



HAL
open science

Une réponse ovidienne à Asclépiade? Hypothèse d'une allusion à l'épigramme sur la Lydé d'Antimaque (AP IX, 63) dans le certamen de Pallas et Arachné (Met. VI).

Florence Klein

► To cite this version:

Florence Klein. Une réponse ovidienne à Asclépiade? Hypothèse d'une allusion à l'épigramme sur la Lydé d'Antimaque (AP IX, 63) dans le certamen de Pallas et Arachné (Met. VI).. *Dictynna - Revue de poésie latine*, 2010, 7, pp.41-58. hal-00534380

HAL Id: hal-00534380

<https://hal.science/hal-00534380>

Submitted on 9 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une réponse ovidienne à Asclépiade ?

Hypothèse d'une allusion à l'épigramme sur la *Lydé* d'Antimaque (*AP IX, 63*) dans le *certamen* de Pallas et Arachné (*Met. VI*).

Au fur et à mesure que s'affine notre connaissance de la polémique littéraire qui a opposé les poètes hellénistiques à l'arrière-plan des déclarations programmatiques de Callimaque, il apparaît que ces débats ont joué un rôle important dans l'élaboration et la réorganisation des catégories poétiques par lesquelles un auteur comme Ovide se situe dans le paysage littéraire de son époque. On retrouve ainsi, dans son œuvre, des traces de la controverse esthétique qui semble avoir entouré le prologue des *Aitia*, grand modèle revendiqué par tous les poètes augustéens, chacun à sa manière. En particulier, la posture polémique adoptée par Callimaque vis-à-vis de la *σεμνότης* (la noblesse d'un style élevé, voire grandiloquent) – c'est-à-dire d'une catégorie stylistique dont il se démarque en lui préférant la *λεπτότης* d'une muse toute fine – sert à mains égards de modèle au traitement ovidien de la qualité poétique, rhétorique et esthétique qui est l'équivalent latin de la *σεμνότης* : la *grauitas*. J'ai cherché à montrer cela ailleurs ; dans cet article, je voudrais proposer une hypothèse précise allant dans ce même sens : celle d'un dialogue encore entretenu par Ovide avec les différents interlocuteurs du débat qui a opposé Callimaque à ceux qu'il surnommait les « Telchines ».

Il me semble en effet que l'on peut repérer un écho intertextuel à ce débat dans un passage des *Métamorphoses*, le *certamen* de Pallas et Arachné, qui pourrait alors être lu comme une réplique ovidienne à l'épigramme IX, 63 de l'*Anthologie Palatine* – épigramme dont on pense qu'elle devait figurer en tête d'une édition du poème élégiaque d'Antimaque de Colophon intitulé *Lydé* (du nom de la bien-aimée que célébrait le recueil), et par laquelle Asclépiade louait la *σεμνότης*, la noblesse littéraire, du poème (et, donc, de l'héroïne éponyme) :

Λύδη καὶ γένος εἰμὶ καὶ οὖνομα · τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου
σεμνοτέρη πασῶν εἰμι δι' Ἀντιμαχόν.
Τίς γὰρ ἔμ' οὐκ ἦεισε ; τίς οὐκ ἀνελέξατο Λύδην,
τὸ ξυνὸν Μουσῶν γράμμα καὶ Ἀντιμάχου ;¹

*

En guise de préambule, on rappellera que les épigrammes hellénistiques, et en particulier celles de Callimaque, ont manifestement fait l'objet de maintes reprises et de constants jeux de réécritures dans la poésie augustéenne². Les imitations d'Asclépiade, pour être

¹ *AP IX, 63* : « *Lydé*, d'origine lydienne je suis, et tel est mon nom. Si je suis plus noble que toutes les filles de Codros, c'est grâce à Antimaque. Qui, en effet, ne m'a pas chantée ? Qui n'a pas lu *Lydé*, l'œuvre commune des Muses et d'Antimaque ? ».

² Pour le repérage et l'analyse de ces reprises dans la poésie romaine, cf. entre autres : W. WIMMEL, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Hermes Einzelschriften 16, Wiesbaden 1960 ; W. CLAUSEN, « Callimachus and Latin Poetry », *GRBS* 5 1964, p. 181-196 ; R.F. THOMAS, « Callimachus back in Rom », in M.A. HARDER, R.F. REGTUIT, G.C. WAKKER (éds), *Callimachus*, coll. *Hellenistica Groningana* 1993, p. 197-215 ; S. J. HEYWORTH, « Some allusions to Callimachus in Latin poetry », *MD* 33, 1994, p. 51-79 ; R. HUNTER, *The Shadow of Callimachus. Studies in the Roman Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge 2006 ; B. ACOSTA-HUGHES, « Ovid and Callimachus: Rewriting the master », in P. E. KNOX (éd), *A Companion to Ovid*, Oxford, Blackwell Companions to the Ancient World, 2009, p. 236-251 ; F. KLEIN, « La publication des œuvres et l'élitisme littéraire : le rôle de l'épigramme 28 Pf de Callimaque dans les constructions de *personae poetarum* chez Catulle et les poètes

certainement moins répandues et, en tout cas, plus difficiles à mettre en évidence, ne sont pas pour autant inexistantes – et l'on pourrait en citer quelques exemples dans les *Métamorphoses*³.

Signalons d'emblée, cependant, que le précédent qui sera le plus intéressant pour notre propos se trouve dans un poème d'Horace, où les commentateurs ont depuis longtemps identifié une allusion à l'épigramme d'Asclépiade qui, précisément, nous occupera ici.

L'*Ode* III, 9 nous offre, en effet, à propos d'une jeune fille aimée dont le nom est Lydia la transposition en contexte romain du texte d'*AP* IX, 63. Tandis que, dans l'épigramme grecque, Lydé affirmait être connue de tous grâce à Antimaque qui l'avait rendue plus noble que les Codrides,

..... τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου
σεμνοτέρη πασῶν εἰμι δι' Ἀντιμαχόν.
Τίς γὰρ ἔμ' οὐκ ἤεισε ; τίς οὐκ ἀνελέξατο Λύδην ;

la Lydia chantée par le poète latin se dit plus renommée et plus célèbre que la romaine Iliia :

*multi Lydia nominis,
Romana uigui clarior Iliia.*⁴

Les correspondances entre les deux textes sont nettes : on peut par exemple souligner la reprise de la forme comparative, s'appliquant à chacune des deux locutrices, qui accompagne la transposition des descendantes du roi Athénien Codros en noble romaine : d'un côté Lydé est τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου σεμνοτέρη πασῶν, de l'autre, Lydia est *Romana clarior Iliia*.

