

Florence KLEIN

*SI NON OBSTET REVERENTIA...*  
REGARDS IRRÉVÉRENCIEUX, INCESTES SUGGÉRÉS  
ET TROUBLANTES *EKPHRASEIS* :  
OVIDE OU L'INVITATION À L'IRRÉVÉRENCE

Ovide est un poète que l'on qualifiera volontiers d'irrévérencieux, que ce soit par rapport aux mœurs de son époque, aux figures du pouvoir ou encore aux modèles littéraires dont il se réclame et avec lesquels il aime à jouer, voire qu'il malmène avec virtuosité, rendant ainsi hommage à la dimension vivante et dynamique de toute tradition littéraire. Surtout, il est le poète qui sait nous suggérer toute la subjectivité de l'irrévérence et la difficulté de dire clairement si, face à une œuvre qui nous semble légèrement impertinente ou franchement licencieuse, l'irrévérence ne se situe pas tout autant dans l'œil du spectateur ou du lecteur que dans l'esprit du créateur. Ce jeu de brouillage sur l'auteur de l'irrévérence soupçonnée se manifeste de manière remarquable dans l'épisode de Pygmalion au livre X des *Métamorphoses*. On connaît l'histoire du talentueux sculpteur tombé amoureux de sa statue d'ivoire, si belle qu'elle lui semble vivante et qu'il se comporte avec elle comme un amant éperdu, réinterprétation ovidienne des histoires d'agalmatophilie mettant en scène des viols de statue<sup>1</sup> – récit qui associe étroitement vacillement moral et trouble esthétique. Dans la version ovidienne du mythe, le narrateur – en l'occurrence, Orphée, qui raconte cette histoire devant un auditoire composé d'arbres issus de diverses métamorphoses – décrit la statue si magnifiquement réalisée par l'art de Pygmalion qu'elle semble vivante, au point qu'elle paraît pouvoir bouger :

*Interea niveum mira feliciter arte  
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci  
nulla potest: operisque sui concepit amorem.  
Virginis est uerae facies, quam uiuere credas,  
et, si non obstet reuerentia, uelle moueri :  
ars adeo latet arte sua. Miratur et haurit  
pectore Pygmalion simulati corporis ignes.  
Saepe manus operi temptantes admouet, an sit  
corpus an illud ebur ; nec adhuc ebur esse fatetur.*

Cependant, grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son œuvre. C'est une vierge qui a toutes les apparences de la réalité : on dirait qu'elle est vivante et que, sans la pudeur qui la retient, elle voudrait se mouvoir. Émerveillé, Pygmalion s'enflamme pour cette image ; souvent il approche ses mains du chef-d'œuvre pour s'assurer si c'est

---

<sup>1</sup> On songe notamment à l'épisode de l'Aphrodite de Cnide, sculptée par Praxitèle, à laquelle un spectateur impudent aurait tenté de s'unir (voir Valère Maxime, VIII, 11, ext. 4). Sur les liens entre Praxitèle et le Pygmalion ovidien, voir R. Robert, « *Ars regenda amore*. Séduction érotique et plaisir esthétique de Praxitèle à Ovide », *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité* CIV, 1992, p. 373-438. Sur les versions pré-ovidienne de l'histoire de Pygmalion, voir J. Elsner, « Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's Pygmalion as Viewer », *Ramus* 20, 1991, p. 154-68 : p. 157-159 ; G. Rosati, *Narciso et Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florence 1983, p. 54-61.

là de la chair ou de l'ivoire et il ne peut encore convenir que ce soit de l'ivoire<sup>2</sup>.

L'idée que la statue est si bien sculptée qu'elle semble vivante (*quam uiuere credas*) et même désireuse de se mouvoir (*et... uelle moueri*) est un *topos* de la description d'œuvre d'art<sup>3</sup>. Dans ce volume consacré à l'irrévérence dans les arts figurés et la poésie, on pourra s'interroger en particulier sur le sens de la formule qui a inspiré le titre de cet article : *si non obstet reuerentia*. Quelle est cette « révérence » qui fait que nous ne pouvons pas tout à fait croire que la statue va se mettre en mouvement<sup>4</sup> ? Est-ce, comme le suggère la traduction de G. Lafaye (qui explicite un pronom personnel laissé sous-entendu en latin), celle de la vierge d'ivoire : sa réserve, le respect de la bienséance, bref sa pudeur, qui la retiendraient de s'émouvoir de l'amour de son créateur et – avec les connotations sexuelles du terme – se mouvoir sous ses caresses ? Ou, si l'on considère que la conditionnelle *si non obstet reuerentia* pourrait porter sur le verbe *credas* autant que sur *uelle moueri*, est-ce celle du spectateur de la statue, autrement dit, le respect de la distinction du vrai et du faux qui l'empêche de succomber complètement à l'illusion d'une statue dotée de vie ? Notons que ce sens du terme *reuerentia* pourrait d'ailleurs nous être soufflé par la formule employée à propos de Pygmalion, spectateur épris de sa propre création et qui « craint d'être trompé », *falli ueretur*, en sentant la vierge d'ivoire vivre sous ses doigts<sup>5</sup>.

À cette ambivalence s'ajoute, comme le note Andrew Feldherr, un jeu sur la formule à la deuxième personne (*credas*, « tu croirais = on pourrait croire »), caractéristique fréquente des descriptions d'œuvre d'art<sup>6</sup> (et de fait, on la retrouve dans plusieurs *ekphraseis* des *Métamorphoses* qui disent l'illusionnisme de l'œuvre d'art (ou de la métamorphose en tant qu'elle est comparable à la création artistique)<sup>7</sup>. Ovide joue volontiers sur l'ambivalence de cette formule stéréotypée que l'on peut entendre soit comme une forme impersonnelle soit comme une véritable deuxième personne qui fait surgir un *tu* jusque-là non évoqué : c'est le cas, de manière emblématique, dans l'*ekphrasis* de la tapisserie d'Arachné qui dépeint le rapt d'Europe emportée par un taureau qu'elle croit réel — alors qu'il est issu de la métamorphose de Zeus —, et ce de manière si réaliste que « l'on croirait (/tu croirais) voir un vrai taureau, de vrai flots » (*uerum taurum, uera freta putares*)<sup>8</sup>. Par

<sup>2</sup> Ovide, *Métamorphoses* X, 247-255 (trad. de G. Lafaye, revue et corrigée par H. Le Bonniec, CUF 1989).

