course (comme le laisse entendre la formule εἶ [...] εἰς πῆδον ἦλθον¹⁹ à propos des statues au style ancien et rigide (62, 3-5 A.-B.), ou encore l'image du mouvement contenu dans le verbe παραθεῖτε²⁰) dans lesquelles ce sont naturellement les statues les plus 'vivantes', les plus 'animées', et non les statues immobiles (à l'instar des colosses), qui l'emportent²¹.
- 8 La capacité de Lysippe à sculpter des œuvres qui paraissent vivantes et vraies, tant elles donnent à voir la véritable nature du sujet qu'elles représentent, est illustrée dans la pièce qui clôt ce premier cycle : l'épigramme 65 A.-B. qui décrit la statue d'*Alexandre aichméphoros*, l'« Alexandre à la lance » de Lysippe – épigramme qui nous avait déjà été

transmise, attribuée à Posidippe, dans l'*Anthologie de Planude*, où elle était couplée à une autre épigramme décrivant la même statue probablement composée par Asclépiade de Samos²². Posidippe y loue la façon dont Lysippe a su nous faire voir le regard de feu du conquérant, son âme belliqueuse qui explique la crainte qu'il a inspirée aux Perses²³. L'illusion réaliste permise par l'art achevé du sculpteur est mise au service de la représentation impressionnante d'un prince ardent au combat, rendant ainsi honneur à sa fougue martiale.

- 9 Encadrées par ces deux épigrammes qui célèbrent l'illusion de vie et la vérité qui émanent de l'art de Lysippe, les deux pièces centrales du cycle décrivent successivement une statue de Philitas par Hécataios, un successeur de Lysippe, et une statue d'Idoménée par un de ses précurseurs, Crésilas – deux statues fort différentes par leurs sujets comme par le style des artistes qui les ont exécutées, mais qui ont en commun, elles aussi, la même qualité d'*alèthéia* qui caractérisent les statues du sculpteur d'Alexandre.
- 10 L'épigramme 63 A.-B., tout d'abord, décrit la statue de Philitas, dont le sculpteur a reproduit la silhouette émaciée sans rien lui ajouter d'héroïque et en rendant parfaitement le caractère du vieux poète philologue :

Τόνδε Φιλίτα χαλκὸν ἴσον κατὰ πάνθ' Ἐκαταῖος
 ἀ]κ[ρ]ιβῆς ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνυχας,
 καὶ μεγέθει καὶ σαρκὶ τὸν ἀνθρωπιστὶ διώξας
 γνώμο]ν', ἀφ' ἠρώων δ' οὐδὲν ἔμειξ' ἰδέης,
 ἀλλὰ τὸν ἀκρομέριμον ὄλη κατεμάξατο τέχνη
 πρέσβυν, ἀληθείης ὀρθὸν [ἔχων] κανόνα·
 αὐδήσ]οντι δ' ἔοικεν, ὅσῳ ποικίλλεται ἦθει,
 ἔμψυχ]ος, καίπερ χάλκεος ἐὼν ὁ γέρων·
 ἐκ Πτολε]μαίου δ' ὦδε θεοῦ θ' ἅμα καὶ βασιλῆος
 ἄγκειτ]αι Μουσέων εἵνεκα Κῶος ἀνὴρ.

Ce bronze, Hécataios l'a modelé de telle sorte qu'il soit parfaitement semblable à Philitas, avec une exactitude qui va jusqu'au bout des ongles : il a suivi, tant pour la stature que pour le rendu des chairs, l'échelle qui a cours chez les hommes et il n'y a rien mêlé de l'aspect des héros, mais a usé de tout son art pour fondre dans le bronze le vieux perfectionniste, en suivant le droit canon de la vérité. Le vieillard a l'air de s'apprêter à parler, tant sa figure est rehaussée par son caractère, il semble respirer même s'il est de bronze. C'est sur l'ordre de Ptolémée, qui est dieu et roi à la fois, qu'on a érigé ici l'homme de Cos, comme offrande pour les Muses²⁴.

- 11 Posidippe loue Hécataios pour son art minutieux, à l'image de celui qui caractérise son sujet même : le poète Philitas, incarnation de la λεπτότης, de la finesse, et de l'acribie philologique. Ces qualités du poète se retrouvent chez le statuaire, comme le montrent les jeux d'échos et le polyptote (ἀ]κ[ρ]ιβῆς ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνυχας, pour le sculpteur ; τὸν ἀκρομέριμον, le “perfectionniste”, pour le poète)²⁵ ; Posidippe précise également qu'Hécataios a sculpté le vieux poète suivant « le droit canon de la vérité » (ἀληθείης ὀρθὸν ... κανόνα). Il fait en cela allusion de manière polémique au *Canon* de Polyclète²⁶, annonçant ainsi la confrontation directe entre Lysippe et ce dernier dans l'épigramme finale, et évoquant le lien entre la qualité d'ἀκρίβεια et la conception de la vérité en sculpture qui distingue Lysippe de son prédécesseur : la représentation fidèle de l'*apparence* des choses aux yeux du spectateur. Du fait de cette précision dans le respect de la vérité, Philitas semble vivant (ἔμψυχ]ος) bien qu'il soit de bronze (καίπερ χάλκεος ἐὼν), ce en quoi Hécataios est bien l'héritier de Lysippe. La sculpture d'Hécataios paraît même sur le point de parler, αὐδήσ]οντι ἔοικεν, et là encore cette illusion de vie célébrée dans l'épigramme 63 A.-B. peut se comprendre comme un hommage indirect à Lysippe lui-

même puisqu'elle convoque l'épigramme d'Asclépiade qui louait l'*Alexandre aichméphoros* où se trouvait déjà cette formule que Posidippe a reprise pour l'appliquer à la statue d'Hécataios²⁷ : par delà l'effet de décalage (du jeune roi conquérant au vieux poète émacié), il apparaît donc qu'une même qualité de vie 'lysippéenne' caractérise la statue de Philitas.

- 12 Au premier abord, l'épigramme 64 A.-B., sur la statue d'Idoménee, est liée à celle qui la précède directement par un jeu de contraste : son sujet est un héros combattant, et elle a été sculptée par Crésilas dont nous savons par Pline qu'il donnait aux hommes nobles plus de noblesse encore (*nobiles uiros nobiliores fecit*)²⁸, augmentant donc le prestige ou la grandeur héroïque de ses sujets, contrairement à Hécataios qui n'a rien ajouté de l'aspect des héros au portrait de Philéas :

64 A.-B.

αἴνεέ γ' Ἴδομενῆα θέλων χάλκειον ἐκεῖνον
 Κρησίλα ὡς ἄκρωσ ἠργάσατ' εἶδομεν εὖ
 γ]αρού[ει] Ἴδομενεύς· “ Ἄλλ' ὦ 'γαθὲ Μηριόνα, θεῖ,
 ... πλάστῃ δ' ἄν [ἀδό]νητος ἔων.”

Loue sans retenue l'*Idoménee*, ce célèbre bronze de Crésilas. Nous avons bien vu le soin extrême avec lequel il a travaillé. La voix d'Idoménee fait résonner ce cri : “allons, valeureux Mériion, cours [...] par l'action du modeleur [ou avec de la [...] modelée] [...] après être resté si longtemps immobile”.

- 13 Idoménee semble s'adresser à son companion Mériion en lui ordonnant de courir, vraisemblablement au combat. L'atmosphère est héroïque et martiale, et l'on considère généralement que le contexte auquel fait référence l'épigramme est le chant XIII de l'*Iliade*²⁹. Idoménee, armé pour combattre, interpelle Mériion pour qu'il aille lui aussi combattre, tout en le qualifiant de « rapide coureur » :

Ἴδομενεὺς δ' ὅτε δὴ κλισίην εὐτυκτον ἴκανε
 δύσπετο τεύχεα καλὰ περὶ χροῖ, γέντο δὲ δοῦρε,
 βῆ δ' ἴμεν ἀστεροπῆ ἑναλίγκιος, ἦν τε Κρονίων
 χειρὶ λαβῶν ἐτίναξεν ἄπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου
 δεικνὺς σῆμα βροτοῖσιν· ἀρίζηλοι δέ οἱ ἀνγαί·
 ὡς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θεόντος.
 Μηριόνης δ' ἄρα οἱ θεράπων ἐὺς ἀντεβόλησεν
 ἐγγὺς ἔτι κλισίης· μετὰ γὰρ δόρυ χάλκεον ἦει
 οἰσόμενος· τὸν δὲ προσέφη σθένος Ἴδομενῆος·
 ‘Μηριόνη Μόλου νιὲ πόδας ταχὺ φίλταθ' ἐταίρων
 τίπτ' ἦλθες πόλεμόν τε λιπὼν καὶ δηϊοτήτα·
 ἦέ τι βέβληται, βέλεος δέ σε τείρει ἄκωκή,
 ἦέ τευ ἀγγελίης μετ' ἔμ' ἦλυθες; οὐδέ τοι αὐτὸς
 ἦσθαι ἐνὶ κλισίῃσι λιλαίομαι, ἀλλὰ μάχεσθαι.