Cette imitation horatienne de l'épigramme d'Asclépiade a été signalée en 1908 par R. Reitzenstein, qui notait « daß die für den Zusammenhang so wichtigen Worte *multi Lydia nominis Romana uigui clarior Iliia* Nachbildung eines für das damalige Rom modernen Liedchens, eines Epigrammes des Asklepiades (IX 63) sind : Λύδη καὶ γένος εἰμι καὶ οὔνομα · τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου σεμνοτέρη πασῶν εἰμι δι' Ἀντιμαχόν »⁵. Elle est également rappelée par A. Kiessling et R. Heinze, qui soulignent qu'Horace transpose dans la vie l'éloge littéraire et surenchérit sur les filles de Codros en évoquant pour sa part la mère même du peuple romain⁶. Ajoutons enfin qu'à G. Pasquali, qui reconnaît la grande proximité entre les deux passages mais hésite à y voir une allusion directe à cause du choix du nom *Lydia* plutôt

augustéens », in F. NAU (éd) *Autoportraits de poètes. Les paratopies romaines et leur postérité, Camenae 7*, 2009 (http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Camenae_octobre_corrige.pdf).

³ Cf., par exemple, le dernier vers d'*API* XVI, 120 et *Met.* XV, 858 – et sur cette reprise probable, A. S. F. GOW et D. L. PAGE, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams. Vol. II. Commentary and Indexes*, Cambridge 1965, p. 147 ; P. MORENO, *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Libreria Editrice Canova 1973, p. 70 ; K. GUTZWILLER, « Art's echo: the tradition of hellenistic epigram » in M.A. HARDER, R.F. REGTUIT, G.C. WAKKER, *Hellenistic Epigrams, Hellenistica Groningana* 2002, p. 85-112 (p. 91-92).

Dans un autre registre, une épigramme érotique d'Asclépiade (*AP*, 75) a pu servir de modèle à la comparaison ovidienne entre Adonis et les tableaux d'Amours au carquois, en *Met.* X, 515-518 : en tout cas, au sein de la tradition des épigrammes hellénistiques qui louent la beauté de l'aimé en le comparant à Eros que seules ses ailes et ses flèches distinguent du jeune garçon, l'épigramme d'Asclépiade semble être la seule qui compare le bel enfant non au dieu lui-même mais à son portrait peint, comme le fera Ovide.

⁴ HOR., C. III, 9, 7-8 : « Lydie, nommée partout, j'ai prospéré, plus illustre que la romaine Iliia » (trad. F. Villeneuve, CUF 1992).

⁵ R. REITZENSTEIN, « Horaz und die Hellenistische Lyrik », *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XXI* 1908, p. 81-102 (p. 83) [= *Aufsätze zu Horaz. Abhandlungen und Vorträge aus den Jahren 1908-1925*, Darmstadt 1963, p. 3].

⁶ A. KIESSLING et R. HEINZE, *Q. Horatius Flaccus I* (9^e édition), Berlin 1958, p. 303 : « H. bildet ein Epigramm des Asklepiades nach: Λύδη καὶ γένος εἰμι καὶ οὔνομα · τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου σεμνοτέρη πασῶν εἰμι δι' Ἀντιμαχόν *AP* IX 63, indem er ins Leben überträgt, was dort nur poetisches Präconium war und die 'Kodrostöchter' durch die Stammutter des Römervolkes überbietet ».

que *Lyde*⁷, G. Tarditi objecte que *Lydia* servait au même titre que *Lyde* de transposition latine de la Λύδη d'Antimaque⁸ ; ce dernier interprète alors ainsi l'allusion horatienne : « la poesia di Orazio aveva reso *Lydia* piú illustre della progenitrice dei Romani come la poesia di Antimaco aveva reso l'altra *Lydia* piú nobile di tutte le donne di Ionia »⁹.

Le précédent que constitue cette transposition par Horace des vers d'Asclépiade nous permet donc de postuler qu'une allusion à cette même épigramme sur la *Lyde* d'Antimaque était susceptible d'être effectivement pratiquée et identifiée dans la poésie augustéenne. Or l'hypothèse, que je présenterai ici, d'une semblable allusion à cette épigramme d'Asclépiade en *Métamorphoses* VI, dans un passage qui met en scène une confrontation entre des esthétiques opposées (celles de Pallas et d'Arachné) paraît d'autant plus stimulante que l'on y retrouverait cette fois-ci réactualisée la dimension de polémique littéraire et artistique dans laquelle ce texte d'Asclépiade paraît bien avoir joué un rôle majeur, puisque la *Lyde* dont l'épigramme IX, 63 avait célébré la noblesse et la hauteur de ton a été ensuite violemment fustigée par Callimaque, vraisemblablement en réponse directe à l'éloge d'Asclépiade.

*

Pour rendre compte très sommairement de cette polémique, on peut repartir des catégories stylistiques qui organisaient le débat critique à l'époque. Ce dernier était polarisé, semble-t-il, par une alternative entre λεπτότης et σεμνότης : c'est, par exemple, ce qui ressort du *certamen* poétique entre Euripide et Eschyle, tel qu'il est mis en scène dans les *Grenouilles* d'Aristophane¹⁰ – cela est d'ailleurs d'autant plus intéressant que ce texte fondamental pour les catégories de la critique littéraire a servi de point de référence constant pour le prologue des *Aitia*, qui nous offre à mainte reprise un décalque des images et de la terminologie associées à Euripide dans la comédie¹¹. Or, quand Callimaque réplique, dans ce fameux prologue, aux attaques de ceux qu'il surnomme les « Telchines » et revendique la catégorie poétique de la λεπτότης, il ne mentionne pas la σεμνότης comme dans l'alternative traditionnelle, mais semble plutôt jouer sur une opposition symétrique entre la λεπτότης et son contraire, l'épaisseur : la παχύτης :

.....| αοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον
θρέψαι, τή]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην.¹²

Si on considère l'arrière-plan critique du texte (et notamment ce qu'il doit aux *Grenouilles* d'Aristophane), on peut supposer que cette opposition λεπτός / παχύς remplace l'alternative traditionnelle λεπτός / σεμνός. L'enjeu de cette substitution nous est alors donné par d'autres textes, et notamment par un échange d'épigrammes entre Callimaque et Asclépiade de Samos.

En effet, si dans le prologue des *Aitia* l'adjectif παχύς n'apparaît pas directement comme un terme de critique littéraire (il désigne l'épaisseur de la grasse offrande par contraste avec la

⁷ G. PASQUALI, *Orazio lirico* Firenze 1920, p. 418-419.

⁸ G. TARDITI, « Da Λύδη a *Lydia* (Asclepiade, A. P. IX 63, Orazio, C. III 9, 7-8) », *Annali della facolta' di lettere e filosofia* (Universita' di Macerata) III-IV, 1970-1971, t. II, p. 427-433.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 431.

¹⁰ On peut, par exemple, rappeler qu'Euripide est caractérisé comme λεπτός en AR., *Ran.* 828, 956, 1109, 1113 et Eschyle comme σεμνός en 833, 1004, 1020. De manière générale, sur ces catégories poétiques et esthétiques que sont la λεπτότης et la σεμνότης, ainsi que sur les débats critiques auxquels elles sont associées, on se reportera aux excellentes analyses d'E. PRIoux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*. Leuven-Paris-Dudley, MA, Peeters, 2007.

¹¹ Cf. W. WIMMEL, *op. cit.*, surtout p. 115, n. 1.

