



**Dictynna**

Revue de poésie latine

13 | 2016

Varia

---

## Des *andriantopoiika* de Posidippe à la galerie de statues de Persée. L'épigramme 64 A.-B. et les *Métamorphoses* 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 »<sup>1</sup> : 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 »<sup>2</sup>, 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 limité<sup>3</sup> ; 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 »<sup>4</sup>.
- 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 »<sup>5</sup>, 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 pétrifications<sup>6</sup>, 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 épiphraïstique 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 Crésilas et Myron, le vieux poète Philitas sculpté par Hécataios, auxquels il faut ajouter le char miniature sculpté par Théodore de Samos (dans ce qui était peut-être un auto-portrait du sculpteur ?), le Colosse de Rhodes réalisé par Charès de Lindos et enfin la génisse de Myron, célèbre pour son réalisme achevé<sup>8</sup>). Le réseau de liens qui unissent les neuf épigrammes entre elles ainsi que l'agencement soigné de la section nous invitent à les considérer comme un tout, formant une véritable collection imaginaire centrée, entre autres, autour de la question de la vérité en sculpture<sup>9</sup>. Kathryn Gutzwiller a mis en évidence le fait que les *andriantopoiika* sont organisés en deux cycles de quatre épigrammes, suivis d'une pièce finale qui conclut sur la victoire du sculpteur Lysippe sur Polyclète<sup>10</sup>. Alors que ce dernier était traditionnellement considéré comme le modèle de l'exactitude (ἀκρίβεια) en sculpture, illustrée en particulier par son *Canon*<sup>11</sup>, la séquence poétique élaborée par Posidippe vise au contraire à affirmer la supériorité de Lysippe qui a su mettre cette même qualité d'acribie et de précision au service d'une représentation plus fidèle de la vérité (ἀλήθεια) de la statuaire, désormais comprise comme l'illusion parfaite de l'apparence humaine apte à rendre avec exactitude le caractère des hommes sculptés<sup>12</sup> : cette association de l'exactitude et de la vérité est ainsi célébrée dans les œuvres de Lysippe qui, avec celles de ses précurseurs ou de ses héritiers, sont rassemblées dans la collection de statues des *andriantopoiika*.
- 4 Cet intérêt marqué dans les deux textes pour la question de l'illusion de vie et de la « vérité » des sculptures nous invite à rapprocher ces deux galeries littéraires (les épigrammes des *andriantopoiika* et les vers 177 à 235 du livre V des *Métamorphoses*) qui font, chacune à sa manière, se cotoyer des sculptures, ou plutôt des descriptions de ces sculptures auxquelles sont consacrées à chaque fois quelques vers, pour nous faire visualiser une collection imaginaire déployée dans l'espace du texte poétique. L'idée d'une galerie littéraire est suggérée dans l'épigramme initiale des *andriantopoiika*, dont les premiers mots invitent des sculpteurs à imiter « ces œuvres », μιμήσασθε τὰδ' ἔργα<sup>13</sup>. Les œuvres ainsi désignées sont vraisemblablement, à un premier niveau de lecture, les

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 »<sup>14</sup>. 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'éloge<sup>15</sup>. 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<sup>16</sup>.

- 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)<sup>17</sup>, 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 Lysippe<sup>18</sup>. 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 εἴ [...] εἰς πῆδον ἦλθον<sup>19</sup> à propos des statues au style ancien et rigide (62, 3-5 A.-B.), ou encore l'image du mouvement contenu dans le verbe παραθεῖτε<sup>20</sup>) 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'emportent<sup>21</sup>.
- 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 Samos<sup>22</sup>. 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 Perses<sup>23</sup>. 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]ιβή]ς ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνυχας,  
 καὶ μεγέθει καὶ σαρκὶ τὸν ἀνθρωπιστὶ διώξας  
 γνώμο]ν', ἀφ' ἠρώων δ' οὐδὲν ἔμειξ' ἰδέης,  
 ἀλλὰ τὸν ἀκρομέριμον ὅλη 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 Muses<sup>24</sup>.

- 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]ιβή]ς ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνυχας, pour le sculpteur ; τὸν ἀκρομέριμον, le “perfectionniste”, pour le poète)<sup>25</sup> ; 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 Polyclète<sup>26</sup>, 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'Hécataios<sup>27</sup> : 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*)<sup>28</sup>, 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.