<sup>3</sup> Voir par exemple Posidippe de Pella, *Épigrammes* 62 A.-B., 64 A.-B. (pour des statues qui paraissent prêtes à s'élancer à la course. Sur ces textes, voir notamment K. Gutzwiller, « Posidippus on Statuary », *Il Papiro di Posidippo un anno dopo*, éd. G. Bastianini, et A. Casanova, *Studi e Testi di Papirologia*, n.s. 4. Florence, 2002, p. 41–60 ; É. Prioux, *Petits Musées en vers. Épigrammes et discours sur les collections antiques*. Paris 2008, p. 200-238). Cf aussi certaines épigrammes sur la génisse sculptée par Myron (Posidippe de Pella, *ép.* 66 A.-B. ; Antipater de Sidon, *AP IX*, 720 ; Anonyme, *AP IX*, 713...).

<sup>4</sup> Sur cette ambiguïté, voir W. S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*, Norman Oklahoma, 1972, ad loc. ; D. Steiner, *Images in Mind. Statues in archaic and classical Greek literature and thought*, Princeton - Oxford, 2001, p. 207, n. 71 ; A. Feldherr, *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2010, p. 264.

<sup>5</sup> Ovide, *Métamorphoses* X, 288.

<sup>6</sup> Cf par ex. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* I, 765-769 (le manteau de Jason) ; Théocrite, *Idylle* 15, 79 (texte cité *infra*).

<sup>7</sup> Par exemple, dans les statues du chien Laelaps et de sa proie, qui semblent vivantes (et pour cause, elles résultent de la métamorphose d'animaux réels, transformés en statues en pleine course) : Ov., *Mét.* VII, 789-91, ... *medio, mirum ! duo marmora campo / aspico ; figere hoc, illud latrare putares* ».

<sup>8</sup> Ovide, *Métamorphoses* VI, 103-107 : *Maeonis elusam designat imagine tauri / Europam ; uerum taurum, uera freta putares. / ipsa uidebatur terras spectare relictas / et comites clamare suas tactumque uereri / assilientis aquae timidisque reducere plantas*. (Notons le verbe *uereri* au vers 106, qui évoque peut-être la question de la *reuerentia* morale du personnage, en écho à celle qui fait défaut au spectateur, ou au lecteur, qui confond la scène représentée avec la vérité. Dans cet exemple particulièrement riche, l'image du taureau si bien réalisé qu'il semble vrai évoque en outre le modèle de la vache de Myron, symbole des *ekphraseis* d'œuvres d'art louant l'illusion de vie (cf. *supra* (n. 3) et *AP IX*, 719 ; 721 ; 723 ; 724 ; voir D. Steiner, *Images in Mind*, p. 28, n. 70 ; A. Feldherr, *Playing Gods*, p. 256)).

l'écriture ovidienne, l'erreur, qui était celle d'Europe séduite par l'apparence trompeuse d'un taureau, se superpose à celle du spectateur de la tapisserie, qui croit à la réalité de la scène tissée par Arachné (le taureau, les flots et Europe elle-même), mais aussi à celle du lecteur des *Métamorphoses* qui s'est, quant à lui, laissé emporter par la fiction de ce rapt au livre II de la même œuvre<sup>9</sup>. De manière comparable, dans l'évocation de la puissance d'illusion de la statue de Pygmalion, l'emploi du verbe *credas* à la deuxième personne peut permettre de prendre à parti le lecteur du poème, en suggérant que, comme le spectateur de la statue, il est susceptible d'être trompé en pensant qu'une statue pourrait se mouvoir. Et, de fait, c'est bien ce qui se passera dans la suite du poème : si l'on accepte de croire le récit qui nous est conté, une fois la prière de Pygmalion exaucée par Vénus, la statue s'animerait effectivement sous les caresses de Pygmalion<sup>10</sup>. Le lecteur qui adhère à la fiction ovidienne est donc bien ce « tu » qui, ayant laissé de côté toute *reuerentia*, est susceptible de croire qu'une statue peut s'émouvoir des baisers qu'elle reçoit<sup>11</sup>.

En outre, comme le fait encore remarquer Andrew Feldherr, face à l'ambiguïté qui nous fait nous demander si la *reuerentia* qui pourrait faire obstacle à l'idée que la statue se meuve est celle du spectateur de la statue (ou, avec le verbe à la deuxième personne du singulier, *credas*, celle du lecteur lui-même) ou celle que le spectateur (ou le lecteur) attribue à la statue quand il la voit si parfaitement sculptée qu'elle pourrait sembler capable de se mouvoir si, du moins, sa réserve, son respect de la bienséance, ne l'en empêchait pas, avec cette seconde interprétation qui suppose que nous attribuions à la statue un sentiment de pudeur, de révérence par rapport à la morale, nous avons dans les faits déjà abandonné toute réserve quant à la distinction entre l'illusion et la réalité, entre le faux et le vrai. Ainsi, les deux domaines où pourraient s'exercer, ou non, la *reuerentia* – la morale érotique et la critique d'œuvre d'art – s'entrelacent sans cesse, comme le montre également, d'ailleurs, le jeu phonique qui rattache la notion de révérence à celle de vérité (ou son apparence trompeuse dans les œuvres d'art), *ueritas*, avec ses prolongements dans les deux verbes qui disent l'illusion de vie ou de mouvement impliquée par cette qualité d'apparente vérité de la statue : *Virginis est uerae facies, quam uiuere credas, / et, si non obstet reuerentia, uelle moueri*. Avec cette *reuerentia* ainsi intimement liée à la question de la *ueritas* de la sculpture, la question de l'irrévérence morale associée aux amours de Pygmalion et de sa statue d'ivoire est inséparable de la question esthétique de l'illusion provoquée par les œuvres d'art qui semblent presque réelles.

Enfin, et plus profondément, le lien entre le trouble moral et le trouble esthétique qui caractérise l'épisode est d'autant plus fort que l'amour interdit entre Pygmalion et sa statue se colore, dans le texte ovidien, d'une dimension incestueuse, qui rend plus illicite encore l'amour du sculpteur pour la créature à laquelle il a lui-même donné vie, en même temps qu'elle est, là encore, étroitement articulée à la question de l'illusion artistique par la question de la similitude entre l'objet du désir et sa copie parfaitement ressemblante au point d'être confondu avec lui.