¹² CALL., *Aitia* fr. 1, 23-24 : « [...] poète, l'offrande tu doit l'entretenir la plus épaisse possible, et la Muse, mon bon !, toute fine ».

finesse de la muse du poète), il a indéniablement ce sens dans le fragment 398 Pf. où Callimaque qualifie d'épaisse et obscure l'œuvre d'Antimaque :

Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν¹³

Or il fait peu de doute que ce fragment d'épigramme constitue une réplique à l'épigramme par laquelle Asclépiade avait célébré la noblesse du poème, sa σεμνότης :

Λύδη καὶ γένος εἰμὶ καὶ οὔνομα · τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου
σεμνοτέρῃ πασῶν εἰμὶ δι' Ἀντιμαχόν.
Τίς γὰρ ἔμ' οὐκ ἤεισε ; τίς οὐκ ἀνελέξατο Λύδην,
τὸ ξυνὸν Μουσῶν γράμμα καὶ Ἀντιμάχου ;

En calquant le rythme de son épigramme sur le premier vers d'Asclépiade (Λύδη καί... καί ου-...), et en reprenant le mot γράμμα, Callimaque répond à l'éloge de la noblesse de l'œuvre d'Antimaque en qualifiant au contraire cette dernière de poème « épais » et opaque, aux antipodes donc de l'idéal poétique de la finesse, de la λεπτότης, qui est le sien. On observe donc ici un renversement explicite de la σεμνότης valorisée en παχύτης dénigrée, comparable à celui qui pouvait se deviner dans le prologue des *Aitia*¹⁴.

Avec cet échange d'épigrammes sur la *Lydé*, nous sommes donc bien, apparemment, au cœur de la controverse esthétique qui a opposé Callimaque aux « Telchines » ; d'ailleurs, dans la liste de ces derniers, que nous livrent les scholies florentines au prologue des *Aitia*¹⁵, se trouve précisément Asclépiade de Samos, auteur de cette épigramme d'*A.P.* IX, 63, ainsi que Posidippe de Pella, qui avait également loué la *Lydé* en rendant hommage au sage (σώφρον) Antimaque¹⁶.

Enfin, un autre indice du lien fort qui unit cette polémique entre Asclépiade et Callimaque sur la *Lydé*, d'une part, et les déclarations programmatiques du prologue des *Aitia*, de l'autre, nous est offert par un texte d'Antipater, qui, à son tour, fait l'éloge de l'œuvre d'Antimaque, en réplique au jugement négatif de Callimaque :

Ὅβοιμον ἀκαμάτου στίχον αἶνεσον Ἀντιμάχιο,
ἄξιον ἀρχαίων ὄφρυος ἡμθέων,
Πιερίδων χαλκευτὸν ἐπ' ἄκμοισιν, εἰ τορόν οὐδας
ἔλλαχες, εἰ ζαλοῖς τὰν ἀγέλαστον ὄπα,
εἰ τὰν ἄτριπτον καὶ ἀνέμβαντον ἀτραπὸν ἄλλοις
μαίεαι¹⁷

En évoquant l'enclume des Piérides qui ont forgé le poème, Antipater semble se placer dans la lignée d'Asclépiade qui faisait de *Lydé* l'œuvre conjointe des Muses et d'Antimaque ; et surtout, comme l'avait précisément fait Callimaque reprenant le rythme et les mots du vers d'Asclépiade en *oppositio in imitando*, il s'inscrit contre la position callimachéenne en reprenant les mots mêmes de ce dernier, puisqu'on retrouve, dans une perspective polémique

¹³ CALL., *Ep.* fr. 398 : « *Lydé*, œuvre épaisse et grossière ».

¹⁴ Sur les sens que l'on peut donner à l'adjectif παχύς dans ces deux textes, cf. N. KREVANS, « Fighting against Antimachus: the *Lyde* and the *Aitia* reconsidered », in : M. A. HARDER, R. F. REGTUIT et G. C. WAKKER (éds), *Callimachus*. Hellenistica Groningana I, Groningen 1993, p. 149-160.

¹⁵ Cette liste comprend (outre trois noms illisibles et deux auteurs non identifiables nommés Denys) Asclépiade aussi appelé Sikélidas, Posidippe et Praxiphane de Mytilène.

¹⁶ *AP* XII, 168.

¹⁷ *AP* VII, 409, v. 1-5 : « Loue les vers forts de l'infatigable Antimachos, dignes du sourcil des antiques demi-dieux, forgés sur les enclumes des Piérides, si tu as reçu une oreille fine, si tu aimes les accents sévères, si tu recherches le sentier non foulé et inaccessible à d'autres » (trad P. Waltz *et al.* CUF 1960).

la forme τορόν mais aussi, peut-être, l'image du sentier « non foulé » (ἄτριπτον)¹⁸ : ainsi Antipater viserait à la fois le fragment 398 Pf et le prologue des *Aitia*¹⁹. Cette reprise conjointe nous donnerait donc une raison supplémentaire de penser que les deux réponses de Callimaque à Asclépiade s'ancrent dans le même débat²⁰, qui impliquerait le type d'écriture que ce dernier valorise comme « noble grandeur ».

Cela est d'ailleurs précisément confirmé par les louanges mêmes qu'Antipater adresse à la *Lydé* contre le jugement de Callimaque : il célèbre en effet la force robuste du vers d'Antimaque, ὄβριμον στίχον, (et cela peut faire songer au témoignage de Quintilien, qui évoquera pour sa part la *uis* du poète, à côté de sa *grauitas* et d'un style *minime uulgaris* – nous y reviendrons²¹), son ton sérieux, ἀγέλαστον, (qui entre en résonance avec le terme choisi par Posidippe à propos du même poète élégiaque : σῶφρον) et le fait qu'il se montre digne de la majesté orgueilleuse des demi-dieux d'antan, ἄξιον ἀρχαίων ὀφρύος ἡμθέων : il est d'ailleurs significatif que ce dernier compliment fasse songer à l'emphase que, pour sa part, l'Euripide des *Grenouilles* reproche à Eschyle qui est, dans le texte d'Aristophane, associé au style σεμνός²². Par l'évocation de toutes ces qualités qu'il attribue à l'écriture d'Antimaque, le texte d'Antipater (outre qu'il semble autoriser le rapprochement entre cette polémique sur la *Lydé* et la réponse de Callimaque aux Telchines dans le prologue des *Aitia*) nous permet donc de corroborer l'idée que l'objet du désaccord entre Asclépiade et Callimaque devait porter sur la hauteur de ton, la dignité et le sérieux de la *Lydé*, admirée comme σεμνότης par l'un et fustigée comme enflure et épaisseur opaque par l'autre.

Avant que nous passions au texte d'Ovide, un dernier élément important doit être évoqué à propos de l'épigramme IX, 63 et des enjeux de cet éloge de la σεμνότης d'Antimaque. Alan Cameron a en effet proposé une interprétation du texte d'Asclépiade selon laquelle l'admiration pour l'esthétique pratiquée par Antimaque cacherait, en sus, une attaque contre celle de Callimaque – ce qui aurait alors naturellement fourni à ce dernier une bonne raison de riposter comme il l'a fait²³. Cameron propose en effet de lire dans la comparaison de Lydé et des Codrides (*AP IX, 63, v. 1-2* : Κόδρου | σεμνοτέρη πασῶν εἰμι δι' Ἀντίμαχον) une pique contre les *Aitia*. En effet si l'expression « mieux né que Codros » était proverbiale²⁴, l'allusion plus précise aux descendantes de ce roi peut contenir un autre sens : les deux seules descendantes connues de Codros sont Leimonis et Cydippé, toutes deux chantées dans l'œuvre de Callimaque²⁵ ! En particulier, dans le récit qu'il consacre à Cydippé, Callimaque

¹⁸ Signalons cependant que la leçon ἄτριπτον est une conjecture.