αἶνεέ 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 ἔών.”

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 Mérion, 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 Mérion 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*<sup>29</sup>. Idoménee, armé pour combattre, interpelle Mérion 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 δὲ 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 δὲ 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, Mérion, son noble écuyer, qui est venu là chercher une javeline de bronze. Lors le puissant Idoménee lui dit : « Mérion, 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 »<sup>30</sup>.

- 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 ὧς  
 ἔσταότες, μή πού τις ὑπερφιάλως νεμεσήσῃ :  
 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 »<sup>31</sup>.

- 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 κλυτός<sup>32</sup>. 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 cycle<sup>33</sup>.
- 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 ὧς ἄκρως (64 A.-B., 2) fait écho aux polyptotes de l'épigramme précédente (63 A.-B., 2, ἀ]κ[ρ]ιβῆς ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνυχας ; 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 63<sup>34</sup>. 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]οντι δ' ἔοικεν) bien qu'il soit de bronze, le locuteur nous présente Idoménée faisant 'véritablement' entendre sa voix : γ]αρού[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 probable<sup>35</sup>, alors l'épigramme se plairait à suggérer que Mérion pourrait se mettre à courir en se débarrassant de son immobilité de statue<sup>36</sup>. C'est là un autre lieu commun de l'*ecphrasis* d'œuvre d'art : la statue semble prête

à se mettre en mouvement comme si elle n'était pas en métal ou en pierre. En outre, A. Sens a suggéré que les paroles adressées par Idoménée à Mérion devaient être rapprochées des injonctions adressées aux sculpteurs dans l'épigramme liminaire de la section : l'impératif παραθεῖτε, par lequel ces derniers étaient sommés de dépasser (littéralement, de courir par delà) les règles anciennes qui ont fait les colosses<sup>37</sup> – en une image étonnante évoquant une compétition athlétique et non plus seulement artistique –, aurait son pendant dans l'ordre donné à Mérion de se mettre à courir (θεῖ, seul autre emploi à l'impératif du verbe θέω ou de l'un de ses composés dans l'ensemble du papyrus milanais) tandis que le terme πλάστᾱ (64, 4) y rappellerait cette adresse aux sculpteurs (62, 2, ζῶοπλάστᾱι)<sup>38</sup>. A. Sens propose alors de lire un sens programmatique dans les paroles d'Idoménée invitant son compagnon à courir, puisqu'il est débarrassé de l'immobilité caractéristique des statues anciennes, au style désuet, que l'épigramme 62 opposait aux sculptures pleines de vies de Lysippe<sup>39</sup>.

- 19 Autrement dit, l'épigramme 64 fait l'éloge non pas d'une seule statue qui semble vivante, mais bien de deux : celle d'Idoménée, qui semble douée de parole, et celle de Mérion, qui semble sur le point de courir. Doit-on imaginer que la statue de ce dernier se tenait à côté de celle d'Idoménée ? On peut en effet supposer un groupe de statues (K. Gutzwiller cite à ce propos une épigramme anonyme de l'*Anthologie Palatine* qui évoque des monuments funéraires associant Idoménée et Mérion<sup>40</sup>) ; quoi qu'il en soit, dans le texte de Posidippe nous sommes bel et bien invités à nous représenter ces deux statues, sculptées avec un art tel que l'on croirait entendre l'une parler (en cela, l'épigramme 64 tisse un lien avec l'épigramme 63, par le même éloge de l'ἄκριβεια du sculpteur qui fait que la statue semble vouloir prendre la parole) et voir l'autre être capable de bouger (ce en quoi, l'épigramme 64 fait écho à l'épigramme 62 qui vante la qualité de mouvement des statues modernes). Faisant en quelque sorte la synthèse des deux épigrammes précédentes, l'épigramme 64 associe les deux illusions, auditive et visuelle. Or, si chacune de ces illusions est un topos de l'*ecphrasis* signifiant la grande qualité de l'œuvre d'art, dont on pense qu'elle va émettre un son ou qu'elle va se mouvoir, le regroupement des deux, ainsi que leur répartition au sein d'un même groupe statuaire, me semble inédit.
- 20 Avant d'aller plus loin à propos de l'épigramme 64 du recueil de Posidippe, je voudrais ici signaler que l'on retrouve chez Ovide l'évocation d'un groupe statuaire, avec deux statues si bien exécutées que l'une semble pouvoir émettre des sons et l'autre être en mouvement, dans un passage dont il est intéressant de constater qu'il a suscité des doutes de la part des éditeurs précisément à cause de ce dédoublement même. Au livre VII des *Métamorphoses*, Céphale évoque le chien Laelaps qui lui a été offert en cadeau – un chien si rapide qu'il était destiné à toujours attraper sa proie, jusqu'au jour où il rencontra une bête elle-même si rapide qu'elle était destinée à toujours échapper à ses poursuivants<sup>41</sup> ! Cette situation impossible ne peut que s'achever par la métamorphose des deux animaux en statues de marbre si semblables au vrai qu'on croirait voir l'une s'enfuir et entendre l'autre aboyer (*fugere hoc, illud latrare putares*, dit Céphale) – métamorphose qui seule permet de faire durer le moment suspendu où l'on ne sait qui, de la bête insaisissable ou du chien infallible, l'emportera sur l'autre<sup>42</sup> :