Rappelons avant tout que cette dimension incestueuse affleure dans le texte ovidien par le jeu des échos intratextuels qui relient notamment l'épisode de Pygmalion à celui qui le suit immédiatement dans le récit. De fait, après que le sculpteur tombé amoureux de la jeune femme d'ivoire qu'il a façonnée, a pu s'unir à sa statue rendue vivante par Vénus, est évoquée la naissance d'une fille nommée Paphos, puis le récit de l'histoire du fils de cette dernière, Cinyras, et de sa petite-fille, l'incestueuse Myrrha, amoureuse de son père : grâce à la ruse de la nourrice de

---

<sup>9</sup> Ovide, *Métamorphoses* II, 846-875.

<sup>10</sup> A. Feldherr, *Playing Gods*.

<sup>11</sup> En outre, entre le protagoniste de l'histoire (Pygmalion, spectateur de sa statue) et le lecteur d'Ovide, on peut considérer le rôle d'intermédiaire dévolu au narrateur premier de l'histoire – Orphée – et son auditoire – des arbres issus de métamorphoses et que peut par ailleurs animer le chant d'Orphée. Le premier comme les seconds sont bien placés pour croire à la fiction d'une statue douée de vie, l'un parce qu'il a voulu redonner vie à son épouse défunte et qu'il est habitué à émouvoir même des êtres inanimés, les autres parce qu'ils ont eux-mêmes expérimenté le passage d'un règne à l'autre.

la jeune fille, cette dernière fit à plusieurs reprises l'amour avec son père dans l'obscurité, avant que celui-ci ne s'aperçoive de l'identité de sa mystérieuse amante, ne la chasse de chez lui, et que Myrrha, après neuf mois d'errances, ne soit métamorphosée en arbre à myrrhe tout en donnant naissance à leur enfant, Adonis. Or, comme l'a noté Philip Hardie, les deux histoires (ainsi que – nous y reviendrons – celle d'Adonis qui les suit) sont liées par le recours au motif du même, de l'identique, de la copie presque parfaite<sup>12</sup>. Concrètement, la mention d'un être semblable (*similis*) à celui qu'il est interdit de désirer est ce qui permet de faire advenir l'inceste. Dans l'histoire de Cinyras et Myrrha, les protagonistes y recourent pour dire l'indicible : à son père qui lui demande quel prétendant elle voudrait épouser, Myrrha répond : *similem tibi*, « un homme semblable à toi »<sup>13</sup> ; *par Myrrhae*, « égal à celui de Myrrha » répond, quant à elle, la nourrice à Cinyras qui s'enquiert de l'âge de la mystérieuse jeune fille désireuse de s'unir à lui en secret<sup>14</sup>. La similitude permet de faire advenir l'inceste, en jouant sur la confusion entre l'objet réel de l'amour interdit et ce qui lui est identique, entre le semblable et la chose même. On relit alors rétrospectivement avec intérêt la demande de Pygmalion aux dieux : n'osant pas demander à épouser la statue qu'il a sculptée, il demande une épouse semblable à celle-ci, *similis meae eburnae*<sup>15</sup>. Par les effets de l'intratextualité, l'amour de Pygmalion pour cette femme dont il est le créateur préfigure l'inceste qui caractérisera en réalité l'union de son petit-fils et son arrière-petite-fille.

Dès lors, dans l'histoire du sculpteur et de sa statue, la question de la similitude et du trouble qu'elle entraîne n'est pas cantonnée, comme on pourrait d'abord le croire au domaine esthétique, avec la confusion entre le réel et l'œuvre d'art, entre une femme véritable et une statue si bien sculptée qu'elle ressemble comme deux gouttes d'eau à une femme véritable : c'est aussi une question d'irrévérence morale, dès lors que la similitude peut aussi être l'autre nom de l'inceste. C'est ainsi que le traitement ovidien du mythe de Pygmalion affirme le lien puissant entre la *reuerentia*, ou son absence, au sens moral, et le trouble artistique, en même temps qu'il suggère – avec l'emploi d'une deuxième personne elle-même porteuse d'ambiguïté (*credas [...] si non obstat reuerentia...*) que l'irrévérence en question peut toujours, au fond, être celle du lecteur de l'œuvre.

Je voudrais suggérer que cette lecture de l'histoire ovidienne de Pygmalion, ainsi éclairée par celle de Myrrha et Cinyras, peut également à son tour gouverner celle qui les suit immédiatement toutes les deux et qui concerne leur ultime descendant : Adonis, et la relation intertextuelle qui relie cet épisode à l'un de ses modèles grecs, l'idylle 15 de Théocrite. Je tâcherai de montrer comment Ovide offre de son prédécesseur une troublante relecture, si du moins on ne se laisse (/tu ne te laisses ?) pas arrêter, en considérant les deux textes, par une trop grande « révérence » morale et esthétique, mais aussi littéraire...

L'histoire de Myrrha se conclut par la naissance d'Adonis, qui vient au monde alors même que son infortunée mère est métamorphosée en arbre à myrrhe. Ce fils né d'amours incestueuses est un nourrisson si beau qu'on pourrait le confondre avec les Amours peints sur les tableaux, et qu'il ne tardera pas, jeune homme, à séduire la déesse :

---

<sup>12</sup> Voir Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002 ; *Id.*, « Approximative Similes in Ovid. Incest and Doubling ». *Dictynna*, 1, 2004 (<https://dictynna.revues.org/166>).

<sup>13</sup> Ovide, *Métamorphoses* X, 362-365 : *Flere uetat siccatque genas atque oscula iungit. / Myrrha datis nimium gaudet consultaque qualem / optet habere uirum* : « *Similem tibi* » dixit ; *at ille / non intellectam uocem conlaudat...*, « Cinyras arrête ses larmes, essuie ses joues et y ajoute des baisers, Myrrha n'y prend que trop de plaisir et, priée de dire qui elle aimerait avoir pour époux, elle répond : « Quelqu'un comme toi ! ». Sans comprendre, il loue cette réponse... »

<sup>14</sup> Ovide, *Métamorphoses* X, 438-441 : *Nacta grauem uino Cinyram male sedula nutrix, / nomine mentito, ueros exposuit amores / et faciem laudat ; quaesitis uirginis annis : / « par, ait, est Myrrhae »*, « La nourrice dans son zèle coupable va trouver Cinyras alourdi par le vin ; sans lui dire son nom, elle lui parle d'une amoureuse sincère dont elle vante la beauté ; à la question de l'âge de la jeune fille elle répond : « Celui de Myrrha ».