¹⁹ Cf. CALL., *Aitia* fr. 1, 27-28 Pf.

²⁰ Cf. A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995, p. 332 sq. ; K. SPANOUDAKIS (« Poets and Telchine in Callimachus' *Aitia*-Prologue », *Mnemosyne* 56, 2001, p. 425-441) voit dans cette double allusion d'Antipater au prologue des *Aitia* et au fr. 398 un indice en faveur d'une interprétation du prologue des *Aitia* comme visant directement la *Lydé* d'Antimaque (p. 436).

²¹ Cf. QUINT., *IO X*, 1, 53 : *Contra in Antimacho uis et grauitas et minime uulgare eloquendi genus habet laudem*, « Au contraire ce qui vaut des éloges à Antimaque, c'est sa vigueur et sa noblesse et son style qui n'a rien de vulgaire » (trad. J. Cousin, CUF).

²² Cf. AR., *Ran.* 925. On pourrait ajouter que, dans la bouche d'Euripide, cette emphase orgueilleuse associée à l'image du « sourcil » des mots (v. 924-925 : ῥηματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν, | ὀφρύς ἔχοντα) est directement opposée à la vertu de la clarté : (cf. v. 927 : σαφές δ' ἄν εἶπεν οὐδὲ ἕν, « mais de mot clair, pas un ») – ce qu'il est intéressant de rapprocher du fr. 398 Pf où Callimaque reproche à la *Lydé* son opacité – l'adjectif τορόν étant précisément glosé par Pfeiffer comme synonyme de σαφές (cf. R. Pfeiffer, *Callimachus I, Fragmenta*, Oxford 1949 p. 326).

²³ Voir A. CAMERON, *op. cit.* p. 303 sq.

²⁴ Pour l'emploi de l'expression εὐγενέστερος Κόδρου, cf. par ex. LUC., *Dial. Mort.* 19.4 ; *Timon* 23 ; A. TAT., 6, 12, 4, etc.

²⁵ Pour Leimonis, cf. CALL., *Aitia* fr. 94-95 Pf ; pour Cidyppé : CALL., *Aitia* fr. 67 à 75. L'histoire d'Acontius et Cydippé, inconnue avant que Callimaque n'en fasse le récit, était un des textes les plus célèbres de

évoque la lignée de Codros, et nomme la jeune fille Κοδορείδης²⁶. Ainsi, en décrétant que Lydé / la *Lydé* est, grâce à Antimaque, plus noble que toutes les filles issues de Codros (τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου σεμνοτέρη πασῶν), Asclépiade comparerait implicitement les poèmes élégiaques d'Antimaque et de Callimaque, et soulignerait l'absence dans la poésie callimachéenne de la σεμνότης, la noblesse stylistique qu'il admire chez l'auteur de la *Lydé*. C'est donc à cette comparaison en sa défaveur que Callimaque aurait alors répliqué en refusant, pour sa part, la valorisation de ce style hautain et grandiloquent ainsi loué dans l'épigramme qui visait sa propre pratique poétique.

L'épigramme IX, 63 apparaît donc comme primordiale pour comprendre la polémique littéraire qui sert de cadre aux déclarations programmatiques de Callimaque telles qu'elles ont souvent été prises comme modèle par les poètes augustéens.

*

Je voudrais alors suggérer que le *certamen* qui oppose Arachné à Pallas, au livre VI des *Métamorphoses*, fait référence à ce texte d'Asclépiade et à son usage de la métaphore sociale de la noblesse pour fustiger l'absence de σεμνότης stylistique de Callimaque.

De fait, il faut commencer par rappeler que cet épisode repose, dans son ensemble, sur un semblable lien entre les deux sens, social et stylistique, de la *grauitas* qui est l'équivalent de la σεμνότης. Tandis que la composition symétrique et figée de Pallas exalte le pouvoir divin en une représentation idéalisée de l'ordre et de la justice des dieux, l'esthétique du mouvement et de la fluidité qui prévaut dans l'œuvre de la mortelle est en soi un démenti subversif à l'image d'un monde stable et ordonné dans sa hiérarchie que voudrait transmettre la déesse par sa tapisserie : cette opposition esthétique et idéologique des deux tapisseries a été amplement étudiée, et je n'y reviens pas²⁷. Je voudrais simplement ici souligner qu'elle est véritablement centrée sur la notion de *grauitas* : en effet, en tant que qualité conférée à des dieux pleins de noblesse, cette notion est bien au cœur de la vision du monde transmise par Pallas et refusée par Arachné, de même qu'elle caractérise l'esthétique de la première par opposition à celle de la seconde.

Ainsi, dans l'œuvre de Minerve, les dieux sont représentés avec une « auguste gravité », lorsqu'ils siègent de part et d'autre d'un Jupiter en majesté :

*bis sex caelestes medio Ioue sedibus altis
augusta grauitate sedent ; sua quemque deorum
inscribit facies : Iouis est regalis imago*²⁸

Le fait que le passage soit une *ekphrasis* – c'est-à-dire qu'il doive à la fois décrire l'œuvre d'art en tant que telle et donner à voir à son tour (en une *mimesis* secondaire, de nature verbale) le contenu qu'elle représente – permet notamment au poète de faire pleinement

Callimaque, et selon Cameron, « there can be little doubt that informed contemporaries would have identified Asclepiades' Codrid female as Cydippe » (A. CAMERON, *op. cit.* p. 306).

²⁶ Cf. CALL., *Aitia* fr. 75, 32.

²⁷ Parmi les études majeures sur ce sujet, on pourra citer par exemple E. LEACH, « Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses* », *Ramus* 3, 1974, p. 102-142 ; G. SAURON, « Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne. Problèmes de méthode », *MEFRA* 94, 1982, p. 699-713 ; D. FEENEY, *The Gods in epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. New York, OUP 1991, p. 191-192 ; J. FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris 1995, p. 301-311.

²⁸ OV., *Met.* VI, 72-74 : « Placés en deux groupes de six autour de Jupiter, sur des sièges élevés, les dieux du ciel se tiennent assis avec une auguste gravité ; chacun est explicitement identifié par son apparence : l'image de Jupiter est celle d'un roi ».

coïncider les deux sens, formel et moral, de l'*augusta grauitas* avec laquelle Pallas met en scène les douze dieux du ciel siégeant autour de leur roi, puisque celle-ci signifie alors de manière indistincte l'auguste noblesse des dieux et la solennité quelque peu figée du style de l'artiste.