Imminet hic sequiturque parem similisque tenenti  
 Non tenet et uanos exercet in aera morsus.  
 [...]  
 Lumina deflexi reuocataque rursus eodem  
 rettuleram ; et medio, mirum ! duo marmora campo  
 aspico ; fugere hoc, illud latrare putares.



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 plus au milieu de la plaine (ô merveille !) que deux statues de marbre ; l'une a l'air de fuir, l'autre d'aboyer<sup>43</sup>.

- 21 Le verbe *latrare* transmis par tous les manuscrits a été contesté et corrigé par Polle en *captare* (« on pourrait croire que l'un s'enfuit et que l'autre l'attrape »), ce que plusieurs éditeurs ont suivi, contre la lecture des manuscrits, parce qu'ils étaient gênés du décalage introduit entre le son des aboiements et la vision de la course, et considéraient que le verbe *captare* s'opposait de manière plus logique à *fugere*<sup>44</sup>. D'autres ont préféré la forme *latrare* transmise par les manuscrits, jugeant l'image plus intéressante, y compris pour des raisons d'ordre inter-<sup>45</sup> ou intra-textuelles<sup>46</sup> ; l'article consacré par D. Felton à cette question défend la lecture *latrare* en arguant entre autres de son caractère plus authentiquement 'ovidien', au regard des passages comparables dans les *Métamorphoses*<sup>47</sup>. Pour ma part, et sans prétendre trancher entre les éditeurs par ce seul argument, il me semble que l'on peut verser au dossier, en faveur de la forme *latrare*, le modèle de l'épigramme 64 A.-B. de Posidippe, évoquant lui aussi un groupe de deux statues dont l'une semble dotée de parole tandis que l'autre semble pouvoir courir ; un tel modèle (dont je chercherai à montrer qu'Ovide le convoque sciemment ailleurs dans les *Métamorphoses*, et en particulier dans sa description de la galerie de statues de Persée) offrirait alors un précédent à ce décalage (ou cette conjonction) des deux illusions visuelle et auditive, réparties entre les deux éléments d'un même groupe statuaire, quand c'est ce décalage même qui semblait problématique aux partisans de la correction de *latrare* en *captare*.
- 22 Mais plus encore que ce précédent d'un groupe statuaire dont une statue semble faire entendre un son et l'autre pouvoir courir, ce qui me paraît surtout intéressant dans l'épigramme 64 du recueil milanais (et ce en quoi je pense qu'elle a pu inspirer Ovide) est le jeu ambivalent sur les différents niveaux d'illusion et, partant, sur l'identité fluctuante des spectateurs victimes de cette illusion, que le texte de Posidippe met en œuvre lorsqu'il nous donne à voir une statue si animée (en apparence) qu'elle semble s'adresser à une autre pour lui ordonner de se mettre à courir.
- 23 De fait, plusieurs éléments du texte nous invitent à considérer, d'une certaine manière, Idoménée comme un spectateur admiratif de la statue de Mérion. Tout d'abord, nous avons rappelé les rapprochements relevés par A. Sens entre les paroles attribuées à Idoménée dans l'épigramme 64 et celles que le locuteur principal prononce en son propre nom dans l'épigramme 62 en nous invitant à préférer les statues qui semblent douées de mouvement, avec notamment l'impératif παραθεῖτε, repris dans l'ordre adressé par [la statue d'] Idoménée à [la statue de] Mérion : θεῖ. Sens propose donc de voir dans les paroles d'Idoménée l'écho de la proclamation programmatique initiale, le héros commentant ainsi l'illusion de vie qui se dégage de la statue de son compagnon. Par là, Idoménée semble placé sur le même plan que le locuteur de l'épigramme 62 qui désignait à ses interlocuteurs une collection de statues, comme dans une galerie d'art dont ils seraient les visiteurs. En outre, cette ambivalence sur le statut d'Idoménée, qui (alors qu'il est lui-même une statue) peut passer pour un spectateur témoignant de la réussite artistique d'une (autre) statue qui lui semble vivante, est soulignée par le jeu étymologique présent dans son nom, Ἰδομενεύς, associé dans l'épigramme à la forme εἶδομεν εὔ (« nous avons bien vu ») :