<sup>15</sup> Ovide, *Métamorphoses* Mét. X, 274-276 : ... « *si, di, dare cuncta potestis, / sit coniunx, opto* », *non ausus eburnea uirgo / dicere Pygmalion, « similis mea » dixit « eburnae »*, « Dieux, si vous pouvez tout accorder, faites que mon épouse soit – il n'ose dire : la vierge d'ivoire – semblable à ma statue d'ivoire ».

... uagique puer, quem mollibus herbis  
Naidēs inpositum lacrimis unxere parentis.  
laudaret faciem Līuor quoque ; qualia namque  
corpora nudorum tabula pinguntur Amorum,  
talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,  
aut huic adde leues, aut illi deme pharetras.  
Labitur occulte fallitque uolatilis aetas,  
et nihil est annis uelocius. Ille sorore  
natus auoque suo, qui conditus arbore nuper,  
nuper erat genitus, modo formosissimus infans,  
iam iuuenis, iam uir, iam se formosior ipso est :  
iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes.  
Namque pharetratus dum dat puer oscula matri,  
inscius exstanti destrinxit harundine pectus.  
Laesa manu natum dea reppulit. Altius actum  
uulnus erat specie primoque sefellerat ipsam.

Et l'enfant vagit ; les Nāïades le couchent sur un lit d'herbes tendres et le parfument avec les larmes de sa mère. L'Envie elle-même admirerait sa beauté ; il rappelle les Amours que les peintres représentent nus dans leurs tableaux ; mais si vous voulez que le costume ne change rien à la ressemblance, donnez à cet enfant un léger carquois, ou retirez le sien à l'Amour. Le temps coule insensiblement et s'envole sans qu'on s'en doute ; rien de plus rapide que les années ; celui qui était fils de sa sœur et de son grand-père, qui naguère avait été enfermé dans un arbre, qui naguère avait vu le jour, qui hier encore était un bel enfant nouveau-né, le voilà maintenant un jeune homme, le voilà un homme et voilà que par sa beauté il se surpasse lui-même ; voilà qu'il charme jusqu'à Vénus et qu'il se venge sur elle de la passion inspirée à sa mère. Car, en donnant un baiser à Vénus, le petit dieu armé du carquois a effleuré, sans le savoir, avec le roseau d'une flèche qui dépassait le bord, la poitrine maternelle ; la déesse, se sentant blessée, a repoussé son fils ; mais le coup avait porté plus loin qu'il ne semblait et elle-même s'y était trompée tout d'abord<sup>16</sup>.

Notons avant tout que la beauté du jeune Adonis fait de lui le pendant exact de la statue créée par Pygmalion : tandis que celle-ci était si admirablement sculptée qu'elle semblait vivante, à l'inverse, le fils de Myrrha est si beau qu'il peut être confondu avec une œuvre picturale. Comme pour son aïeule, la vierge d'ivoire, donc, pour le petit Adonis la limite se brouille entre l'art et le réel, avec ces deux moments en miroir l'un de l'autre où l'on peut, si du moins l'on n'est pas arrêté par la *reuerentia*, croire vivante l'œuvre d'art et réciproquement<sup>17</sup>.

Mais un autre point commun avec l'épisode du sculpteur est qu'ici aussi Ovide fait affleurer le motif de l'inceste, en écho avec l'histoire de Myrrha, respectivement arrière-petite fille et mère de

---

<sup>16</sup> Ovide, *Métamorphoses* X, 513-528.

<sup>17</sup> Un autre élément de croisement des deux passages est par exemple la présence de *Līuor* / *liuor* dans les deux passages. La mention de l'Envie, *Līuor*, reconnaissant la beauté d'Adonis (v. 515) contribue à assimiler ce dernier à une œuvre d'art (cf. à propos de la tapisserie d'Arachné, que l'Envie ne pourrait pas critiquer en *Métamorphoses* VI, 129-130, *non illud carpere Līuor / possit opus*). A l'inverse, au vers 258, Pygmalion, serrant sa statue dans ses bras craignait que ses caresses appuyées ne provoquent des bleus sur ses membres pressés (*et metuit, pressos ueniat ne liuor in artus*) : paradoxalement, c'est pour caractériser la statue que l'envie est assimilée à une réaction physiologique qui suppose un corps de chair vivante (sur ce point, voir A. Feldherr, *Playing Gods*, p. 262). On voit donc comment les épisodes de Pygmalion et d'Adonis sont conçus en miroir l'un de l'autre, précisément autour des questions de mimesis et du rapport troublé entre l'art et le réel. Pour la mise en évidence d'autres liens entre ces deux passages ovidiens autour des questions de mimésis, voir F. Klein, « *Amores picti et scriptae puellae* chez Properce et Ovide : questions d'esthétique et regards sur la λεπτότης callimachéenne », *Métamorphoses du Regard Ancien*, éd. É. Prioux et A. Rouveret, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 113-136.

Pygmalion et d'Adonis. Un premier indice en ce sens, relevé par Philip Hardie, est la mention de l'amour que le jeune homme inspire à Vénus comme un moyen de venger les feux dont cette dernière a embrasé sa mère (*matrisque ulciscitur ignes*), ce qui fait donc de l'amour de la déesse, d'une certaine manière, l'équivalent de la passion incestueuse de Myrrha<sup>18</sup>. Et de fait, Vénus tombe amoureuse d'un jeune homme dont on nous a dit qu'il était le portrait de son propre fils : sa ressemblance extrême avec les petits Amours peints nous a été mentionnée juste avant que soit rappelé le tendre lien de filiation qui unit la déesse et son fils (*pharetratus dum dat puer oscula matri ; ... natum...*) dans une scène elle-même troublante puisque c'est précisément au moment où la mère échange des baisers avec son fils que, éraflée à la poitrine, elle tombe amoureuse du jeune mortel qui lui ressemble le plus. Le lien intratextuel avec les amours de Myrrha ou de Pygmalion qui prétendent vouloir épouser la copie de ceux qu'il leur est interdit d'aimer pour ne pas nommer directement l'objet de leur passion scandaleuse (*similem tibi*, répond Myrrha à son père ; *similis meae eburnae*, demande Pygmalion) fait de la ressemblance entre Adonis et le fils de Vénus l'indice de la nature incestueuse du désir de la déesse pour le jeune homme.