Pour Idoménee, il gagne sa bonne baraque. Là, il vêt son corps de ses belles armes ; il prend deux javelines ; puis il part et va, semblable à l'éclair que saisit le bras du Cronide, pour le brandir du haut de l'Olympe éclatant, quand il veut en révéler quelque signe aux mortels ; les feux en sont éblouissants. Le bronze luit d'un éclat tout semblable autour de la poitrine d'Idoménee courant. Et voici qu'il rencontre, encore près de la baraque, Mériion, son noble écuyer, qui est venu là chercher une javeline de bronze. Lors le puissant Idoménee lui dit : « Mériion, fils de Mole, rapide coureur, le plus cher de mes compagnons, qu'es-tu donc venu faire ici, délaissant bataille et carnage ? Serais-tu blessé ? La pointe d'un trait te tourmente-t-elle ? Ou viens-tu donc à moi en messager ? Pas plus que toi, je n'ai envie de rester là, dans ma baraque, mais de combattre seulement »³⁰.

- 14 Les deux personnages entament un dialogue sur ce qu'est le courage, jusqu'à ce qu'Idoménée incite Mérion à se préparer pour le combat au lieu de rester plus longtemps immobile :

ἄλλ' ἄγε μηκέτι ταῦτα λεγώμεθα νηπίτιοι ὡς
 ἑσταότες, μή πού τις ὑπερφιάλως νεμεσῆση :
 ἀλλὰ σύ γε κλισίην δὲ κιῶν ἔλευ ὄβριμον ἔγχος.
 « Mais allons ! ne demeurons pas plantés là, comme des sots, à discourir : on
 pourrait nous le reprocher violemment. Va donc dans la baraque te munir d'une
 forte lance »³¹.

- 15 Plus loin, le poète décrira Idoménée, attaqué par Enée (et comparé, en cela, à un sanglier traqué par des chasseurs et leur chiens) et appelant les siens pour être défendu : Mérion figure parmi ces hommes appelés à l'aide par le héros (*Il.* XIII, 477-486). Si cette seconde scène est certainement convoquée dans l'épigramme de Posidippe, il faut ajouter que l'importance des lances évoquées dans la première scène est peut-être particulièrement significative. De fait, quand Idoménée est cité dans le catalogue des héros, au livre II de l'*Iliade*, il y est dit « fameux par la lance », δουρὶ κλυτός³². On peut en effet penser, avec Évelyne Prioux, que cette caractéristique d'Idoménée tisse un lien entre l'épigramme 64 et la suivante, l'épigramme 65, sur la statue « d'Alexandre à la lance » sculptée par Lysippe, comme pour signifier la continuité entre les deux rois combattants, le héros homérique et Alexandre lui-même ; d'un autre côté, si l'on se souvient que l'épigramme 63 sur Philitas était elle-même en partie modelée sur l'épigramme d'Asclépiade louant la même statue d'« Alexandre à la lance », alors on voit que ce motif de la lance pourrait bien – derrière les oppositions apparentes – contribuer à tisser un lien étroit entre les différentes épigrammes du cycle³³.
- 16 Surtout, le contraste immédiat entre la statue du vieux poète et celle du héros homérique met d'autant plus en valeur la qualité qui les unit : l'ἀκρίβεια, l'exactitude et la précision dans la représentation. L'expression ὡς ἄκρω (64 A.-B., 2) fait écho aux polyptotes de l'épigramme précédente (63 A.-B., 2, ἀκ[ρ]ιβῆς ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνουχας ; 5, τὸν ἀκρομέρινον) et montre que Crésilas, en digne prédécesseur de Lysippe, n'a pas moins qu'Hécataios cette qualité de minutie et de finesse que Posidippe célèbre dans l'épigramme 63³⁴. Autrement dit, un sujet martial, héroïque, peut être représenté avec la même précision, la même finesse que le portrait d'un Philitas, poète décharné qui était le symbole même de la λεπτότης.
- 17 De même, la statue de Crésilas est, non moins que celle d'Hécataios, caractérisée par l'illusion de vie permise par l'exactitude et le soin du sculpteur. En effet, la statue d'Idoménée semble dotée de parole, comme celle de Philitas, et ce de manière plus réaliste (ou trompeuse) encore puisque, tandis que l'on dit de Philéas qu'il *semble* s'apprêter à parler (αὐδήσ[ον]τι δ' ἔοικεν) bien qu'il soit de bronze, le locuteur nous présente Idoménée faisant 'véritablement' entendre sa voix : γ[α]ρ[ύ]ει Ἴδομενεύς ; et de fait, nous – les lecteurs du poème – entendons ses paroles rapportées au style direct.
- 18 Or quand Idoménée parle à Mérion (ou semble lui parler, s'il l'on préfère se souvenir qu'il s'agit d'une statue – nous reviendrons sur cette ambivalence), c'est pour lui ordonner de courir, conformément au modèle homérique où le héros qualifiait son compagnon de πόδας ταχύς avant de l'envoyer combattre. En outre, si le terme choisi par les éditeurs du recueil, [ἀδό]νητος, est correct, comme cela est probable³⁵, alors l'épigramme se plairait à suggérer que Mérion pourrait se mettre à courir en se débarrassant de son immobilité de statue³⁶. C'est là un autre lieu commun de l'*ecphrasis* d'œuvre d'art : la statue semble prête

Celui-ci la serre de près ; il rivalise avec elle de vitesse ; il semble la tenir mais il ne la tient pas et ses vaines morsures ne happent que de l'air. [...] Je détourne les yeux ; lorsque je les reporte vers le même point, je ne vois pl

γ]αρού[ει] Ἴ μ ὕ . “ Ἄλλ’ ὦ ’γαθὲ Μηριόνα, θεῖ,
... πλάστῃ δὲν [ἀδό]νητος ἔών.”

Loue sans retenue l'*Idoménée*, ce célèbre bronze de Crésilas. Nous avons bien vu le soin extrême avec lequel il a travaillé. La voix d'Idoménée fait résonner ce cri: "allons, valeureux Mérion, cours [...] par l'action du modelleur [ou avec de la [...] modelée] [...] après être resté si longtemps immobile".

- 24 Le jeu de mot a été relevé par les premiers éditeurs du recueil et K. Gutzwiller, quant à elle, mentionne que le but en est de suggérer qu'Idoménée est, comme le locuteur premier, un de ceux qui « ont bien vu », un spectateur d'art qui commente le réalisme de la statue de Mérion. Pour résumer, parce qu'Idoménée ordonne à Mérion de courir, il se conduit en spectateur admiratif d'une statue si bien réalisée qu'elle lui donne l'impression de pouvoir se mettre en mouvement et qu'il s'adresse à elle comme si elle était vivante (il aurait alors le même statut que les locuteurs d'épigrammes ecphrastiques qui commentent la réussite de telle ou telle sculpture en décrétant qu'elle pourrait se mouvoir). Mais, d'un autre côté, lorsque le spectateur de la galerie pense qu'Idoménée est ainsi trompé par le réalisme de la statue de Mérion au point de lui ordonner de courir, alors c'est bien ce spectateur premier qui est, en réalité, trompé puisqu'il attribue à une statue la capacité à croire une autre statue vivante et à s'adresser à elle. Quand Idoménée (/ l'*Idoménée* de Crésilas) semble mis sur le même plan que les spectateurs de statues alors qu'il en est lui-même une, c'est nous – spectateurs de la galerie imaginaire (mais aussi lecteurs de l'épigramme de Posidippe) – qui sommes victimes de l'illusion réaliste en imaginant qu'une statue a pu prendre une autre statue pour un homme de chair et de sang!
- 25 C'est cette identité fluctuante des spectateurs victimes de l'illusion réaliste qui me semble le plus nettement avoir pu inspirer Ovide. De fait, avant de considérer l'épisode de la « galerie de statues de Persée », on peut mentionner que les *Métamorphoses* mettent volontiers en scène ces différents niveaux d'illusion⁴⁸ ; je voudrais l'illustrer en particulier avec la tapisserie d'Arachné qui représente, avec un art illusionniste parfaitement abouti, des héroïnes dupées par des métamorphoses divines : ces jeunes filles trompées par l'apparence illusoire de dieux changés en végétaux ou en animaux figurent, à un autre niveau, les spectateurs de la tapisserie trompés par l'art réaliste de la tisserande au point de prendre pour 'vraies' les figures que celle-ci a représentées sur sa toile⁴⁹. Autrement dit, comme dans l'épigramme 64 A.-B., le spectateur est dupé par l'illusion artistique lorsqu'il croit qu'une œuvre d'art (ou, en l'occurrence, une figure représentée sur une œuvre d'art) peut elle-même être dupée par l'illusion réaliste d'une apparence trompeuse. Ce jeu de glissement est, comme on le sait, précisément orchestré par le poète dès le début de l'*ecphrasis* de la tapisserie :
- Maeonis elusam designat imagine tauri
Europam ; uerum taurum, freta uera putares.
Ipsa uidebatur terras spectare relictas
et comites clamare suas tactumque uereri
assilientis aquae timidisque reducere plantas.
La Méonienne dessine Europe abusée par l'image d'un taureau ; on croirait voir un vrai taureau, une vraie mer. Europe paraissait tourner ses regards vers la terre qu'elle avait quittée, appeler ses compagnes et, pour ne pas être touchée par les flots qui l'assaillaient, ramener en arrière ses pieds craintifs⁵⁰.
- 26 On voit une jeune fille, Europe, trompée par l'image du taureau (*elusam imagine tauri*) qu'elle croit être un 'vrai taureau' - c'est ainsi que le lecteur d'Ovide est d'abord amené à comprendre la formule *uerum taurum* (un taureau qui semble vrai à celle qui le contemple,