αἴνεέ γ' Ἰδομενῆα θέλων χάλκειον ἐκεῖνον  
Κρησίλα· ὡς ἄκρωσ ἠργάσατ' εἶδομεν εὔ·

γ]αρύ[ει] Ἴδομενεύς “ Ἄλλ’ ὦ ἴγαθὲ 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 modeleur [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'illusion<sup>48</sup> ; 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 toile<sup>49</sup>. 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 craintifs<sup>50</sup>.
- 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 tapisserie, 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 vraie<sup>51</sup>. 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 Méridon (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 εἶδ' (« 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 excellence<sup>52</sup>.

- 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 Posidippe<sup>53</sup>. 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 s'intéresser à cette lecture de l'épigramme 64 A.-B., s'il la connaissait<sup>54</sup>.
- 28 Mais c'est dans l'épisode de la « galerie de statues de Persée » que ce modèle posidippéen me semble repris - et même, en quelque sorte, commenté - de la manière la plus intéressante. Le livre V des *Métamorphoses* s'ouvre sur un combat épique avec l'attaque des partisans de Phinée qui ont fait irruption au banquet de noces de Persée et Andromède : si la première partie du combat se fait avec des armes régulières, pour la seconde partie Persée s'est emparé de la tête de la Gorgone et pétrifie ses opposants, les changeant en statues qui semblent plus vraies que nature - et pour cause, comme je l'ai déjà rappelé, puisqu'il s'agit de combattants vivants désormais figés dans la pierre. Persée transforme alors le champ de bataille en une galerie de statues qui pourrait bien faire écho à la collection imaginaire qui se déploie au fil des neuf épigrammes des *andriantopoiika*. Tout d'abord, les deux premières métamorphoses créent respectivement une statue de lanceur de javelot et une statue de soldat à l'épée :

[Thescelus]

et Gorgonis extulit ora.

« Quaere alium, tua quem moueant miracula ! » dixit

Thescelus, utque manu iaculum fatale parabat  
mittere, in hoc haesit signum de marmore gestu.

et il [Persée] présente la tête de la Gorgone : « cherche ailleurs quelqu'un qu'émeuvent tes prestiges ! » répond Thescelus ; mais au moment où sa main se préparait à lancer un trait fatal, il reste figé, statue de marbre dans la même attitude<sup>55</sup>.

[Ampyx]

Proximus huic Ampyx animi plenissima magni

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 avant<sup>56</sup>.

- 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 mots<sup>57</sup>.

[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 armée<sup>58</sup>.

- 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 pierre<sup>59</sup>.

[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'étonnement<sup>60</sup>.

- 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 marbre<sup>61</sup>.

[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 humiliée<sup>62</sup>.

- 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 autres<sup>63</sup>. 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'étonnement<sup>64</sup>.