On voit alors bien comment l'irrévérence morale associée à l'inceste est intimement liée, ici aussi, au trouble esthétique qui empêche de discerner l'œuvre d'art de la réalité. C'est bien parce que le petit Adonis ressemble aux tableaux peints des Amours (au point que seules la présence ou l'absence du carquois permettent de différencier l'œuvre picturale de l'enfant en chair et en os) que l'amour de Vénus s'apparente à un inceste. On peut d'ailleurs relever la présence du verbe *fallere* pour caractériser le sentiment amoureux (*specie primo **fefellerat** ipsam*), qui n'est pas sans évoquer la tromperie induite chez le spectateur d'œuvres d'art par l'illusion réaliste d'une statue qui semblerait vivante : ainsi Pygmalion, devant sa statue qui s'éveille sous ses caresses, craint d'être trompé, *falli... ueretur* par l'apparence de la vie<sup>19</sup>. Là encore, donc, la *reuerentia*, ou plutôt son absence, peut être tout autant dans le désir interdit de l'amante qui s'éprend du sosie de son propre fils que dans le regard du spectateur de statues ou de tableaux qui confond trop hardiment l'œuvre d'art et son modèle vivant.

Je voudrais suggérer que cette association des deux « irrévérences » — la confusion esthétique de l'art et du réel, d'une part, et la confusion morale entraînée par l'inceste de l'autre — a pu être inspirée à Ovide par un modèle particulier : l'idylle 15 de Théocrite. Cette dernière qui met en scène la célébration des *Adonia* organisés par Arsinoé II à Alexandrie, sous le regard de deux Syracusaines, Gorgô et Praxinoa, qui découvrent, émerveillées, les splendeurs de la cour royale n'a guère été étudiée en tant que modèle du passage ovidien, sans doute parce que les deux textes diffèrent grandement, en apparence, l'un de l'autre. Après que les deux spectatrices se sont extasiées devant des tapisseries représentant Adonis à l'âge de sa première barbe, reposant sur un lit d'argent, le poème de Théocrite nous fait entendre un hymne chanté par une artiste argienne qui commence par invoquer Aphrodite pour dire le retour du défunt Adonis, que lui ramènent chaque année les Heures à la tendre démarche ; elle rappelle ensuite qu'en remerciement pour l'immortalité dont Aphrodite a doté sa mère Bérénice, la reine Arsinoé choisit Adonis et le couvre de cadeaux qui donnent lieu à l'*ekphrasis* d'un 'tableau vivant' mettant sous les yeux du public les offrandes offertes au défunt (des fruits, des « jardins d'Adonis » dans des corbeilles d'argent, du parfum de Syrie dans des alabastres d'or, des pâtisseries en forme d'animaux qui volent ou marchent), le décor avec une canopée d'où retombe l'aneth tendre et des Amours qui volent de branche en branche, le lit ouvragé, fait d'ébène et d'or, décoré d'aigles d'ivoire qui portent Ganymède à Zeus, et recouvert de tendres couvertures de pourpre, et enfin le couple lui-même, Aphrodite et Adonis, enlacés.

Si les deux passages sont bien différents en apparence, c'est avant tout, évidemment, parce

<sup>18</sup> Ph. Hardie, « Approximative Similes in Ovid... », p. 134-136.

<sup>19</sup> Ovide, *Métamorphoses* X, 288.

qu'ils décrivent deux moments différents de la vie d'Adonis, et même ses deux extrémités si l'on peut dire, Ovide s'attachant à décrire le nouveau-né quand l'idylle de Théocrite était focalisée sur le jeune homme défunt dans la fleur de l'âge. Mais plusieurs points de contact et effets d'inversion peuvent nous amener à rapprocher les deux textes, et à considérer qu'Ovide joue sur le souvenir du modèle hellénistique<sup>20</sup>.

Parmi les points de contact entre le chant de l'argienne et celui qu'Ovide place dans la bouche d'Orphée, on pourra mentionner par exemple le fait que les deux passages évoquent des soins accordés à Adonis aux deux extrémités de sa vie. Chez Ovide, le nouveau-né est allongé sur l'herbe tendre (*mollibus herbis*) et oint de myrrhe par les Naïades qui s'occupent de lui en substitut de sa mère<sup>21</sup> : cela peut rappeler la sollicitude de la reine Arsinoé envers Adonis défunt (parmi les offrandes que l'on trouve à côté du jeune homme se trouvent des coupes pleines de parfum, (Συρίω ... μύρω χρούσει' ἀλάβαστρα<sup>22</sup>), tandis que ce dernier est chaque année ramené à Aphrodite par les Heures « aux tendres pas » (μαλακαὶ πόδας<sup>23</sup>), pour être allongé sous une canopée de « tendre aneth »<sup>24</sup> et sur de « tendres couvertures »<sup>25</sup>.

Mais aux points de contact s'articulent des effets d'inversion. Ainsi, d'un autre côté, les soins qu'offre au jeune homme défunt la reine Arsinoé sont motivés par la reconnaissance qu'éprouve cette dernière pour la bienveillance dont Aphrodite a fait preuve à l'égard de sa mère, Bérénice, que la déesse a rendue immortelle (comme Théocrite le détaille également dans l'idylle 17<sup>26</sup>) :

Κύπρι Διωναία, τὸ μὲν ἀθανάταν ἀπὸ θνατᾶς  
ἀνθρώπων ὡς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν,  
ἀμβροσίαν ἐς στήθος ἀποστάξασα γυναικός.  
Τιν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναιε,  
ἂ Βερενικεΐα θυγάτηρ Ἑλένα εἰκῦια  
Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν.

Cypris Dionéenne, de mortelle qu'était Bérénice tu l'as faite immortelle, à ce que content les hommes, en versant goutte à goutte l'ambrosie dans son sein de femme ; et pour te remercier, déesse aux nombreux noms et aux temples nombreux, la fille de Bérénice qui ressemble à Hélène, Arsinoé, choie Adonis et le comble de dons<sup>27</sup>.

De l'autre côté, à l'inverse de cette reconnaissance manifestée envers Aphrodite pour ses bienfaits envers une mère, Ovide nous indique, comme on l'a vu, que l'amour ressenti par Vénus pour Adonis est le châtement des souffrances que celle-ci a infligées à la mère de ce dernier, Myrrha.

Certes, de tels jeux d'échos ou d'inversions peuvent sembler ténus eu égard à la différence principale qui distingue les deux textes : pour l'un, on décrit un nouveau-né, pour l'autre un « époux » saisi par la mort dans la fleur de l'âge. Mais cette différence apparente est peut-être le moyen pour Ovide de mettre en évidence ce qu'il peut avoir perçu comme une ambivalence dans

<sup>20</sup> Pour cet aspect de la démonstration qui suit, voir F. Klein, « Les plus lentes des déesses ? L'Idylle 15, l'enfance d'Adonis et une (re)lecture ovidienne de Théocrite », *Présence de Théocrite*, éd. C. Cusset, C. Kossaifi et R. Poignault, Collection Caesarodunum L-LI bis, Clermont-Ferrand, 2017, p. 483-497.