A l'inverse, c'est bien cette qualité qui est précisément absente de l'œuvre d'Arachné : l'art de cette dernière, qui imite la vie et le mouvement lui permet en effet de représenter des dieux totalement privés de toute dignité, se métamorphosant pour assouvir leurs désirs érotiques. Que ce soit là précisément un démenti de l'*augusta grauitas* divine célébrée par Minerve, c'est une reprise intratextuelle fortement marquée qui nous le confirme. En effet, l'*ekphrasis* de la tapisserie d'Arachné s'ouvre sur la vision d'Europe emportée à travers les flots sur le dos du taureau dont Jupiter a momentanément pris l'apparence²⁹. Or la peinture de cet enlèvement d'Europe comme sujet emblématique de la toile d'Arachné fait écho au récit par le narrateur ovidien de ce même épisode, au début des *Métamorphoses* : le roi des dieux épris de la jeune fille et devant choisir entre sa majesté et l'amour, incompatibles entre eux, avait sans hésiter abandonné sa *grauitas* royale pour se métamorphoser en taureau :

*Non bene conueniunt nec in una sede morantur
Maiestas et amor ; sceptri grauitate relictas,
Ille pater rectorque deorum³⁰*

Le rejet de cette *sceptri grauitas* par Jupiter enlevant Europe, au livre II, devait être lu en regard avec l'exercice de cette même *grauitas*, lors de l'Assemblée des Dieux, au livre I, où le roi des dieux faisait cesser les murmures et les cris de ses sujets, en les réprimant du poids de sa *grauitas* royale : *clamor pressus grauitate regentis*³¹. Ce mouvement, par lequel le poème ovidien mettait tout d'abord en scène la supposée *grauitas regentis* de Jupiter avant de nous donner à voir, dans le reste de l'œuvre, l'abandon et la disparition de cette *maiestas* et de cette *grauitas*, est donc repris (et signalé par la référence intratextuelle au rapt d'Europe) dans le diptyque que forment les deux toiles concurrentes de Pallas et d'Arachné, puisque celles-ci nous donnent successivement à voir la *grauitas* associée à la représentation des dieux par Pallas et son démenti dans l'œuvre d'Arachné.

Ajoutons, pour finir sur ces considérations générales, que cette *augusta grauitas* qui est l'objet du *certamen* entre la déesse et la mortelle, dans la mesure où elle désigne à la fois la noble dignité des dieux qui sont représentés (selon la perspective 'théocentrique' qui est celle de Pallas, par opposition à la vision 'anthropocentrique' du monde que lui oppose Arachné³²) et la solennité du style grandiose et austère qui permet de les représenter ainsi, est bien l'équivalent de la *σμενότης* en tant que ce terme, associé à la célébration des dieux, désigne une catégorie esthétique particulièrement adaptée à la représentation de la divinité³³.

De cela, on pourrait prendre deux exemples significatifs, tirés de la critique littéraire et artistique. Dans les *Grenouilles*, le caractère plus imposant des dieux et des demi-dieux (*σμενοτέροισιν*) est revendiqué par Eschyle en réponse aux critiques d'Euripide qui accuse son adversaire de ne pas utiliser un langage humain (*φράζειν ἀνθρωπεῖως*)³⁴. Mais surtout,

²⁹ OV., *Met.* VI, 103-107.

³⁰ OV., *Met.* II, 846-848 : « Ils ne s'accordent guère ni ne coexistent en un même lieu, la majesté et l'amour ; ayant abandonné sa noblesse royale, le père et souverain des dieux <... prit l'apparence d'un taureau> ».

³¹ OV., *Met.* I, 207.

³² Cf. E. LEACH, *op. cit.*

³³ Cf. J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven – London. Yale University Press 1974, p. 233.

³⁴ Cf. AR., *Ran.* 1056-1061 :

Πάνυ δὴ δεῖ χρῆσθαι λέγειν ἡμᾶς.

le grand modèle de ce style *σεμνός* nous est donné avec l'art de Phidias, dont les statues colossales de Minerve ou de Zeus sont le paradigme de cette esthétique de la *σεμνότης* qui seule permet de représenter la grandeur et la majesté des dieux³⁵. On rappellera par ailleurs que la traduction latine de cette *σεμνότης* qui caractérise l'art de Phidias est précisément le *pondus* : selon Quintilien, en effet, c'est parce qu'il manquait de ce *pondus*, que Polyclète, le second après Phidias, ne pouvait rendre l'*auctoritas* divine³⁶ ; c'est donc bien cette qualité du *pondus* qui fait de Phidias l'artiste le plus à même de représenter les dieux, en égalant leur majesté divine par celle de son art :

*Phidias tamen dis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore uero longe citra aemulum uel si nihil nisi Mineruam Athenis aut Olympium in Elide Iouem fecisset [...], adeo maiestas operis deum aequauit.*³⁷

Or cette réputation qu'avait Phidias d'avoir pu égaler la noblesse et la majesté des dieux eux-mêmes par ces mêmes qualités de son style aurait son équivalent dans notre passage, avec l'*augusta grauitas* qui caractérise l'image des dieux que donne Pallas.

De fait, il semble pertinent de convoquer ce modèle de Phidias en considérant la toile tissée par la déesse : les commentateurs ont en effet souligné que la composition de la tapisserie – avec les dieux placés de part et d'autre de Jupiter, assistant au *certamen* d'Athéna et de Neptune – reprenait celle de la frise ouest du Parthénon où Phidias avait sculpté le même

EΥ. Ἦν οὖν σύ λέγῃς Λυκαβηττοῦς
Καὶ Παρνασσῶν ἡμῖν μεγέθη, τοῦτ' ἐστὶ τὸ χρηστὰ διδάσκειν,
ὄν χρῆν φράζειν **ἀνθρωπιῶς** ;

ΑΙ. Ἄλλ', ὦ κακόδαιμον, ἀνάγκη
μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίπτειν.
Κάλλως εἰκὸς τοῦς ἡμθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι ·
Καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ **σεμνοτέροισιν**.

« Eschyle : Nous avons l'absolu devoir de ne dire que des choses honnêtes.

Euripide : Quand donc tu nous dérites des Lycabettes et des mots hauts comme le Parnasse, est-ce là enseigner des choses honnêtes, au lieu d'employer un langage humain ?

Eschyle : Mais, malheureux, pour de grandes sentences et pensées, force est bien de créer des expressions à leur hauteur. D'ailleurs, il est naturel que les demi-dieux usent de termes plus grandioses ; c'est ainsi que leur costume est bien plus imposant que le nôtre »

(trad. H. Van Daele, CUF).

³⁵ Sur la *σεμνότης* du Zeus de Phidias, on pourra mentionner les témoignages de Dion Chrysostome (cf. D. CHR., *Or.* 12, 49 ; 74 ; 77 cités par J. J. POLLITT *op. cit.* p. 233). On évoquera également ici la comparaison qu'établit Denys d'Halicarnasse entre l'éloquence et la statuaire (DH, *Isoc.* 3, 6-7) : Denys compare le style sublime d'Isocrate à l'art de Phidias pour leur noblesse (*κατὰ τὸ σεμνόν*) et leur dignité (... *καὶ ἀξιωματικόν*), par opposition à la finesse qui caractérise l'éloquence de Lysias (*τῆς λεπτότητος ἕνεκα*). C'est ainsi, ajoute-t-il, que certains artistes ont plus de succès dans des oeuvres de moindre envergure, à taille humaine (*ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπιχοῖς*), tandis que d'autres réussissent des oeuvres plus grandes, de l'ordre du divin (*ἐν τῷ ὡς μείζοσι καὶ θειοτέροισι*).