trompée par la métamorphose de Zeus) ; mais les mots suivants, *uera freta*, qui ne peuvent se rapporter qu'à l'illusion réaliste de l'art de la tisserande, qui a représenté la scène tout entière, nous font ré-interpréter *uerum taurum*, et changer de niveau d'illusion, et donc de spectateur trompé. Ce n'est plus seulement l'apparence du taureau qui a trompé Europe, mais l'ensemble de la scène représentée par l'artiste, le taureau, les flots et, dès lors, Europe elle-même, qui a trompé le spectateur de la tapisserie. Celle qui regarde et est victime d'illusion s'avère être l'objet du regard, trompant elle-même le spectateur de l'œuvre d'art tant elle semble vraie⁵¹. On ajoutera alors que ce jeu sur le statut ambivalent du spectateur trompé peut avoir trouvé un modèle dans l'épigramme des *andriantopoiika* où Idoménée semble regarder, au même titre que les spectateurs de la 'galerie', la statue de Mérion (et la croire vivante au point de lui adresser la parole), alors qu'il est en fait lui-même une statue regardée par ces spectateurs dupés par l'art réaliste du sculpteur. Ce rapprochement entre Europe et Idoménée me semble d'ailleurs avoir pu être favorisé par la possibilité d'un semblable jeu étymologique associé à ces deux figures : en effet, de même que le nom d'Idoménée (Ἰδομενεύς) le désigne potentiellement comme un des spectateurs par son rapprochement avec la forme εἶδομεν εἶ (« nous avons bien vu »), de même Europe (Εὐρώπεια) est celle qui a de larges yeux (εὐρύς - ὤψ), ou encore les yeux grand ouverts, ce qui fait d'elle, étymologiquement, la spectatrice par excellence⁵².

27 On retrouve ainsi dans les deux textes le statut ambivalent des spectateurs trompés (Europe ou Idoménée) qui sont, en réalité, des œuvres d'art si bien réalisées qu'elles trompent elles-mêmes celui qui les regarde (spectateur de la tapisserie d'Arachné ou visiteur de la galerie), et par delà ce dernier le lecteur d'Ovide ou de Posidippe⁵³. Cette affinité entre les deux passages et leur mise en place de différents niveaux d'illusion, appuyée sur la possibilité d'un jeu étymologique similaire sur le nom du spectateur qui est lui-même, en réalité, une œuvre d'art (sculptée ou tissée), suggère donc qu'Ovide a pu

pectora Lyncidae gladio petit ; inque petendo
dextera deriguit nec citra mota nec ultra est.

A ses côtés, Ampyx pointe son glaive contre la poitrine du descendant de Lyncée, que remplit un grand cœur ; pendant que sa main droite cherche à frapper, elle durcit sans pouvoir faire aucun mouvement ni en arrière ni en avant⁵⁶.

- 29 Suit la métamorphose de Nilée, pétrifié alors qu'il tenait un discours long et vaniteux sur la noblesse de ses origines, puis celle d'Éryx qui, après avoir invectivé ses compagnons, est changé en statue alors qu'il s'élançait au combat.

[Nilée]

« Aspice, ait, Perseu, nostrae primordia gentis !
Magna ferēs tacitas solacia mortis ad umbras
A tanto cecidisse uiro ! » Pars ultima uocis
in medio suppressa sono est adaperataque uelle
ora loqui credas, nec sunt ea peruia uerbis.

« Regarde, Persée, où remonte ma race ; ce sera pour toi une grande consolation, que tu emporteras chez les ombres muettes, d'être tombé sous les coups d'un homme tel que moi ». Les derniers sons de sa voix expirent inachevés ; sa bouche entr'ouverte semble vouloir parler, mais elle ne laisse plus passer les mots⁵⁷.

[Éryx]

Increpat hos : « Vitioque animi, non uiribus » inquit
« Gorgoneis torpetis, » Eryx « incurrite mecum
Et prosternite humi iuuenem magica arma mouentem »
Incursurus erat : tenuit uestigia tellus
immotusque silex armataque mansit imago.

Eryx accable de reproches ses compagnons : « C'est votre lâcheté qui vous paralyse, crie-t-il, et non le pouvoir de la Gorgone. Accourez avec moi et terrassez ce jeune homme, qui ne sait manier que des armes magiques ». Il allait prendre son élan ; mais la terre retient ses pas ; il ne reste plus de lui qu'un marbre immobile, une statue armée⁵⁸.

- 30 Suivent les pétrifications successives d'un soldat de Persée, Acontée, et de son adversaire, Astyage qui contemplait, stupéfait, cette statue qu'il pensait vivante :

[Acontée]

Hi tamen ex merito poenas subiere; sed unus
miles erat Persei, pro quo dum pugnat, Aconteus,
Gorgone conspecta saxo concreuit oborto.
Ceux-là du moins avaient mérité leur châtement ; mais un des soldats de Persée, Acontée, en combattant pour lui, regarde la Gorgone et aussitôt son corps prend la dureté de la pierre⁵⁹.

[Astyage]

Quem ratus Astyages etiamnum uiuere, longo
ense ferit: sonuit tinnitibus ensis acutis.
Dum stupet Astyages, naturam traxit eandem,
marmoreoque manet uultus mirantis in ore.
Croyant qu'il vit encore, Astyage le frappe de sa longue épée : l'épée rend des tintements aigus. Tandis qu'il demeure stupéfait, il subit la même métamorphose et son visage de marbre conserve une expression d'étonnement⁶⁰.

- 31 Puis sont évoqués deux cent soldats anonymes, tous pétrifiés, et enfin, avec Phinée lui-même, la statue pathétique, et au réalisme abouti, d'un vaincu suppliant.

[Les soldats anonymes]

Nomina longa mora est media de plebe uirorum
dicere : bis centum restabant corpora pugnae,
Gorgone bis centum riguerunt corpore uisa.
Paenitet iniusti tunc denique Phinea belli ;

sed quid agat ? Simulacra uidet diuersa figuris
agnoscitque suos et nomine quemque uocatum
poscit opem credensque parum sibi proxima tangit
corpora : marmor erant.

Il serait trop long de nommer tous les combattants de médiocre condition, sortis de la plèbe ; deux cents hommes avaient survécu au combat, ces deux cents hommes furent pétrifiés à l'aspect de la Gorgone. Enfin Phinée se repent de cette guerre injuste mais que pourrait-il faire ? Il ne voit que des statues dans des attitudes diverses ; il reconnaît ses partisans, appelle chacun d'eux par son nom, implore leur secours et, n'en croyant pas ses yeux, il touche les plus rapprochés ; ils étaient de marbre⁶¹.

[Phinée]

dixit et in partem Phorcynida transtulit illam
ad quam se trepido Phineus obuenterat ore.
tum quoque conanti sua uertere lumina ceruix
deriguit saxoque oculorum induruit umor.
sed tamen os timidum uultusque in marmore supplex
summissaeque manus facies obnoxia mansit.