<sup>21</sup> Les larmes de sa mère évoquées au v. 513 sont les gouttes de myrrhe : cf. *Métamorphoses* X, 501-502.

<sup>22</sup> Théocrite, *Idylle* 15, 114.

<sup>23</sup> Théocrite, *Idylle* 15, 103.

<sup>24</sup> v. 119, μαλακῶ ... ἀνήθω.

<sup>25</sup> v. 125, les couvertures sont dites μαλακώτεροι ὕπνω « plus tendres que le sommeil ».

<sup>26</sup> Théocrite, *Idylle* 17, 45-52.

<sup>27</sup> Théocrite, *Idylle* 15, 106-112.

le texte de Théocrite. Il me semble en effet qu'un aspect qui a pu retenir l'attention d'Ovide est la manière dont Théocrite évoque les soins prodigués à Adonis par Arsinoé : Ἀρσινόα ... ἀτιτάλλει Ἄδωνιν, « Arsinoé choie Adonis ». Or, si le verbe ἀτιτάλλειν signifie « choyer » de manière générale, il a surtout en premier lieu le sens plus spécialisé de « s'occuper d'un enfant », d'où « élever / nourrir »<sup>28</sup>. C'est d'ailleurs en ce sens qu'on le retrouve dans l'*Idylle* 17, où l'île de Cos choie le bébé auquel Bérénice vient tout juste de donner naissance (à savoir le futur Ptolémée II) :

σὲ δ' αἰχμητὰ Πτολεμαίῃ  
αἰχμητᾶ Πτολεμαίῳ ἀρίζηλος Βερενίκα.  
Καί σε Κόως ἀτίταλλε βρέφος νεογιλλὸν ἔοντα,  
δεξαμένα παρὰ μητρός, ὅτε πρόταν ἴδες ἁῶ.

toi, guerrier Ptolémée, la brillante Bérénice t'a donné au guerrier Ptolémée. Cos te choya, quant tu étais un tout petit enfant ; elle t'avait reçu de ta mère lorsque tu vis ta première aurore<sup>29</sup>.

Dans ce passage, Théocrite souligne avec insistance que c'est un nouveau-né qui est l'objet des soins indiqués par la forme ἀτίταλλε (cf. aussi βρέφος νεογιλλὸν ἔοντα ; ὅτε πρόταν ἴδες ἁῶ), tandis qu'il reprend la même scène, quelques vers plus loin, en évoquant l'accouchement de Bérénice à Cos :

ὁ δὲ πατρὶ ἔοικώς  
παῖς ἀγαπητὸς ἔγεντο. Κόως δ' ὀλόλυξεν ἰδοῖσα,  
φᾶ δὲ καθαπτομένα βρέφους χεῖρεσσι φίλησιν.

semblable à son père, l'enfant chéri vint au monde. Cos, à sa vue, poussa un cri de joie, et dit, en touchant le nouveau-né de ses mains caressantes...<sup>30</sup>.

Dans les deux textes de Théocrite, par ailleurs liés entre eux en ce qu'ils font l'éloge du souverain ou de la souveraine lagide<sup>31</sup>, le même verbe s'applique donc respectivement à un bébé nouveau-né, Ptolémée II (dans l'*Idylle* 17), et à un jeune homme défunt, Adonis (dans l'*Idylle* 15). L'ambiguïté du terme laisse ainsi émerger, dans l'*Idylle* 15, l'image d'un Adonis enfant choyé par une figure maternelle, ce qui, si l'on songe à l'association étroite de la reine Arsinoé et de la déesse Aphrodite elle-même, fait ici affleurer le motif de l'inceste<sup>32</sup>. C'est peut-être cette ambivalence du verbe ἀτιτάλλειν qu'Ovide met en lumière quand il projette pour sa part les soins prodigués à Adonis défunt dans l'idylle sur ceux que prodiguent les nymphes, substitut de la mère absente, au

<sup>28</sup> TLG, s.v. ἀτιτάλλω : [nutrio] ; idem quod ἀτάλλω. (s.v. ἀτάλλω : Delicate nutrio, tanquam uidelicet tenellum puellum, Magna cura educo).

<sup>29</sup> Théocrite, *Idylle* 17, 56-59.

<sup>30</sup> Théocrite, *Idylle* 17, 63-65.

<sup>31</sup> Ajoutons que le lien entre les deux idylles se fait d'autant plus nettement que l'évocation de la manière dont Aphrodite a rendu Bérénice immortelle (*Id.* 15, 106-108), qui précède immédiatement ce passage, a son équivalent en *Id.* 17, 45-42.

<sup>32</sup> Cf par ailleurs (et sans qu'il prenne en compte cette ambivalence du verbe ἀτιτάλλειν), R. Hunter, « Mime and Mimesis: Theocritus, *Idyll* 15 », *Theocritus. Hellenistica Groningana, Proceedings of the Groningen Workshop on Hellenistic Poetry*, éd. M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Egbert Forsten Groningen, 1996, p. 149-169, p. 160 : « The Adonis cult gives the fullest expression to the similarity and (bitter) difference between sexual longing (πόθος) and the regret and longing which attends death; Aphrodite is part lover, part mother mourning the death of her young son, and the tableau representing them suggests both illicit lovemaking ('incest') and the grandiose style of Ptolemaic funerals ».



nouveau-né. Ainsi, la différence majeure qui distingue les deux poèmes, à savoir l'âge d'Adonis – nouveau-né au début de l'épisode ovidien et jeune adulte déjà défunt dans le texte de Théocrite – peut être interprétée comme une forme de glose ovidienne sur les ambiguïtés du texte de son prédécesseur. Et cela peut être confirmé par une indication temporelle en apparence anodine, mais qui pourrait avoir pour but de renvoyer expressément à un paradoxe du texte théocritéen.