- 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 cotoie<sup>65</sup>. Il est

tentant 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 posidippéenne, ou plutôt en donne une étiologie fantaisiste : en suivant la fantaisie ovidienne que l'on appliquerait, à rebours, au texte de Posidippe, on pourrait également imaginer un Idoménée qui se serait lui aussi statufié *après s'être adressé* à la statue de Mérion qu'il croyait vraie au point de penser qu'elle pourrait courir : dès lors, il serait bien naturel qu'il semble lui-même vivant aux yeux des visiteurs de la galerie au point que ceux-ci croient pouvoir (encore) l'entendre prononcer ces paroles ! Evidemment, ce n'est pas là ce que laisse penser l'épigramme elle-même, mais ce pourrait en être une lecture ludique rétrospectivement suggérée par le modèle ovidien à propos du texte de son prédécesseur... Ajoutons, d'autre part, que la caractérisation de la statue d'Astyage comme celle d'un spectateur regardant (*mirantis*) une autre statue dont il admire l'illusion de vie qu'elle dégage pourrait peut-être reprendre le jeu posidippéen sur le nom d'Idoménée comme spectateur, parmi les autres, de la galerie. Tout se passe donc comme si ces quelques vers des *Métamorphoses* reprenaient, en la déployant en récit et ainsi en la dénouant, l'ambivalence du statut d'Idoménée – spectateur naïf de la statue de son compagnon, à qui il s'adresse, et lui-même statue si bien faite qu'elle trompe les spectateurs de la galerie qui croient voir en elle (/en lui) un spectateur comme eux. Là où l'épigramme posidippéenne condensait cette double illusion en une simultanéité qui la rendait paradoxale, le texte ovidien la redéploie dans le temps, de part et d'autre d'une métamorphose.

- 34 En outre, l'*ecphrasis* de ce groupe statuaire particulier, dont l'histoire semble offrir l'étiologie du paradoxe qui sous-tend l'épigramme 64 A.-B., est encadrée par la reprise du même jeu dans lequel une 'future statue' (si l'on peut dire) prend les statues qu'elle cotoie pour des soldats vivants.
- 35 En effet, dans les vers qui précèdent immédiatement l'évocation du couple Acontée-Astyage, Éryx, parce qu'il ne croit pas au pouvoir de la Gorgone, pense que ses compagnons sont bien vivants et sont, au fond, 'pétrifiés' de peur ; il les invective donc, leur ordonnant de courir au combat :
- Increpat hos : « Vitioque animi, non uiribus » inquit  
 « Gorgoneis torpetis, » Eryx « incurrite mecum  
 Et prosternite humi iuuenem magica arma mouentem ».  
 Éryx 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 »<sup>66</sup>.
- 36 Là encore, la pétrification qui saisit Éryx au moment où il se comporte ainsi en spectateur naïf des statues qui l'entourent, et fait de lui une statue qui semble (forcément) douée de vie, peut être vue comme une forme d'étiologie de la double illusion que met en jeu l'épigramme 64 A.-B. où une statue semble si vivante aux spectateurs qu'elle paraît elle-

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 marbre<sup>67</sup>.

- 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 ἕών).
- 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 Éryx<sup>68</sup>. 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*<sup>69</sup>), 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, *incursurus erat*<sup>70</sup>, 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)<sup>71</sup>. On pourrait donc lire l'*ecphrasis* de

ce groupe statuaire, qui précède celle d'Acontée et Astyage, comme une autre reprise de l'épigramme 64 A.-B., dans la mesure où comme cette dernière, elle associe une statue qui semble pouvoir parler à une statue qui semble pouvoir courir<sup>72</sup>. Tout se passe donc comme si la même épigramme avait servi de modèle aux deux groupes statuaires qui se suivent dans la galerie de Persée (/ aux deux *ecphraseis* successives dans le poème ovidien) en un jeu de diffraction : à l'une (Nilée et Éryx) elle aurait inspiré l'association, peut-être inédite, de deux sculptures si réalistes que l'une paraît faire entendre des paroles tandis que l'autre paraît capable de se mouvoir, en une répartition au sein du groupe statuaire des illusions sonore et visuelle ; à l'autre (Acontée et Astyage), elle aurait inspiré le jeu sur les niveaux d'illusion qui fait qu'une des deux statues semble vivante au point de paraître (aux yeux des spectateurs illusionnés) pouvoir être trompée par l'illusion de vie qui émane de la seconde statue, en un jeu de dupes dont Ovide fournirait une explication fantastique par le motif de la pétrification : celle-ci ayant, de fait, véritablement transformé un spectateur naïf en sculpture de marbre, il devient possible de concevoir (rétrospectivement) qu'Idoménée, tout comme Astyage, puisse être *tout à la fois* une statue et le spectateur admiratif d'une autre statue.