A ces mots, il [Persée] présente la fille de Phorcys du côté où Phinée avait détourné son visage épouvanté. Celui-ci s'efforce encore de porter ailleurs ses regards ; son cou s'est raidi ; les larmes qui mouillaient ses yeux ont pris la dureté de la pierre ; cependant le marbre conserve l'expression de terreur et de supplication répandue sur ses traits, le geste de ses mains qui se soumettent et son attitude humiliée⁶².

- 32 Ces *ecphraseis* successives rappellent la séquence des neuf brefs poèmes des *andriantopoiika* qui, ensemble, figurent une galerie de statues variées. Evidemment, dans le texte ovidien ces *andriantopoiika* - ces descriptions de statues humaines - ne se présentent plus sous la forme d'épigrammes distinctes, mais s'enchaînent directement sous la forme continue du *carmen perpetuum*. D'un autre côté, comme on l'a rappelé, les poèmes qui constituent la cinquième section du papyrus milanais peuvent être lus comme un tout habilement composé, que traversent de nombreux liens unissant les épigrammes les unes aux autres⁶³. A l'inverse, il est possible dans le passage ovidien d'isoler facilement les brèves *ecphraseis* de statue ou de groupe statuaire, pour ensuite les distinguer et/ou les regrouper de manière à faire apparaître des effets de composition signifiants. En ce sens, il me semble qu'il faut placer au centre du passage (/de la galerie) le couple de statues d'Acontée et d'Astyage :

unus

miles erat Persei, pro quo dum pugnat, Aconteus,
Gorgone conspecta saxo concreuit oborto.
Quem ratus Astyages etiamnum uiuere, longo
ense ferit: sonuit tinnitibus ensis acutis.
Dum stupet Astyages, naturam traxit eandem,
marmoreoque manet uultus mirantis in ore.

Un des soldats de Persée, Acontée, en combattant pour lui, regarde la Gorgone et aussitôt son corps prend la dureté de la pierre. Croyant qu'il vit encore, Astyage le frappe de sa longue épée : l'épée rend des tintements aigus. Tandis qu'il demeure stupéfait, il subit la même métamorphose et son visage de marbre conserve une expression d'étonnement⁶⁴.

- 33 Acontée a été changé en statue par le pouvoir pétrifiant de Méduse ; à ses côtés, Astyage se comporte en 'spectateur naïf' qui croit que la statue qu'il contemple vit (ou, pour être exact, vit 'encore', *quem ratus etiamnum uiuere*, en une variation amusante sur le *topos* ecphrastique louant les statues qui semblent vivantes), avant d'être frappé de stupeur (*stupet*) et de se transformer lui-même en statue contemplant la statue qu'il cotoie⁶⁵. Il est

tendant de penser que l'on pourrait avoir ici une forme narrativisée de l'ambivalence sur laquelle joue l'épigramme 64 A.-B., selon que l'on considère qu'Idoménée est, au même titre que les visiteurs de la galerie, spectateur de la statue de Mérion, qu'il trouve si bien faite qu'il lui semble qu'elle pourrait se mouvoir, ou que l'on considère qu'Idoménée est lui-même une statue si bien faite qu'elle semble dotée de la capacité à être trompée par l'illusion que la statue de Merion est vivante. J'ai déjà postulé que ce glissement entre les différents niveaux d'illusion pouvait se retrouver dans l'évocation d'Europe sur la tapisserie d'Arachné ; ici cette ambivalence serait en outre commentée et, pour ainsi dire, expliquée par Ovide, qui la redéplierait pour cela en deux moments distincts qui disent le passage d'un état à l'autre. Grâce à la pétrification, Astyage peut à la fois être le spectateur illusionné d'une autre statue et être lui-même une statue, ce qui résout l'ambivalence posidipéenne, ou plutôt en donne une étiologie fantaisiste : en suivant la fantaisie ovidienne que l'on appliquerait, à rebours, au texte de Posidippe, on pourrait

même pouvoir être trompée par une autre statue. On retrouve également cette situation juste après l'évocation du groupe statuaire Acontée-Astyage, quand tous les soldats de Phinée ont été changés en statues :

Simulacra uidet diuersa figuris
agnoscitque suos et nomine quemque uocatum
poscit opem credensque parum sibi proxima tangit
corpora : marmor erant.

[Phinée] ne voit que des statues dans des attitudes diverses ; il reconnaît ses partisans, appelle chacun d'eux par son nom, implore leur secours et, n'en croyant pas ses yeux, il touche les plus rapprochés ; ils étaient de marbre⁶⁷.

- 37 Ce dernier les croyant vivants, les interpelle individuellement pour leur demander de l'aide (*nomine quemque uocatum / poscit opem*), avant de se rendre compte de son erreur puis, plus tard, de devenir lui-même statue. Éryx et Phinée pourraient donc être, comme Astyage, des avatars d'Idoménée, en une glose de l'épigramme, qui, déployant le jeu de mot associé au nom du héros, ferait de ce dernier un spectateur d'abord fasciné par les statues qui l'entourent avant d'être devenu l'une d'elles, comme si c'était là une explication possible de l'impression de vérité que dégage la sculpture de Crésilas. On peut ajouter que, dans ces deux passages qui entourent l'évocation du groupe statuaire Acontée-Astyage, les deux 'futurs statues' spectatrices - naïves et/ou admiratives - d'autres statues se comportent précisément, comme [la statue d']Idoménée par rapport à [celle de] Mérion : Phinée interpelle ses soldats par leurs noms et les exhorte à combattre pour lui, tandis que la forme impérative adressée par Éryx à ses compagnons pétrifiés (*incurrite mecum*) rappelle l'ordre lancé par Idoménée à Mérion (θεῖ), et ce, tandis que la mention de la paralysie qu'il reproche à ces statues (*torpetis*) pourrait être l'équivalent de celle dont Mérion est invité à se départir, lui qui était depuis trop longtemps immobile, δᾶν [ἄδό]νητος ἔών).
- 38 On peut donc faire l'hypothèse qu'Ovide a pris pour modèle l'épigramme 64 A.-B. non seulement dans l'*ecphrasis* du groupe statuaire représentant Acontée et Astyage, mais également dans celles qui entourent cette dernière. Ce procédé confirmerait alors sa connaissance de l'ensemble de la section et de la structure serrée des *andriantopoiika* (du moins, en l'occurrence, du cycle formé par les pièces 62 à 65 A.-B.), des effets de symétrie dans la disposition des épigrammes et des liens subtils qui les relient ces dernières entre elles - ce que reproduirait en quelque sorte la dissémination des souvenirs de l'épigramme 64 dans les différentes *ecphraseis* qui figurent à nos yeux la galerie de statues de Persée.
- 39 De même, sur le modèle des jeux d'échos et d'annonces qui relient entre elles les différentes épigrammes du cycle, on pourrait considérer que l'épigramme 64 a également inspiré ce que l'on peut voir comme l'*ecphrasis* d'un autre groupe statuaire, précédant immédiatement celle du groupe Acontée-Astyage : celui que forment (juste avant dans le texte / dans le sens de la visite) les statues de Nilée et Éryx⁶⁸. D'un côté, Nilée est pétrifié au moment où il s'adressait à Persée : la statue est donc figée, la bouche ouverte, comme si le héros parlait (*adaperta uelle / ora loqui credas*⁶⁹), tout comme la statue d'Idoménée dont on croit encore entendre la voix (γ[α]ρ[ύ]ει Ἰδομενεύς) (en écho à l'épigramme 63 où la statue de Philéas semblait vouloir prendre la parole). De l'autre côté, Éryx, pétrifié au moment où il ordonnait à ses camarades de courir et s'apprêtait lui-même à le faire, *incurrusus erat*⁷⁰, offre l'image d'une statue prête à s'élancer au combat, comme celle de Mérion, à qui Idoménée ordonne de courir (θεῖ) (en écho à l'épigramme 62 où la même image de la course caractérisait les statues à imiter)⁷¹. On pourrait donc lire l'*ecphrasis* de

Cydippé associe explicitement le nom d'Acontius à l'*acumen*, la pointe blessante d'une arme.

Mirabar quare tibi nomen **Acontius** esset ;
quod faciat longe uulnus, **acumen** habes.

Je m'étonnais qu'Acontius fût ton nom ; c'est que tu as une pointe aiguë qui fait des blessures à distance⁷⁴.