Chez Théocrite, les Heures « au tendre pas » qui chaque année ramènent Adonis à son amante sont, pour reprendre la traduction de Legrand, « les plus lentes des déesses » :

οἶόν τοι τὸν Ἄδωνιν ἀπ' ἀενάω Ἀχέροντος  
μηνὶ δωδεκάτῳ μαλακαὶ πόδας ἄγαγον Ὠραι.  
Βάρδισται μακάρων Ὠραι φίλαι, ἀλλὰ ποθεῖναι  
ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεὶ τι φορεῦσαι.

qu'il est beau, l'Adonis que les Heures aux pieds délicats te ramènent avec le douzième mois de l'interminable Achéron ; elles sont, les Heures chéries, les plus lentes des déesses, mais elles viennent, répondant aux désirs, et à tous les mortels apportent toujours quelque bien<sup>33</sup>.

Les Heures désignent ici les saisons qui accompagnent le moment de l'année où Adonis revient à Aphrodite. Elles sont lentes parce que l'année semble longue à celle qui attend ; on peut cependant se demander pourquoi elles sont dites μαλακαὶ πόδας (« aux pieds délicats », « à la souple démarche »). A. S. F. Gow glose cette formule comme signifiant que ces Heures défilent sans qu'on s'en aperçoive (μαλακαὶ πόδας : « owing to their imperceptible passage »<sup>34</sup>), mais cela semble contradictoire avec l'idée que le temps passe lentement. K. J. Dover, quant à lui, justifie l'expression en expliquant précisément cette supposée lenteur des Ὠραι par une forme de nonchalance liée à l'idée de mollesse : « a person is μαλακός if he lacks courage, aggression or energy », dès lors, rien ne peut accélérer le cours de ces saisons qui arrivent lentement (« nothing can hurry the seasons »<sup>35</sup>). Cette interprétation, comme celle de Gow, est contestée par H. White, qui, comme le scholiaste de Théocrite, préfère expliquer le choix de l'adjectif μαλακός comme permettant d'identifier la saison du retour d'Adonis comme le printemps, en raison de la douceur de cette période particulièrement attendue (et qui donc, seule parmi les saisons, semble lente aux humains)<sup>36</sup>. Il s'agit certes là d'un débat d'exégètes modernes, mais il n'est pas impossible que le texte de Théocrite ait pu susciter de pareilles interrogations dans l'Antiquité. C'est en tout cas ce que peut laisser penser le texte ovidien qui semble déjà se prononcer, lui aussi, sur la question<sup>37</sup> ! Tout se passe en effet comme si le poète romain se positionnait par rapport à cette difficulté en prenant le contre-pied du texte de Théocrite. En effet, si Ovide évoque également – comme le fera Gow – le passage imperceptible du temps (*labitur occulte fallitque*), le poète latin associe, de manière logique, ce passage imperceptible du temps à la rapidité avec laquelle ce dernier s'écoule :

<sup>33</sup> Théocrite, *Idylle* 15, 102-105.

<sup>34</sup> A. S. F. Gow, *Theocritus. Edited with a translation and commentary. 2 vols. Vol. I: Introduction, Text, and Translation. Vol. II: Commentary, Appendix, Indexes, and Plates*, Cambridge University Press, 1950, p. 293.

<sup>35</sup> K. J. Dover, *Theocritus. Select poems. Edited with Introduction and Commentary by Sir Kenneth J. Dover*, London, 1971, p. 210.

<sup>36</sup> H. White, « Theocritus' "Adonis song" », *Museum Philologicum Londiniense*, 4, 1981, p. 191-206 : p. 194-195.

<sup>37</sup> Pour des exemples d'intégration de *quaestiones* philologiques antiques dans les poèmes d'époque augustéenne, de Virgile et Ovide en particulier, on pourra se référer aux travaux de Jean-Christophe Jolivet, et notamment *En cor Zenodoti, en Iecur Cratetis. Recherches sur les études homériques à Rome et leur influence sur la poésie augustéenne*, thèse d'habilitation soutenue à l'Université Lille 3 en décembre 2004.

*Labitur occulte fallitque uolatilis aetas,  
et nihil est annis uelocius.*

Le temps coule insensiblement et s'envole sans qu'on s'en doute ; rien de plus rapide que les années.

Rien ne passe plus vite que les années, donc, et c'est bien pour cela que le temps glisse sans qu'on s'en aperçoive. Peut-être pourrait-on voir ici une forme de glose du passage théocritéen, dont l'ambiguïté surprenante serait ainsi pointée du doigt et corrigée ?<sup>38</sup> Or, en même temps, et paradoxalement, c'est cette opposition marquée par rapport au modèle de Théocrite qui permet justement à Ovide de converger avec ce même modèle dont il se distingue d'abord en apparence. En effet, si Ovide évoque en premier lieu la naissance du bébé Adonis, contrairement à l'idylle 15 qui se focalise sur un Adonis jeune homme portant sa première barbe, la rapidité avec lequel le temps passe à notre insu est ce par quoi le poète justifie (en un commentaire réflexif amusé, désignant l'ellipse temporelle dans sa propre narration) qu'il passe rapidement du nourrisson à l'enfant, à l'adolescent puis à l'homme au premier duvet que célébrait précisément l'hymne dans le poème de Théocrite. Tout en faisant signe vers son hypotexte théocritéen par une *oppositio in imitando* sur la vitesse (*vs* la lenteur) des années qui passent, Ovide souligne qu'il rejoint finalement ce dernier, en arrivant lui aussi à l'âge où Adonis, le plus beau des jeunes gens, séduit Vénus, tandis que, à l'inverse, dans le poème grec, l'évocation des soins accordés au jeune homme défunt par la reine assimilée à Aphrodite (Ἀρσινόα ... ἀτιτάλλει Ἄδωνιν) faisait voir en lui l'image d'un nourrisson choyé par une figure maternante, comme dans l'idylle 17. Si le texte de Théocrite portait ce potentiel de lecture, du fait notamment de la reprise intratextuelle des termes ἀτίταλλε/ ἀτιτάλλει à propos des soins respectivement accordés à un nouveau-né ou au jeune homme aimé de Vénus, on voit la manière dont Ovide, dans sa relecture, accentue considérablement cette dimension à laquelle il a pu être sensible, les connotations associées au verbe ἀτιτάλλειν étant actualisées par la focalisation ovidienne sur la naissance et les premiers soins dont bénéficie un Adonis tout juste sorti du ventre de sa mère (/l'arbre à myrrhe) tandis que l'épisode est désormais fortement associé, comme on l'a vu, au motif de l'inceste qui caractérise implicitement, dans le texte ovidien, les amours de Vénus et d'Adonis.