³⁶ Cf. QUINT., *IO XII*, 10, 7 : *Diligentia ac decor in Polyclito supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra uerum, ita non expleuisse deorum auctoritatem uidetur*, « L'exactitude et la beauté placent Polyclète au dessus de tous les autres mais si la plupart des critiques le reconnaissent comme le meilleur, cependant pour lui faire une critique, on estime qu'il manque de gravité. S'il est vrai qu'il a embelli la forme humaine au-delà du vrai, on juge qu'il n'a pas réussi à exprimer la dignité des dieux », (trad. A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.*, Rome, de Boccard 1989, p. 406).

³⁷ QUINT., *IO XII*, 10, 9 : « On juge Phidias plus heureux dans la sculpture des dieux que dans celle des hommes, et il est de loin sans égal dans le travail de l'ivoire même s'il n'avait rien réalisé d'autre que sa Minerve à Athènes ou son Jupiter Olympien en Elide [...] tant la majesté de l'ouvrage sut égaler la divinité » (trad. A. ROUVERET, *ibid.*).

épisode³⁸ ; en outre, l'autoportrait de Minerve évoque la fameuse statue chrysléphantine de la déesse dans le même temple³⁹, tandis que la représentation de Jupiter en majesté peut faire songer à celle du Zeus sculpté par Phidias à Olympe, paradigme, pour la statuaire, d'une esthétique de la *σεμνότης* au service de l'imposante majesté du dieu qu'elle représente. Sont ainsi associées dans le texte ovidien les deux fameuses statues qui sont emblématiques de l'art du sculpteur, et, précisément, de sa noble grandeur qui lui permet de traduire celle des dieux qu'il représente ; en faisant donc de Minerve (telle qu'elle avait elle-même été sculptée par Phidias) une artiste qui représente à son tour la majesté de Jupiter, Ovide évoquerait une semblable assimilation de la *maiestas* de l'œuvre et de celle des dieux – assimilation qu'il souligne notamment par la formule *regalis imago* dont l'ambivalence convient aux deux fonctions de l'*ekphrasis*, en superposant la *maiestas* comme qualité divine et la *maiestas* comme caractéristique esthétique –, de même que l'*augusta grauitas* avec laquelle la déesse avait représenté les dieux dans toute leur dignité caractérisait à la fois la grandeur de son sujet et le style de sa composition.

L'objet du *certamen* artistique qui oppose les deux tisserandes est donc véritablement cette *augusta grauitas* (c'est-à-dire la *σεμνότης*) qui caractérise l'œuvre de Pallas et est absente de celle d'Arachné ; et, dans les deux cas, il apparaît bien que cette *grauitas* – qu'elle soit célébrée par l'une ou évincée par l'autre – désigne indissociablement la noblesse du style grandiose de l'artiste et la dignité majestueuse de son sujet.

C'est ce lien entre les deux acceptions, sociale et esthétique, de la *grauitas* qu'il est alors particulièrement intéressant de confronter, me semble-t-il, à l'épigramme AP IX, 63 qui jouait précisément sur ce double sens de la *σεμνότης* et sur l'ambivalence de la notion de noblesse qui avait permis à Asclépiade de critiquer implicitement la poésie élégiaque de Callimaque en déclarant sa *Cydippé* moins « noble » – moins « bien née » – que la *Lydé* d'Antimaque.

*

Pour examiner l'hypothèse d'une telle allusion au texte d'Asclépiade, il faut tout d'abord rappeler – comme cela a souvent été noté – qu'Ovide fait de son Arachné une artiste identifiable au modèle de Callimaque, en évoquant par exemple sa victoire sur l'Envie⁴⁰, qui rappelle la déroute de Φθόνος dans l'*Hymne à Apollon*⁴¹ mais aussi l'invective aux Telchines assimilés à l'engeance de la Mauvaise Envie dans le prologue des *Aitia* lorsque le poète les enjoint de juger sa science poétique au critère de l'art :

Ἔλλετε, Βασκανίης ὀλοὸν γένος, αὐθι δὲ τέχνη
Χρίνετε, μὴ σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην⁴²

Cette importance accordée au critère de la *τέχνη* est d'ailleurs également citée parmi les arguments en faveur d'une association de l'Arachné d'Ovide à une figure callimachéenne, puisque celle-ci se distingue par la valeur de son *ars*⁴³ – et, de fait, la survalorisation de l'*ars*

³⁸ Cf. W. S. ANDERSON *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10. ed. with Introduction and Commentary*. Norman, University of Oklahoma Press 1972, p. 161 ; E. LEACH *op. cit.* p. 116.

³⁹ Cf. Ov., *Met.* VI, 77-78 et W. S. ANDERSON *op. cit.*, p. 162.

⁴⁰ Cf. Ov., *Met.* VI, 129-130 : *Non illud Pallas, non illud carpere Liuor / possit opus.*

⁴¹ Cf. CALL., *H.* II, 107.

⁴² CALL., *Aitia* fr. 1, 17-18 Pf. « Allez, funeste engeance de la Mauvaise Envie, et dorénavant jugez la science poétique selon l'art et non avec l'arpent persique ».

⁴³ Cf. par ex. D. LATEINER « Mythic and Non-mythic Artists in Ovid's *Metamorphoses* », *Ramus* 13, 1984, p. 1-30 (p. 15).

par rapport à l'*ingenium* correspond à l'image de Callimaque que l'on peut trouver ailleurs dans l'œuvre ovidienne⁴⁴.

Mais observons de plus près la manière dont ce critère de l'*ars* est évoqué à propos de la tisserande. Le narrateur nous précise en effet que ce n'est pas à son rang social ni à sa haute naissance que celle-ci doit sa célébrité, mais à son art :

..... *Non illa loco nec origine gentis*
clara sed arte fuit.....⁴⁵

Plus donc que la seule valorisation de l'*ars*, c'est bien – me semble-t-il – cette opposition directe entre l'art et la noblesse sociale qui pourrait fournir un argument nouveau pour associer Arachné à un modèle callimachéen. Et, de fait, dans la brève présentation qui nous est faite de l'artiste par Ovide, l'évocation insistante de cette origine modeste et populaire tient une place étonnamment importante :

..... *Non illa loco nec origine gentis*
clara sed arte fuit ; pater huic Colophonius Idmon
Phocaico bibulas tingebat murice lanas ;
Occiderat mater, sed et haec de plebe suoque
Aequa uiro fuerat. Lydas tamen illa per urbes
Quaesierat studio nomen memorabile, quamuis
Orta domo parua paruis habitabat Hypaepis.⁴⁶

Ainsi, dans ce portrait d'artiste, sept vers sont consacrés à la description de l'origine plébéienne d'Arachné, avec une insistance sur l'humilité de sa provenance sociale – ses parents étant tous deux issus de la *plebs*⁴⁷ – assortie (nous y reviendrons) d'évocations géographiques, et c'est par contraste avec ce rang modeste qu'est louée l'*ars* de la jeune fille.