- 43 Bien sûr, la présence d'un jeu étymologique chez Ovide, qui rappellerait celui de l'épigramme 64 A.-B., n'est pas en soi une preuve ; mais celui-ci peut faire partie d'un faisceau d'indices qui permettent de penser qu'Ovide songe bien à cette épigramme qu'il paraît s'amuser à réécrire pour en offrir comme une étiologie imaginaire. Surtout, ce jeu étymologique est loin d'être insignifiant. S'il ne porte pas, comme son modèle, sur le regard qui fait d'Idoménee un spectateur de la statue qu'il cotoie (ce thème étant, comme je l'ai suggéré, déplacé sur le participe *mirantis* qui caractérise le visage du spectateur devenu statue qu'est Astyage), il met en valeur un autre motif tout aussi important dans le texte de Posidippe : celui de la lance. A proprement parler, en effet, le nom *Aconteus* dérive du verbe ἀκοντίζω, qui signifie « lancer un javelot, une lance »⁷⁵. Cette étymologie est ainsi actualisée dans une épigramme de l'*Anthologie Palatine* qui énumère des armes vouées à Arès :

Ἀσπίδα μὲν Πρόμαχος, ἅ δὲ θῆκεν Ἄ ,
τὸ ξίφος Εὐμήδης, τόξα δὲ ταῦτα Κύδων,
Ἴππομέδων τὰ χαλινὰ, κόρυν δ' ἀνέθηκε Μελάντας,
κνημίδα Νίκων, κοντὸν Ἀριστόμαχος,
τὸν θώρακα Φιλῖνος· ἀεὶ δ', Ἄρες Ἄροτολογιέ,
σκῦλα φέρειν δώης πᾶσιν ἅπ' ἀντιπάλων.

Ce bouclier a été consacré par Promachos, ces javelines par Aconteus, cette épée par Eumédès, ces flèches par Kydon, ce mors par Hippomédon, ce casque par Mélantas, ces snémides par Nicon, cette pique par Aristomachos, cette cuirasse par Philinos. Daigne en échange, Arès tueur d'hommes, leur accorder à tous de rapporter toujours les dépouilles des ennemis⁷⁶.

- 44 Il est manifeste que l'épigramme joue sur la correspondance entre les noms des guerriers et leurs offrandes, du moins pour certains (Promachos, celui qui combat aux premiers rangs offre le bouclier, Hippomédon, celui qui s'occupe des chevaux, offre un mors *etc*) ; le lien ressenti entre le nom Ἀκοντεύς et les lances (τὰ δούρατα) était donc prégnant. Le choix de ce même nom par Ovide, qui en souligne l'étymologie par la présence de l'adjectif *acutus* (lui aussi issu de la racine indo-européenne *ak-⁷⁷) pourrait donc rappeler, en convergence avec d'autres indices, Idoménee qualifié chez Homère de δουρὶ κλυτός, « célèbre par sa lance », et le fait que ce motif de la lance relie implicitement l'épigramme 64 A.-B. et les deux poèmes qui l'entourent dans le recueil de Posidippe : tout d'abord, de la manière la plus évidente, l'épigramme 65 A.-B. consacrée à l'*Alexandre aichméphoros* de Lysippe, mais aussi, d'une manière plus discrète mais tout de même assurée, l'épigramme 63 A.-B. dont la description de la statue de Philitas convoque par des reprises intertextuelles l'épigramme d'Asclépiade décrivant le même *Alexandre à la lance* de Lysippe, tandis qu'elle fait également allusion (par l'évocation du « droit canon de la vérité » avec lequel Hécataios a sculpté le vieux poète, comme par la mention d'une « exactitude qui va jusqu'au bout des ongles »⁷⁸) au *Canon* de Polyclète que de nombreux commentateurs ont justement identifié à son célèbre *Doryphore*, au « porteur de lance »⁷⁹. De fait, on a pu penser que l'*Alexandre à la lance* était une réplique de Lysippe au canon de Polyclète⁸⁰, la promulgation d'un nouveau 'canon', fondé sur des proportions différentes pour un autre usage de l'ἀκρίβεια – cette qualité que Posidippe célèbre chez l'héritier et

le précurseur de Lysippe que sont respectivement Hécataios et Crésilas, loués dans les épigrammes 63 et 64. Le motif de la lance traverse donc, en filigrane, les trois épigrammes et semble lié précisément à la supériorité de Lysippe (et, avec lui, des artistes qui peuvent lui être apparentés par leur style) sur Polyclète, en raison d'une plus grande finesse dans le rendu des corps et d'une exactitude dans les moindres détails qui ont permis au premier d'imiter avec plus de vraisemblance l'apparence de la vie et de rendre le caractère des hommes qu'il représentait, y compris l'ardeur belliqueuse du grand Alexandre.

45 Ovide a-t-il pu repérer l'importance de ce motif qui relie l'évocation des statues de Philitas et d'Idoménée au *l'Alexandre à la lance* de Posidippe, l'Alexandre à la lance

remplaçant par celui d'Acontée - étymologiquement « le guerrier à la lance » précisément dans l'évocation d'un groupe statuaire qui reprend et déploie le jeu des niveaux d'illusions structurant l'épigramme 64 A.-B. ? Tout dépend du niveau de connaissance que le poète avait de l'œuvre de Posidippe et de la virtuosité qu'on veut bien lui attribuer, mais le moins tentant de le penser. Un argument en faveur de cette hypothèse, par le faisceau de convergences auquel il contribuerait, et qui en même temps rendrait plus impressionnante encore la sagacité ovidienne, peut être le choix de l'adjectif *acutus* (plutôt que, par exemple, le *acumen* comme dans l'*Héroïde* XXI) à signaler et actualiser l'étymologie d'Acontée. De fait, cet adjectif, s'il est volontiers associé à l'arme perçante, évoque également la finesse, l'exactitude, et, en cela, il fait appel

l'adjectif ἄκρι ἦς, qui dérive lui-aussi de la même racine *ak- désignant l'idée de « pointe », et par là de tranchant et de précision. Il ferait alors directement écho à l'ἀκρίβει expressément louée par Posidippe dans le *Philitas* d'Hécataios (63, 2 A.-B., ἄκρι ἦς

_____ ἄκρους ἔπλεον εἰς ὄνυχον) et l'*Idoménée* de Crésilas (64, 2 A.-B., ἄκρω) qui annote le *l'Alexandre à la lance* qui le possède dans la collection et la façon dont, dans la *l'Imagerie des andriantes*, l'ἀκρίβει lysippéenne l'emporte sur

BIBLIOGRAPHIE

- Acosta-Hughes, B., E. Kosmetatou et M. Baumbach (dir.), 2004, *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection attributed to Posidippus* (P. Mil. Vogl. VIII 309), Cambridge MA.
- Anderson, W. S., 1972, *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10. ed. with Introduction and Commentary*. Norman, University of Oklahoma Press.
- 1997, *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5. ed. with Introduction and Commentary*. Norman-London.
- Angiò, F., 2002, « La statua di bronzo di Idomeneo, opera di Cresila (Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X, ll. 26-29) », *MH* 59, p. 137-141.
- Austin, C. et G. Bastianini, 2002, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milan.
- Bastianini, G. et A. Casanova, 2002, *Il Papiro di Posidippo un anno dopo*. Studi e Testi di Papirologia, ns 4, Florence.
- et C. Gallazzi, avec C. Austin, (dir.), 2001, *Posidippo di Pella. Epigrammi* (P. Mil. Vogl. VIII 309), *Papiri dell'Università degli Studi di Milano* 8, Milan.
- Fabre-Serris, J., 1995, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris.
- Felton, D., 2001, « On reading *latrare* at Ovid *Met.* 7.791 », *CW XCV*, p. 65-69.
- Feldherr, A., 2010, *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*. Princeton University press. Princeton / Oxford.
- Gutzwiller, K., 2002, « Posidippus on Statuary », dans Bastianini and Casanova 2002, p. 41-60.
- (dir.), 2005, *The new Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Oxford.
- 2005a, « Literariness of the Milan Papyrus or 'What Difference a Book?' », dans Gutzwiller 2005, p. 287-319.
- Hardie, P., 2002, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- Hutchinson, G., 2002, « The New Posidippus and Latin Poetry », *ZPE* 138, p. 1-10.
- 2008, *Talking Books. Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*. Oxford.
- Kenney, E. J., 2011, *Metamorfosi*, vol. IV (Libri VII-IX), Lorenzo Valla, A. Mondadori editore.
- Klein, F., 2009, « *Prodigiosa mendacia uatum*. Responses to the marvellous in Ovid's narrative of Perseus (*Met.* 4-5) », dans P. Hardie (dir.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford University Press, p. 189-212.
- 2015, « Le *poeta nouus* et le prince : des fragments d'histoire de l'art hellénistique au miroir de la poésie augustéenne », Dans P. Linand de Bellefond, É. Prioux et A. Rouveret (dir.), *D'Alexandre à Auguste: Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes, p. 111-123.
- (à paraître 1) « Vergil's 'Posidipeanism' ? The Ἀνδριαντοποιικά in *Georgics* 4 and Statius' *Silvae*, à paraître dans *HSCP*.
- (à paraître 2) « De l'Europe de Moschos aux *Métamorphoses* d'Ovide : *enargeia*, désir et fiction poétique » dans F. Klein et R. Webb (dir.), *Faire voir. L'enargeia dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Arts et Lettres.