- 40 La reprise ovidienne du modèle posidippéen, et sa glose amusée sous forme d'étiologie de l'illusion réaliste que suscite la statue d'Idoménée sculptée par Crésilas, semble ainsi répartie, disséminée dans la série de ces *ecphraseis* successives qui, à la manière des épigrammes des *andriantopoiika*, composent la galerie de sculptures imaginaire que le lecteur est invité à contempler. C'est pourtant à la description du groupe statuaire formé par Acontée et Astyage que je reviendrai pour finir, en y décelant ce qui pourrait constituer un dernier indice de la présence intertextuelle des *andriantopoiika* dans ce passage - et, en même temps, ce qui m'apparaît comme la reconnaissance, par Ovide, des enjeux esthétiques qui sous-tendent cette section du recueil milanais.
- 41 On se rappelle le jeu de mot associé au nom d'Idoménée dans l'épigramme 64 A.-B., où l'étymologie du nom du héros, Ἰδομενεύς, était soulignée par la présence, à proximité, de la formule εἶδομεν εὔ - jeu étymologique dont j'ai déjà suggéré qu'il avait dû être remarqué d'Ovide qui s'en serait inspiré ailleurs dans le poème. Or, de la même manière, Ovide associe au nom d'Acontée un jeu de mot, en plaçant à trois vers de distance le nom *Aconteus* et l'adjectif *acutis*, qui désigne ici le son aigu, perçant, de l'épée frappant la pierre, mais peut également qualifier, par ailleurs, le caractère tranchant de l'épée elle-même ou la pointe de la lance :

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'étonnement<sup>73</sup>.

- 42 Qu'il s'agisse bien d'un jeu étymologique, à l'instar de celui que l'on trouve dans l'épigramme 64, cela est confirmé, s'il le fallait, par l'explicitation d'un tel jeu, à propos de noms proches et issus de la même racine indo-européenne *\*ak-*, dans l'*Héroïde* XXI où



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 distance<sup>74</sup>.

- 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 »<sup>75</sup>. Cette étymologie est ainsi actualisée dans une épigramme de l'*Anthologie Palatine* qui énumère des armes vouées à Arès :

Ἀσπίδα μὲν Πρόμαχος, τὰ δὲ δούρατα θῆκεν Ἄκοντεύς,  
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 ἀπ' 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 ennemis<sup>76</sup>.

- 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 Ἄκοντεύς 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-<sup>77</sup>) 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 »<sup>78</sup>) au *Canon* de Polyclète que de nombreux commentateurs ont justement identifié à son célèbre *Doryphore*, au « porteur de lance »<sup>79</sup>. De fait, on a pu penser que l'*Alexandre à la lance* était une réplique de Lysippe au canon de Polyclète<sup>80</sup>, 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 nouveau canon qu'était, pour Posidippe, *l'Alexandre à la lance* de Lysippe, et avoir choisi pour cela d'imiter le jeu de mot sur le nom d'Idoménée en le 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 posidippéen sur les niveaux d'illusions structurant l'épigramme 64 A.-B. ? Tout dépend du niveau de connaissance que le poète romain pouvait avoir de l'œuvre de Posidippe et de la virtuosité qu'on veut bien lui attribuer, mais il est à tout le moins tentant de le penser<sup>81</sup>. 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 nom *acumen* comme dans *l'Héroïde XXI*) pour signaler et actualiser l'étymologie du nom d'Acontée. De fait, cet adjectif, s'il est volontiers associé à l'arme perçante, évoque également la finesse, l'exactitude qui fait mouche (ainsi, pour qualifier un style fin et précis, *acutus* est à plusieurs reprises couplé avec *subtilis* chez Cicéron<sup>82</sup>); en cela, il pourrait rappeler l'adjectif ἀκριβής, 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'ἀκρίβεια expressément louée par Posidippe dans le *Philitas* d'Hécataios (63, 2 A.-B., ἀκριβής ἄκρους ἔπλασεν εἰς ὄνυχας) et l'*Idoménée* de Crésilas (64, 2 A.-B., ἄκρως) qui annoncent tous deux *l'Alexandre à la lance* qui leur succède dans la collection et la façon dont, dans la logique des *andriantopoiika*, l'ἀκρίβεια lysippéenne l'emporte sur l'ancien canon de Polyclète pour manifester une plus grande illusion de vérité dans l'art de la statuaire.
- 46 Par un jeu de mot qui en condense les deux éléments de manière plus resserrée que dans son modèle, Ovide reconnaîtrait alors ce lien précis entre le motif de la lance et l'affirmation de l'ἀκρίβεια de Lysippe qui tisse les épigrammes entre elles, tout en s'amusant à pousser à son degré extrême l'illusion de vérité célébrée par Posidippe, puisqu'Acontée est désormais un homme 'véritable' devenu statue, et à ce titre, d'autant plus susceptible d'induire en erreur, par l'apparence du vrai qu'il reproduit nécessairement à la perfection, son spectateur qui en devient lui-même pétrifié de stupeur, Astyage.