On pourrait également commenter la fin de ce passage où se trouve deux fois répété le mot *paruus* (*orta domo parua paruis habitabat Hypaepis*) : si cette image de la petitesse ainsi mise en valeur est propre à évoquer le modèle de Callimaque (souvent associé à cet adjectif employé de manière programmatique⁴⁸), on remarquera ici qu'elle permet de dire l'humble

⁴⁴ Cf. par ex. Ov., *Am.* I, 15, 15-16.

⁴⁵ Ov., *Met.* VI, 7-8 : « Celle-ci n'était célèbre ni par son rang, ni par son origine familiale, mais par son art ».

⁴⁶ Ov., *Met.* VI, 7-13 : « Celle-ci n'était célèbre ni par son rang, ni par son origine familiale, mais par son art. Son père, Idmon de Colophon, teignait la laine en lui faisant absorber la poupre de Phocée ; sa mère, qui était morte, également issue du peuple, avait été de la même condition que son mari. Arachné s'était cependant acquis, grâce à son zèle industriel, un renom glorieux par les villes de Lydie, bien que, de naissance modeste, elle habitât la modeste Hypaea ».

⁴⁷ Sur cette extraction plébéienne d'Arachné et son interprétation politique, cf. J. FABRE-SERRIS, *op. cit.*, p. 79-80.

⁴⁸ Pour illustrer la connotation callimachéenne de l'adjectif *paruus* employé en contexte programmatique à Rome, on pourra citer le *carmen* 95 de Catulle puisque celui-ci s'inscrit expressément dans la lignée du jugement de Callimaque sur la *παχύτης* d'Antimaque (CAT., C. 95, 9-10 : *Parua mei mihi sint cordi monumenta [sodalis] / at populum tumido gaudeat Antimacho*), l'élégie IV, 1 de Propertius où ce dernier qualifie de *paruus* le son qui sort de sa bouche (*Quod nostro est paruus in ore sonus*, v. 58) et fait de lui le *Callimachus Romanus* (v. 64), ou encore les passages dans lesquels Horace revendique une poésie callimachéenne, que ce soit la *recusatio* de l'ode III, 3 où l'adjectif *paruus* est associé à la *tenuitas* et donc à la *λεπτότης* (v. 72 : *magna modis tenuare paruis*), ou bien l'ode IV, 2 où Horace – qui s'est comparé à l'abeille industrielle comme Callimaque s'était identifié à un insecte petit et ailé (CALL., *Aitia*, fr. 1, 32) – écrit : *operosa paruus / carmina fingo* (v. 31-32). Enfin, Horace comme Propertius reprennent ce terme *paruus* en l'associant à la métaphore métapoétique du véhicule lorsqu'ils empruntent à Callimaque le motif de l'avertissement d'Apollon dans la lignée du prologue des *Aitia* : cf. PROP., *El.* III, 3, 18 : *mollia sunt paruis prata terenda rotis* ; HOR., C. IV, 15, 1-4 : *Phoebus uolentem proelia me loqui / Victas et urbes increpuit lyra, / Ne parua Tyrrenum per aequor / uela darem...*

origine, l'obscur naissance (*orta domo parua*) de l'artiste : les éléments d'allusion au callimachisme sont donc bien ici fortement associés à la question du rang social.

Cette insistance sur l'absence de noblesse d'une artiste que son art apparente à une figure callimachéenne pourrait alors rappeler l'utilisation par Asclépiade de la métaphore sociale – les filles du roi Codros, princesses grecques, chantées par Callimaque étant jugées moins bien nées, moins nobles que la *Lydé* d'Antimaque –, pour déplorer l'absence de noblesse stylistique et de hauteur de ton de Callimaque : c'est en jouant sur une correspondance métaphorique entre dignité sociale et dignité stylistique qu'Asclépiade valorisait ces qualités qui caractérisaient l'œuvre d'Antimaque et manquaient à celle de Callimaque.

D'ailleurs, cette équivalence entre noblesse sociale et noblesse littéraire sera reprise dans la critique littéraire latine, avec le jugement que portera à son tour Quintilien sur le style d'Antimaque, que nous avons déjà cité plus haut : *in Antimacho uis et grauitas et minime uulgare eloquendi genus habet laudem*⁴⁹. La σεμνότης louée par Asclépiade se traduit naturellement en latin par la *uis* (la force, également évoquée par Antipater) et surtout la *grauitas*, mais aussi par cette évocation d'un langage qui n'est pas *uulgaris*. C'est donc par ce genre de métaphores à l'origine des catégories esthétiques que peut s'expliquer l'insistance avec laquelle Ovide décrit au contraire l'origine obscure et populaire d'une artiste issue de la plèbe et qui se confrontera à Pallas, représentante du pouvoir et de l'auguste noblesse divine.

Y a-t-il alors des signaux précis qui nous permettraient de penser qu'en faisant le portrait d'une artiste assimilée à une figure callimachéenne et qu'illustre non la noblesse de ses origines mais son *ars*, sa τέχνη, Ovide réplique bien à l'épigramme d'Asclépiade qui visait l'œuvre de Callimaque en valorisant la σεμνότης de l'œuvre d'Antimaque ? On trouve, en tout cas, dans l'évocation de cette célébrité due à l'art et non au rang ou à l'origine sociale, des réminiscences du premier vers de l'épigramme IX, 63. Lorsque Ovide écrit,

..... *Non illa loco nec origine gentis
clara sed arte fuit*.....

le terme *gentis* rappelle le mot γένος par lequel Asclépiade faisait le lien entre Lydé et la Lydie dont l'aimée d'Asclépiade était originaire,

Λύδη καὶ γένος εἰμὶ καὶ οὔνομα,

tandis que l'évocation du nom, οὔνομα, de cette dernière trouverait un écho dans le nom inoubliable, *nomen memorabile*, que s'est acquis Arachné par son art, précisément dans les villes de Lydie :

..... *Lydas tamen illa per urbes
Quaesierat studio nomen memorabile*.....

Si l'on peut penser que cette mention des *Lydas urbes*, des villes de Lydie, où la tisserande jouit d'un renom prestigieux, associé aux termes *gens* et *nomen* qui sont les équivalents de γένος ...καὶ οὔνομα, peut faire signe vers la Lydie qui a donné son nom à « Lydé », la femme aimée et l'œuvre d'Antimaque, alors on rappellera en outre à quel point Ovide insiste, dans ces quelques vers, sur cette origine lydienne d'Arachné, en multipliant les références

⁴⁹ QUINT., *IO X*, 1, 53, « ce qui vaut des éloges à Antimaque, c'est sa vigueur et sa noblesse et son style qui n'a rien de vulgaire » (trad. J. Cousin, CUF).

géographiques qui pourraient être comprises comme autant d'échos à la personne et à l'œuvre d'Antimaque⁵⁰.