Lupini, W., 2007, *Capitoli su Posidippo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Magnelli, E., 2002, « Ancora sul nuovo Posidippo e la poesia latina: il 'freddo letto' », *ZPE* 140, p. 15-16.

— 2008, « Minutaglie posidippee », *ZPE* 165, p. 49-54.

Maltby, R., 1991, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Arca Classical and Medieval Texts, Paper and Monographs 25. Leeds.

Paschalis, M., 2003, « Etymology and enargeia: Re-reading Moschus' *Europa* (vis-à-vis Hor. C. 3.27) dans C. Nifadopoulos (dir.), *Etymologia. Studies in Ancient Etymologies*. Münster.

Pollitt, J. J., 1974, *The Ancient View of Greek Art : Criticism, History and Terminology*. New Haven.

Prioux, É., 2007, *Regards alexandrins: Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*. Leuven.

— 2007a, « Entre critique littéraire et critique d'art : l'épigramme de Posidippe sur le portrait de Philitas de Cos (P. Mil. Vogl. VIII, 309, col. X, 16-25) dans G. Sauron et F.-H. Massa-Pairault (dir.), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, CEFR, Rome, p. 233-245.

— 2008, *Petits musées en vers: Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.

— 2012, « Hellenistic Ekphraseis as Programmatic Allegories », *PLLS* 15, p. 1-30.

— 2013, « Réminiscences de l'épigramme hellénistique dans les *Carmina Minora* de Claudien », dans M.-F. Guipponi-Gineste et C. Urlacher-Becht (dir.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive. Actes du Colloque de Mulhouse (6-7 oct. 2011)*, Strasbourg, p. 145-161.

— à paraître : « L'épigramme sur le portrait de Ladas par Myron : un vestige oublié des théories de Posidippe », dans: R. von den Hoff et Fr. Queyrel (dir.), *Portraits en contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs du ve au ier siècle av. J.-C. / Portraits im Kontext. Neue Forschungen zu griechischen Bildnisstatuen des 5. Bis 1. Jhs. v. Chr.*, EPAP.

Rosati, G., 1983, *Narciso et Pigmalin*0.673017()0.79003(F)0.353()0.79003(H)Illus2.931(i)0on0.673017()0.79003(F)0.673017()0.79003(F)spettacolo nell

NOTES

1. Cet article est tiré de la communication que j'ai présentée le 6 novembre 2015 lors du douzième colloque du Réseau « Poésie augustéenne » organisé à l'Université de Lille en l'honneur d'Alain Deremetz et intitulé « Interpréter la poésie latine aujourd'hui : principes et méthodes ». Je remercie l'auditoire du colloque pour l'accueil fait à cette communication, Évelyne Prioux qui a accepté de relire cet article et m'a prodigué commentaires et remarques, et enfin les experts de la revue *Dictynna* pour leur lecture scrupuleuse et tout à fait précieuse.
2. Hutchinson 2002. L'article a été re-publié (et mis à jour) dans Hutchinson 2008, p. 90-108.
3. Magnelli 2002 ; 2008, p. 49-52 ; Thomas 2004 ; Prioux 2008, p. 248-250 ; Prioux 2013 ; Klein (à paraître-1).
4. Il est par ailleurs possible de penser que, parfois, tout en convoquant explicitement le modèle callimachéen, par une imagerie et une terminologie marquées, nos poètes augustéens s'inspirent également, mais sans le désigner aussi nettement, du texte de Posidippe, en superposant dès lors ces deux modèles (l'un explicité et l'autre tacite) y compris quand les programmes poétiques de ces derniers ne coïncident pas. Pour une analyse en ce sens à propos de l'*Épître* II, 1 d'Horace, voir Klein 2015, p. 115-116 ; sur le livre IV des *Géorgiques* de Virgile et dans la *Silve* IV, 6 de Stace, voir Klein (à paraître-1).
5. Hardie 2002. Cf Solodow 1988, p. 205 (« a two-hundred-piece sculpture gallery created with the twinkle of an eye »). Solodow rappelle que ces statues ne sont pas intrinsèques à l'histoire de Méduse, mais propres au traitement ovidien du mythe.
6. Rosati 2009, p. 153.
7. Cf Plin. *NH* XXXIV, 83 qui mentionne cet auto-portrait en bronze du sculpteur tenant dans la main droite une lime et dans la main gauche un quadrigé minuscule, dont la description recoupe en bonne partie l'épigramme de Posidippe (67 A.-B.). Voir Prioux 2008, p. 208.
8. *P. Mil. Vogl.* VIII, 309, col. X, 7 - XI, 19 = Posidipp., 62 - 69 A.-B.
9. Voir principalement Gutzwiller 2002 ; Stewart 2005 ; Prioux 2008, p. 200-238, que reprend en grande part le développement qui suit sur les *andriantopoiika*.
10. Gutzwiller 2002.
11. Sur l'ἄκριβεια de Polyclète, voir Aristote, *Eth. Nic.* VI, 7, 1 ; Lucien, *Salt.* 75 ; Galien, *De temp.*, I,

épigramme, voir notamment Prioux 2007), ou encore l'épigramme 67 A.-B. s'il est vrai qu'elle décrit un détail de l'autoportrait sculpté par Théodore (voir supra, n. 7). Pour le caractère métapoétique des épigrammes de Posidippe, dans les *andriantopoiika* et ailleurs, voir par ex. Prioux 2012).

16. Voir Hardie 2002 ; Klein 2009 ; Feldherr 2010, p. 313-341 (qui éclaire en outre la dimension politique de ce questionnement sur la fiction).

17. Posidipp., *Ep.* 62, 1-2, A.-B.

18. *Ibid.*, 3-5 pour les sculpteurs anciens ; 6-7 pour Lysippe.

19. Le texte corrompu porte ἐλθεῖν ; ἦλθον a été reconstitué dans l'*editio minor* (Austin et Bastianini 2002). Sur ce point, voir aussi Lupini 2007, p. 261-263.

20. Sur l'emploi et le sens de ce verbe ici, Sens 2005, p. 218.

21. Pour l'image de la course ici, voir la démonstration de Prioux (à paraître).

22. *AP* 120 = *43 Sens. Sur le problème de l'attribution de l'épigramme à Asclépiade, voir Sens 2011, p. 293-294.

23. Cf. Plut., *Alex.* II, 2 ; *Mor.* 335b. Voir Gutzwiller 2002, p. 52.

24. Posidipp., 63 A.-B., traduction d'É. Prioux (comme pour toutes les épigrammes de Posidippe citées).

25. Voir Prioux 2007a.

26. De fait, l'évidente allusion polémique que constitue la mention du « canon de la vérité » (ἀληθείης κανόνα) qui a guidé Hécataios se double d'une autre référence au *Canon* de Polyclète, en lien avec la notion de précision et d'exactitude, dans la formule ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνυχας, qui évoque de près un aphorisme figurant vraisemblablement dans le *Canon* et rapporté sous deux formes différentes par Plutarque (Plut. *M.* 86 A = Polycl. fr. 1 a Diels et Plut. *M.* 363 C = Polycl. fr. 1 b Diels). Prioux 2008, p. 217-218.

27. Cf. Posidipp., 63, 7 A.-B. ὁ] ' ἔ , en début de vers, et *AP* XVI, 120 τόλμαν Ἀλεξάνδρου καὶ ὅταν ἀπεμάξατο μορφᾶν / Λύσιππος: τίν' ὀδὶ χαλκὸς ἔχει δύναμιν ; / αὐδάσονται δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία λεύσσων : / « γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθειται: Ζεῦ, σὺ δ' Ὀλυμπον ἔχε ». En outre, la fin du v. 5, ὅλη κατεμάξατο τέχνη, semble modelée sur la fin du premier vers de l'épigramme d'Asclépiade, ὅταν ἀπεμάξατο μορφᾶν, tandis que la reprise de l'adjectif χάλκεος vient encore resserrer les liens entre les deux poèmes. Sur ces rapprochements, voir Sens 2005, p. 213-215.