Faut-il alors s'étonner que le poème de Théocrite, ainsi relu par Ovide comme mettant en scène un amour virtuellement incestueux entre Aphrodite (et son double humain, Arsinoé ?) et Adonis, ait en même temps pu être son modèle pour les troublantes *ekphraseis* d'œuvres d'art qui trompent le spectateur tant elles paraissent vivantes. On songe en effet à l'admiration qu'expriment les deux Syracusaines face aux tapisseries qui représentent Adonis : λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα: θεῶν τεχνάματα φασεῖς, « Sont-elles fines, sont-elles jolies ! On dirait des travaux de déesse ! », s'exclame Gorgo<sup>39</sup>, tandis que Praxinoa lui répond :

---

<sup>38</sup> Pour la « correction » comme mode d'allusivité (/reference), voir R. F. Thomas, « Vergil's *Georgics* and the art of reference », *HSCP* 90, 1986, p. 171-198. (Il faut souligner que ce passage précis, si anodin qu'il semble avec ses allures de propos général, peut être vu comme l'indice probant d'une allusion ovidienne au texte de Théocrite, dans la mesure où rien dans le mythe d'Adonis lui-même n'impliquait que soit formulée particulièrement ici une telle remarque sur la vitesse du temps qui passe. C'est donc bien comme une réponse précise au poème de son prédécesseur alexandrin que l'on peut comprendre ce contre-pied délibéré par rapport à l'évocation par la chanteuse argienne des heures comme « les plus lentes des déesses »).

<sup>39</sup> Théocrite, *Idylles* 15, 79. Notons l'emploi de la deuxième personne φασεῖς pour désigner le spectateur admiratif de l'art illusionniste, en même temps – peut-être – que le lecteur du poème, d'autant que les adjectifs employés pour caractériser les tapisseries (λεπτὰ, χαρίεντα) sont des termes clés de la critique contemporaine pour la poésie. Ce jeu annonce alors celui que nous avons noté à propos de la statue de Pygmalion : *uirginis uerae facies, quam uiuere credas. / et, si non obstet reuerentia, uelle moueri.*

Πότνι' Ἀθαναία, ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι,  
ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν ;  
ὡς ἔτυμ' ἑστάκαντι, καὶ ὡς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι,  
ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. Σοφόν τοι χρῆμ' ὄνθρωπος.  
Αὐτός δ' ὡς θαητός ἐπ' ἀγρυρέας κατάκειται  
κλισμῶ, πρῶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων,  
ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὃ κῆν Ἀχέροντι φιλεῖται.

Vénéérable Athéna, quelles ouvrières les ont exécutées ? Quels artistes ont dessiné exactement ces figures ? Que leurs poses sont vraies, que leurs mouvements sont vrais ! Elles respirent, elles ne sont pas tissées. Vraiment, c'est un être ingénieux que l'homme ! Et lui, qu'il est admirable, reposant sur sa couche d'argent, avec sa première barbe qui lui descend des tempes, Adonis le trois fois aimé, qu'on aime même aux bords de l'Achéron !<sup>40</sup>

C'est sur le modèle de ce passage fameux que l'épisode ovidien s'ouvre lui aussi sur une *ekphrasis* d'Adonis qui joue sur le même trouble esthétique allant jusqu'à l'identification illusoire de l'art et de la vie – un trouble esthétique qu'Ovide relie intrinsèquement au trouble moral dont il colore l'histoire de Vénus et Adonis, puisque c'est la ressemblance même du bébé aux Amours peints des tableaux qui fait de l'amour de la déesse pour lui une passion potentiellement incestueuse. L'irrévérence à laquelle nous invite Ovide est alors multiple, riche et complexe : c'est celle des personnages dont les amours flirtent avec les limites de la morale et c'est celle de l'amateur qui contemple des tableaux (ou lit de la fiction poétique) sans prendre suffisamment garde à l'illusion artistique dont il peut être victime (comme le spectateur de la vierge d'ivoire qui craint d'être trompé, *falli... ueretur*), mais c'est aussi celle du poète latin qui relit, interprète et glose – de manière pour le moins irrévérencieuse – son modèle grec. Enfin, comme nous l'a soufflé l'auteur lui-même en faisant affleurer, dans l'histoire de Pygmalion, une deuxième personne accolée à cette mention de la *reuerentia* ou de son absence, *si non obstat reuerentia*, ce peut être la nôtre, celle à laquelle nous convie Ovide lorsqu'il nous fait relire, avec quelque irrévérence, le texte de Théocrite.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, W.S. *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*, Norman Oklahoma.  
BURTON, J. B., *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender, and Patronage*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London 1995.  
ELSNER, J. « Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's Pygmalion as Viewer », *Ramus* 20, 1991, p. 154-68.  
FELDHERR, A. *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2010.  
GRIFFITHS, F. T., *Theocritus at Court*, Leyde, Brill, 1979.  
HARDIE, Ph., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.  
HARDIE, Ph., « Approximative Similes in Ovid. Incest and Doubling ». *Dictynna*, 1, 2004 (<https://dictynna.revues.org/166>).  
HUNTER, R., « Mime and Mimesis: Theocritus, *Idyll 15* », *Theocritus. Hellenistica Groningana, Proceedings of the Groningen Workshop on Hellenistic Poetry*, éd. M. A. Harder, R. F. Regtuit,

---

<sup>40</sup> Théocrite, *Idylles* 15, 80-86.

G. C. Wakker, Egbert Forsten Groningen 1996, p. 149-169.

HUNTER, R., *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

KLEIN, F., « *Amores picti et scriptae puellae* chez Properce et Ovide : questions d'esthétique et regards sur la λεπτότης callimaquéenne », *Métamorphoses du Regard Ancien*, éd. É. Prioux et A. Rouveret, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 113-136.

KLEIN, F., « 'Les plus lentes des déesses ?' L'Idylle 15, l'enfance d'Adonis et une (re)lecture ovidienne de Théocrite », *Présence de Théocrite*, eds. C. Cusset, C. Kossaiji et R. Poignault, Collection Caesarodunum L-LI bis, Clermont-Ferrand, 2017, p. 483-497.

PRIoux, É. *Petits Musées en vers. Épigrammes et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS/INHA, 2008.

ROBERT, R. « *Ars regenda amore*. Séduction érotique et plaisir esthétique de Praxitèle à Ovide », *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité CIV*, 1992, p. 373-438.

ROSATI, G., *Narciso et Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florence, 1983.

STEINER, D. T., *Images in Mind. Statues in archaic and classical Greek literature and thought*, Princeton - Oxford, 2001.