## 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 Pigmalione : Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Florence.
- 2009, *Ovidio. Metamorfosi*. Vol. III (Libri V-VI), Lorenzo Valla, A. Mondadori editore.
- Seidensticker, B., A. Stähli et A. Wessels (dir.), 2015. *Der Neue Posidipp. Text-Übersetzung-Kommentar*. Texte zur Forschung, 108, Darmstadt.
- Sens, A. 2005. « Art of Poetry, Poetry of Art: The Unity and Poetics of Posidippus' Statue-Poems », In Gutzwiller 2005, p. 206-225.
- 2011, *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford University Press, Oxford.
- Solodow, J., 1988, *The world of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill.
- Stewart, A., 1978, « The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence », *JHS* 98, p. 122-131.
- 2005, « Posidippus and the Truth in Sculpture » dans Gutzwiller 2005, p. 183-205.
- Thomas, R. F., 2004, « 'Drowned in the Tide': The *Nauagika* and Some 'Problems' in Augustan Poetry », dans Acosta-Hughes, Kosmetatou, and Baumbach 2004, p. 259-275.
- Wheeler, S. M., 1999, *A Discourse of Wonders, Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

## 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, 9 et, pour le latin, Quint. *IO* XII, 10, 7, qui évoque la *diligentia* de Polyclète. Voir Pollitt 1974, s.v.
12. Voir Plin. *NH* XXXIV, 61-66, spéc. 65, où sont évoquées la finesse des corps sculptés par Lysippe qui leur donne une silhouette plus allongée (*staturiae arti plurimum traditur contulisse, capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior uideretur*) et l'attention scrupuleuse qu'il portait aux plus petits détails (*propriae huius uidentur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus*) ; sur l'illusion de vérité, cf. *ibid.* [*Lysippus*] *dicebat ab illis [ueteribus] factos quales essent homines, a se quales uiderentur esse* (XXXIV, 65), et Gutzwiller 2002, p. 43 : « What this apparently means is that Lysippus modified the precise mathematical propositions of the Polyclitan canon (by elongating the body and reducing the head of his human figures, Plin. *Nat.* XXXIV 65) so that they gave a more faithful illusion of naturalness ». Voir aussi Stewart 2005 sur la question de la « vérité » et Prioux 2008 pour les rapports entre Posidippe et les premiers traités d'histoire de l'art qui ont servi de source à Pline.
13. Posidip., *Ep.* 62, 1 A.-B.
14. Sens 2005, p. 208.
15. Sens 2005, p. 208-9 ; le caractère métapoétique des épigrammes de la section est particulièrement manifeste dans l'épigramme 63 A.-B. consacrée à la statue de Philitas, sculptée avec la même précision et la même finesse que les textes du poète-philologue (sur cette

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. ἀυδήσ]οντι δ' ἔοικεν, en début de vers, et *AP* XVI, 120 τόλμαν Ἀλεξάνδρου καὶ ὄλαν ἀπεμάξατο μορφῶν / Λύσιππος: τίν' ὀδὶ χαλκὸς ἔχει δύναμιν ; / ἀυδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία λεύσσων : / « γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθειται: Ζεῦ, σὸ δ' Ὀλυμπον ἔχε ». En outre, la fin du v. 5, ὄλη κατεμάξατο τέχνη, semble modelée sur la fin du premier vers de l'épigramme d'Asclépiade, ὄλαν ἀπεμάξατο μορφῶν, 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, *Incursum 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