28. Plin, *NH* XXXIV, 74.

29. Sur cette épigramme et son hypotexte homérique, Angio 2002.

30. Hom. *Il.*, XIII, 240-253. Traduction P. Mazon, CUF.

31. *Ibid.*, v. 292-94.

32. Hom. *Il.* II, 645, Κρητῶν δ' Ἴδομενεὺς δουρὶ κλυτὸς ἠγεμόνευεν.

33. Voir Prioux 2008, p. 213-238 et *infra*, § 45

34. Gutzwiller 2002, p. 50.

35. Pour une défense du terme, voir Sens 2005, p. 219.

36. Gutzwiller 2002, p. 51 : « the point in the epigram, if the editors' ἀδόνητος is on the right track, is to suggest that Meriones might have run by shaking off the stiffness of stone ».

37. Posidipp., 62, 1-2 A.-B., πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν / [...] παραθεῖτε νόμους.

38. Sens 2005 p. 218-219.

39. *Ibid.*, p. 219.

40. *AP* VII, 322 ; Gutzwiller 2002, p. 50-51.

41. Ovide ne le nomme pas, mais il s'agit du renard de Teumesse (pour les autres versions du mythe, voir Apollodore II, 4, 6 ; Pausanias IX, 19, 1 ; Antoninus Liberalis 41).

42. L'importance de ce « moment suspendu » et de l'instant précis où le mouvement se fait décisif, que parvient à fixer l'écriture ovidienne de la métamorphose, me paraît être un autre

point de rapprochement avec Posidippe. Sur cette esthétique du *kairos* chez ce dernier et son importance dans la pensée de l'épigrammatiste, voir Prioux (à paraître) avec la bibliographie antérieure.

43. Ov., *Mét.* VII, 785-86 ; 789-91. Trad. G. Lafaye (CUF 1955), comme pour les passages des *Métamorphoses* qui suivent.

44. C'est le cas, entre autres, du texte édité par R. Tarrant, repris dans Kenney 2011 qui justifie la correction *captare* dans son commentaire (ad loc., p. 300) : « C'è bisogno di una parola che bilanci *fugere* et indichi la posa; il latrare dei manoscritti introduce un' idea non visiva ».

45. Voir par exemple Anderson 1972 p. 324 : « the reading of all the MSS should not be changed. Polle thought that Ovid intended a direct contrast to *fugere* and emended the text to *captare*. But the baffled baying of the hound equally expresses an aspect of the pursuit, and the soundlessness of it appeals more to the fancy ». Anderson suppose en outre que la scène joue sur le souvenir d'*Énéide* XII, 749-754 où Énée poursuivant Turnus est comparé à un chien de chasse harcelant « de ses élans et de ses aboiements » (XII, 751, *cursu et latratibus*) une proie qu'il manque tout juste d'attraper. Cf notamment *Én.* XII, 754 *iam iamque tenet similisque tenenti...* et *Mét.* VII, 785-786 : *imminet hic sequiturque parem similisque tenenti / non tenet* ; dès lors, la présence du verbe *latrare* complèterait cet ensemble de reprises marquées en faisant précisément écho au terme *latratibus* qui, sinon, n'aurait pas de correspondant dans le texte ovidien. Ajoutons que si l'on songe à ce qui pourrait être un autre modèle possible – la fameuse broche en or d'Ulysse, finement ouvragée et qui représente un chien tenant dans ses deux pattes de devant un faon : le faon prisonnier se débat, tandis que le chien aboie (*Od.* XIX, 225-231) – alors la superposition de ces deux hypotextes épiques fournissant, pour l'un, une situation identique (le chien harcelant sa proie) marquée par des reprises verbales et, pour l'autre, le modèle de l'*ecphrasis* d'une œuvre d'art tend à confirmer d'autant plus le maintien de la forme *latrare* puisque les aboiements du chien sont évoqués dans les deux modèles qui seraient ainsi rapprochés par Ovide.

46. Wheeler 1999, p. 154-155, défend la leçon *latrare* en considérant que le passage est une variation amusée sur la métamorphose du guerrier Nilée, pétrifié alors qu'il était en train de se vanter longuement et dont la statue, dès lors, semble vouloir (encore) parler (*Mét.* V, 193-194). (p. 155 : « the reading 'latrare' has been questioned, but the idea that the statue appears so real that one would think it were barking is clearly a variation on the earlier petrification of the boasting Nileus »). De fait, précise Wheeler, Nilée et le chien Laelaps sont, si l'on accepte la leçon *latrare*, les deux seules figures des *Métamorphoses* qui sont pétrifiées et changées en statue au moment où elles parlaient (/aboyaient) ; j'ajouterais que ce sont les deux seules figures pétrifiées en train d'émettre un son et couplées à une autre statue que la pétrification a saisie, quant à elle, en plein mouvement (voir *infra* § 29 et 40 pour le 'groupe statuaire' de Nilée et Éryx en *Mét.* V, 190-199) : comme on le verra, ce rapprochement proposé par Wheeler semble d'autant plus pertinent si l'on considère, comme je le suggère, que ces deux métamorphoses ont toutes deux pour modèle l'épigramme 64 A.-B. de Posidippe.

47. Felton 2001. Parmi les arguments énumérés, on peut ici en rapporter deux à titre d'exemples : 1. Chez Ovide la métamorphose tend à immortaliser les qualités essentielles de l'être métamorphosé ; or, chez lui, les chiens, y compris les chiens de chasse, sont bien plus associés à leur rapidité et à leurs aboiements, qu'à leur capacité à attraper des proies (cf. Callisto changée en ourse et fuyant les aboiements des chiens qui la pourchassent (*Mét.* II, 491, *canum latratibus acta est*) ; les chiens d'Actéon poursuivant ce dernier, au signal de l'aboiement de l'un d'eux (III, 207, *Ichnobatesque sagax latratu signa dedere*) jusqu'à ce que le ciel résonne de leurs aboiements (231, *resonat latratibus aether*) etc). Felton conclut dès lors (p. 66) « Without the reading *latrare* at 7. 791, one of the dog's essential qualities is missing ». 2. Lorsqu'Ovide souhaite évoquer le moment précis où un chien de chasse atteint sa proie (ou semble sur le point de le faire), le verbe qu'il emploie n'est jamais *captare* mais *tenere* (par exemple en *Mét.* I, 535, dans la comparaison d'Apollon poursuivant Daphné avec un chien sur le point d'attraper un lièvre : *iam iamque tenere*

/ *sperat*) ; or ce verbe se trouve déjà dans notre passage (*similisque tenenti non tenet*), ce qui retire de la pertinence à l'ajout de *captare* (p. 67). Voir Felton 2001 pour d'autres arguments du même ordre.

48. Bien souvent, ces jeux sur les différents niveaux d'illusion impliquent une réflexion sur la lecture de la fiction ovidienne elle-même. Un cas exemplaire est Narcisse trompé par son reflet, que le poète assimile expressément (en *Mét.* III, 432-436) au lecteur trompé par sa croyance dans les fables ovidiennes (et en l'occurrence, celle de Narcisse lui-même), voir Rosati 1983. Il faut également citer Pygmalion dont Ovide fait, paradoxalement, une figure moins de créateur que de spectateur d'œuvre d'art et, à ce titre, de double du lecteur de l'œuvre : sur cet épisode et les rapports complexes qui s'y jouent entre le spectateur de la statue et le lecteur de l'*ecphrasis*, voir notamment Feldherr 2010, p. 259-276.

49. Hardie 2002 p. 176 signale un détail de la description ovidienne qui illustre de manière particulièrement serrée (et virtuose) « the fusion of the devices of metamorphosis and ecphrasis, through the shared feature of illusionism ». En *Mét.* VI, 125, le poète nous dit qu'Arachné a représenté avec un parfait respect des apparences (cf. v. 121-122) la façon dont Bacchus a dupé Erigone en prenant l'apparence trompeuse d'une grappe de raisin (*Liber ut Erigonen falsa deceperit uua*) : ces raisins qui ont piégé la jeune fille convoitée par Bacchus rappellent évidemment la compétition entre Parrhasios et Zeuxis qui, pour sa part, avait représenté des raisins si heureusement reproduits qu'ils trompèrent par leur réalisme des oiseaux qui vinrent voler auprès d'eux (Pline *NH* XXXV, 65 *cum ille detulisset uuas pictas tanto successu, ut in scaenam aues aduolarent...*). Par cette allusion à l'anecdote fameuse, Ovide associe expressément la jeune fille trompée par la métamorphose divine au spectateur de l'œuvre d'art illusionniste, en l'occurrence de la tapisserie, tous deux pouvant être trompés par de 'faux raisins', *falsa uua* ; il souligne ainsi le glissement possible entre le regard dupé des héroïnes représentées sur l'œuvre d'art, spectatrices des métamorphoses trompeuses, et celui du spectateur de l'œuvre d'art qui regarde ces mêmes héroïnes.