C'est donc sur le propre terrain de Lydé que l'artiste mise en scène par Ovide se distingue par sa gloire (*nomen memorabile, clara*) qui répond à la célébration par Asclépiade de la renommée d'une Lydé connue de tous, dont tout le monde parle et que tout le monde a lue (Τίς γὰρ ἔμ' οὐκ ἦεισε ; τίς οὐκ ἀνελέξατο Λύδην... ;)

Avant d'interpréter ce prolongement ovidien des débats hellénistiques qui ont pu servir d'arrière-plan aux déclarations programmatiques de Callimaque, nous pouvons revenir brièvement à l'*Ode* III, 9 d'Horace affirmant que, de même que la grecque Lydé était connue de tous grâce à Antimaque qui l'avait rendue plus noble que les Codrides, Lydia est plus renommée et plus célèbre que la romaine Ilia : *multi Lydia nominis, / Romana uigui clarior Ilia*.

Cette reformulation horatienne de l'épigramme d'Asclépiade célébrant la noblesse et la gloire de la Lydé nous offre en effet deux arguments en faveur de notre hypothèse d'une allusion ovidienne au même texte. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà dit plus haut, par le précédent qu'elle constitue, elle nous permet d'affirmer que l'épigramme IX, 63 était bien susceptible d'être imitée par un poète romain. Mais on pourra ajouter que les termes précisément choisis par Horace pour transposer le texte d'Asclépiade se retrouvent dans le texte d'Ovide sur la gloire conférée à Arachné par son art : le *nomen memorabile* que s'est acquis la tisserande dans les villes de Lydie correspond à la formule *multi nominis* par laquelle la Lydia de l'*Ode* III, 9 transpose la prétention de la Lydé d'Antimaque à être connue de tous (*AP* IX, 63, 3) ; quant à l'adaptation latine de τῶν δ' ἀπὸ Κόδρου σεμνοτέρη πασῶν en *Romana clarior Ilia*, on la retrouverait avec le choix du même adjectif *clarus* dans la valorisation de l'art d'Arachné : *non illa loco nec origine gentis / clara sed arte fuit*.

*

Tout cela nous laisse donc penser qu'Ovide redistribue dans son portrait d'Arachné les éléments de l'épigramme IX, 63. Ce faisant, il feindrait alors de prendre au mot la métaphore sociale du style par laquelle Asclépiade visait l'absence de σεμνότης dans l'œuvre de Callimaque, en répliquant par le portrait d'une artiste célébrée pour son *ars*, et non pour la noblesse de son origine sociale. Tout se passe alors comme si le texte des *Métamorphoses* réactivait l'identification entre σεμνότης sociale et σεμνότης littéraire, sur laquelle se fondait cette critique des *Aitia*, en reprenant au sens littéral l'absence de noblesse, de haute naissance reprochée de manière métaphorique à Callimaque, et dont Ovide rappellerait qu'elle était compensée par la supériorité de ce dernier selon le critère de l'art, de la τέχνη, dont le poète ainsi accusé avait lui-même rappelé l'importance aux « Telchines » (parmi lesquels figurait précisément Asclépiade de Samos) dans le prologue des *Aitia*.

Il est alors intéressant d'observer, dans cette perspective, la manière dont évolue, dans le reste de l'épisode, ce jeu ovidien par rapport à la métaphore de la noblesse et de la dignité sociale comme image d'un style grandiose et majestueux, *gravis* ou σεμνός ; de fait, on constate que l'issue du *certamen* lui permet de thématiser, et donc d'interroger, l'articulation

⁵⁰ Pour les divers noms de lieux en Lydie, cf. *Ov., Mét.* VI, 5 ; 8 ; 11 ; 13 ; 15-16. Si la mention de la ville de Colophon (v. 8 : *Colophonius*) peut faire songer à l'origine même d'Antimaque, les autres notations géographiques liées à la Lydie faisaient peut-être écho à des lieux évoqués dans son œuvre : par exemple, Ovide mentionne les nymphes du Pactole qui délaissent leurs eaux pour admirer le travail d'Arachné (v. 16 : *deseruere sui nymphae Pactolides undas*), de même que ce fleuve était évoqué dans la Lydé : cf. *frg* 191 Wyss = 79 *SH*. Hermesianax (*Fr.* 7.41-42 Powell *ap.* Athen. 13, 598a) associe d'ailleurs l'auteur de la Lydé et ce fleuve.

de ces deux sens, social et stylistique, de la dignité sociale, de la *σεμνότης* que ne possèdent ni Arachné ni Callimaque.

Dans un premier temps, lorsque les œuvres sont achevées, il apparaît que l'*ars* d'Arachné l'emporte sur l'esthétique de la *grauitas* et de la *maiestas* qui caractérisent la tapisserie de Minerve – c'est ce qu'affirme le poète en rapportant que ni Pallas ni l'Envie ne pourraient critiquer son œuvre⁵¹. Dans un deuxième temps, dès lors que la *σεμνότης* comme catégorie stylistique n'a pas vaincu l'art de la mortelle, c'est en transférant le *certamen* sur un autre plan, pour lequel le critère n'est plus l'art mais bien le rang et la puissance, que la déesse peut anéantir Arachné, en usant de violence (d'une *uis* qui n'a plus rien de stylistique, donc !) et en la poussant à se suicider : autrement dit, elle utilise la force de sa position supérieure, là où, sous sa forme métaphorique, la noblesse de son style n'avait pas suffi à vaincre l'art de cette dernière. Un critique écrit justement à ce propos que Minerve « destroys Arachne's fragile weaving and assaults the artist, demonstrating her superior force rather than superior art »⁵². Mais ce qui est surtout intéressant, me semble-t-il, est le lien qu'Ovide établit par là entre la *grauitas* comme qualité artistique, dont Pallas échoue à démontrer la supériorité, et la *grauitas* d'un pouvoir divin assimilé à une force brutale et répressive⁵³ : ce sont donc bien les deux sens de la *grauitas* (ou de la *σεμνότης*) qui se relaient dans leurs confrontations respectives avec l'*ars* de la callimachéenne Arachné.

Comme s'il poussait jusqu'au bout de sa logique la métaphore sociale de la *σεμνότης* littéraire qu'avait utilisée Asclépiade pour critiquer l'art de Callimaque, Ovide nous fait donc assister au remplacement du sens esthétique de la *grauitas* / *σεμνότης* à son sens social : l'« auguste gravité » des puissants, la prétendue noblesse solennelle que s'attribuent les dieux, mais qui se révèle n'être rien d'autre que le pur poids d'un pouvoir répressif.

⁵¹ Cf. OV., *Met.* VI, 129-130 : *Non illud Pallas, non illud carpere Liuor / possit opus.*

⁵² D. LATEINER *op. cit.* p. 16.

⁵³ Il faudrait ajouter qu'Ovide surenchérit sur l'opposition strictement sociale de l'épigramme IX, 63 (où sont comparées deux mortelles dont l'une est dite plus noble que l'autre, *σεμνοτέρη*), en superposant l'opposition entre la noblesse sociale et l'origine obscure, le rang modeste de l'artiste plébéienne sur laquelle il insiste étonnamment au début de l'épisode, et l'opposition entre les dieux et les hommes, qui l'emporte à la fin de l'épisode : tout se passe alors, peut-être, comme si le texte ovidien articulait aussi les deux acceptions successives de la *σεμνότης*, puisque le terme ne s'est d'abord appliqué qu'aux divinités, avant de s'élargir à la noblesse au sens social, moral et, bien entendu, stylistique du terme.