50. *Mét.* VI, 103-107.

51. Voir Hardie 2002 p. 176, notamment sur le rôle joué par le 'désir naturaliste' du spectateur dupé (Europe, le spectateur de la tapisserie ou le lecteur de fiction) dans ce passage où coïncident la métamorphose, la tromperie érotique et illusion artistique ou textuelle ; Feldherr 2010, p. 254-256.

52. Sur cette étymologie et son actualisation dans l'*Europè* de Moschos, où la jeune fille figure la spectatrice par excellence, voir Paschalis 2003. Pour d'autres reprises ovidiennes de ce jeu étymologique chez Moschos en lien avec sa réflexion sur l'*enargeia*, voir Klein (à paraître 2).

53. Si l'on pense que ce dispositif commun peut autoriser à voir une forme de reprise de l'éloge par Posidippe de l'œuvre de Crésilas dans l'évocation ovidienne de celle d'Arachné, alors on pourra s'amuser du jeu de renversement opéré, peut-être à dessein, par Ovide. Quand Crésilas était renommé pour sa capacité à rendre les hommes nobles plus nobles encore (*nobiles uiros nobiliores fecit*, cf. *supra* n. 28), Arachné, au contraire, et par contraste avec Pallas qui insiste sur la grandeur des dieux qu'elle représente avec majesté, dépeint ces mêmes dieux en refusant de leur octroyer une grandeur ou une dignité qui serait mensongère.

54. Un élément supplémentaire à prendre en compte pourrait être l'évocation implicite, ici, d'un motif très célèbre de l'épigramme ecphrastique hellénistique et romaine : comme le souligne Feldherr 2010 (p. 256), Europe trompée par l'image du taureau, et figurant à ce titre, le spectateur trompé par l'art d'Arachné, rejoint la longue lignée des spectateurs trompés par l'apparence réaliste de la vache de Myron dans la série d'épigrammes qui louent, en autant de variations, l'illusion de vie créée par le sculpteur qui a induit en erreur tantôt un bouvier, tantôt un veau ou un taureau, tantôt un taon... Or, l'une de ces épigrammes n'est autre que la pièce 66 A.-B. des *andriantopoiika*, probablement la première de cette longue série qui nous est aujourd'hui connue et celle, donc, dont se seraient inspirées les autres. Cet autre lien avec le recueil de Posidippe, si

ténu soit-il, pourrait alors renforcer l'hypothèse d'une reprise de l'épigramme 64 dans le jeu sur les niveaux d'illusion qui structure les vers consacrés à la représentation d'Europe par Arachné.

55. Ov., Mét. V, 180-183

56. *Ibid.*, 184-186.

57. *Ibid.*, 190-194.

58. *Ibid.*, 195-199, trad. G. Lafaye, légèrement modifiée pour *tenuit uestigia tellus*. Sur cette formule, voir infra, n. 71.

59. *Ibid.*, 200-202.

60. *Ibid.*, 203-206.

61. *Ibid.*, 207-214.

62. *Ibid.*, 230-235.

63. Pour l'organisation des poèmes et les reprises ou jeux de miroir qui les relient, voir Gutzwiller 2002 ; Stewart 2005, p. 184 ; Prioux 2008, p. 213-238.

64. Ov., Mét. V, 200-206.

65. Sur la pétrification d'Astyage spectateur de la statue d'Acontée et le rapprochement avec l'expérience du spectateur d'œuvre d'art, voir les lectures de Hardie 2002 p. 180-181 et Feldherr 2010, p. 327-330.

66. Ov., Mét. V, 195-197.

67. *Ibid.*, 211-214.

68. *Ibid.*, 190-199 (Voir le texte et sa traduction plus haut).

69. *Ibid.*, 192-194, *Pars ultima uocis / in medio suppressa sono est adaptataque uelle / ora loqui credas, nec sunt ea peruia uerbis*.

70. *Ibid.*, 198-199, *Incursurus erat : tenuit uestigia tellus / immotusque silex armataque mansit imago*.

71. Ajoutons que la formule *tenuit uestigia tellus* fait également songer aux épigrammes ecphrastiques qui vantent l'impression de mouvement, et donc de vie, d'une statue dont il semble qu'elle pourrait bouger si le bronze n'était pas scellé dans sa base, et notamment de la vache de Myron (AP IX, 719 ; 720 ; 723). Or on en trouve une variation dans l'épigramme sur le *Ladas*, statue d'un coureur si habilement sculpté que l'on peut penser qu'il va réellement partir, et que sa base ne le retiendra pas : AP XVI, 54a, 3-4, *πηδήσει τάχα χαλκός ἐπὶ στέφος, οὐδὲ καθέξει / ἄ βᾶσις*, « le bronze va bientôt bondir vers la couronne et la base ne le retiendra pas » (trad. É. Prioux). Il est intéressant de constater la proximité entre les images portées par le verbe *tenuit* dans le passage ovidien et par la forme *καθέξει* dans cette épigramme que l'on peut attribuer sinon directement à Posidippe lui-même, du moins à un épigrammatiste qui se serait fortement inspiré de ce dernier (voir Prioux, à paraître). Je remercie É. Prioux de m'avoir suggéré ce rapprochement.

72. On note cependant la variation par rapport à l'épigramme de Posidippe : dans « la galerie de statues de Persée », la statue qui semble courir est celle qui est (ou plutôt, du fait du redéploiement dans le temps, de part et d'autre de la pétrification, de l'ambivalence posidippéenne : a été) le 'spectateur naïf' de celle qui semble parler, alors que c'était l'inverse dans l'épigramme 64 A.-B.

73. Ov. Mét. V, 200-206.

74. Ov., *Hér.* XXI, 211-212. Trad. M. Prévost (CUF). Voir Maltby 1991 s.v.

75. Rosati 2009, p. 157.

76. AP VI, 91. Trad. R. Aubreton (CUF).

77. DELL s. v.

78. Voir supra n. 26.

79. Sur ce motif de la lance traversant les trois épigrammes (voire plus) et ses enjeux pour la confrontation du style nouveau de Lysippe et du canon de Polyclète, voir Prioux 2008 p. 213-238.

80. On sait par Cicéron (*Brutus* 296) que Lysippe aurait déclaré, de manière ironique, avoir eu 'pour maître' le *Doryphore*. Sur les rapports entre le *Doryphore* et l'*Alexandre aichméphoros*, voir Stewart 2005 ; Prioux 2008 p. 219 sq.

81. On pourrait même se demander si Ovide n'évoque pas plus précisément encore la statue d'Alexandre de l'épigramme 65 A.-B. dans la mesure où Acontée (le 'combattant à la lance'), qui est un Grec (il est, rappelons-le, le seul soldat de Persée à être changé en statue), est opposé à un combattant qui porte le nom d'un roi Mède, Astyage, grand-père du fondateur de l'empire perse que vaincra, précisément, Alexandre...

82. Voir par ex. Cic., *De Or.* II, 98, 5, *acutissimum et subtilissimum dicendi genus* ; *De Inu.* II, 51, 8 *tenuius et subtilius et acutius...*

RÉSUMÉS

Cet article se propose de montrer l'influence des *andriantopoiika* de Posidippe, dont les neuf épigrammes se succèdent pour former une galerie de sculptures imaginaire, sur plusieurs passages des *Métamorphoses* qui traitent des arts visuels et de l'illusion réaliste. Au sein du recueil posidippéen, l'analyse se focalise en particulier sur l'épigramme 64 A.-B., consacrée à la statue du héros homérique Idoménée exécutée par Crésilas avec une précision telle que le personnage sculpté semble s'adresser à son compagnon Mérion pour lui ordonner de se mettre à courir. Sont examinées les possibles références à cette épigramme dans la métamorphose en statue du chien de Céphale et de sa proie (*Mét.* VIII), dans la description de la tapisserie d'Arachné (*Mét.* VI), et surtout dans l'épisode où Persée pétrifie successivement tous ses opposants (*Mét.* V), créant ainsi une « galerie de statues » qui semblent toutes plus vivantes les unes que les autres.

INDEX

Mots-clés : Posidippe de Pella, Ovide, Andriantopoiika, Métamorphoses, illusion réaliste, alêtheia, akribeia, acutus, sculpture, spectateur naïf, Crésilas, Lysippe, Idoménée, Mérion, Iliade, Persée, Phinée, Acontée, Astyage, pétrification, chien de Céphale, Arachné, Europe, étymologie