



HAL
open science

De Théocrite à Ovide. Permanence et transformations dans un passage des Métamorphoses (XIII, 738-898)

Hélène Vial, Christine Kossaifi

► **To cite this version:**

Hélène Vial, Christine Kossaifi. De Théocrite à Ovide. Permanence et transformations dans un passage des Métamorphoses (XIII, 738-898). Présence de Théocrite, 2017. hal-01791945

HAL Id: hal-01791945

<https://uca.hal.science/hal-01791945>

Submitted on 15 May 2018

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.

DE THÉOCRITE À OVIDE

Permanence et transformations dans un passage des *Métamorphoses* (XIII, 738-898)

par Hélène VIAL et Christine KOSSAIFI
(Université Clermont-Auvergne, CELIS, EA 4280)

Poète virtuose de la réécriture et maître de la *variatio*, Ovide ne pouvait pas ne pas s'intéresser à la figure mythologique du Cyclope, à laquelle Théocrite avait déjà donné une nouvelle forme. Aussi avons-nous souhaité faire entendre une réflexion à deux voix sur ces deux autres voix que sont le chant solitaire de Polyphème, amoureux de la Néréide Galatée, dans l'*Idylle XI* de Théocrite, et la narration foncièrement ambiguë de cette même passion et de ses ravages par Galatée elle-même au livre XIII des *Métamorphoses* d'Ovide. À partir d'un poème au caractère ludique déjà très marqué, Ovide joue à son tour, bâtissant autour de lui tout un dispositif fait de variation, d'expansion et de détournement. Ce sont les ressorts et les effets de ce jeu sur un jeu que nous nous proposons d'étudier, en soulignant d'abord l'influence des modèles théocritéens sur le passage ovidien, puis en montrant les voies employées par Ovide pour fondre ces modèles en une substance poétique qui est celle des *Métamorphoses*, et enfin en nous penchant sur l'innovation majeure du récit ovidien, l'introduction du personnage d'Acis.

I. L'influence du modèle

L'hypotexte essentiel : l'Idylle XI

Ovide s'inspire ostensiblement des personnages et de la situation mis en scène par Théocrite dans son *Idylle XI*¹ : Polyphème, torturé par un amour sans espoir pour la nymphe Galatée, chante pour celle qu'il aime, assis sur un rocher. Ovide, cependant, développe l'image, qu'il enrichit de notations homériques : alors que le Polyphème de Théocrite se tient « assis sur un rocher élevé »², καθεζόμενος ἐπὶ πέτρας / ὑψηλᾶς, « les regards tournés vers la mer », ἐς πόντον ὀρῶν (v. 17-18), le personnage ovidien, également assis, *resedit* (v. 780), se trouve « au milieu », *medius*,

d'une « colline effilée en longue pointe », *cuneatus acumine longo / collis*, qui « s'avance dans la mer » et se trouve ainsi « baignée des deux côtés par le flot », *utrumque latus circumfluit aequoris unda* (v. 778-779) : il n'est plus saisi dans la solitude d'un face-à-face avec la mer qui lui cache sa bien-aimée et qu'il contemple d'en haut, ὑψηλᾶς ; il semble au contraire absorbé par l'onde marine qui l'entoure de part et d'autre (*utrumque*) de son flot ondoyant (*circumfluit*), comme s'il était menacé de liquéfaction, la plaine liquide de la mer, *aequoris*, se démultipliant dans ses vagues saisies dans leur unité générique, *unda*. Ovide annonce ainsi le rôle essentiel que jouera l'eau dans son récit, tout en rappelant ce qui oppose le terrestre Cyclope à la nymphe marine. La suite de ce prologue au chant de Polyphème l'amplifie en unissant les aspects épiques et élégiaques, que Théocrite, au début de son poème, avait déjà entrelacés en qualifiant le Cyclope à la fois d'« antique » (ὄρχαῖος) et de « contemporain » (ὁ παρ' ἀμῖν). Brodant sur le gigantisme de son personnage, Ovide s'arrête sur son pin-bâton, dont la tonalité homérique³ fusionne avec le cadre bucolique : l'olivier devient un pin⁴, tandis que la flûte champêtre comporte « cent tuyaux » (v. 784), ce qui démultiplie le son et l'impose sur terre, *montes*, comme sur mer, *undae* (v. 785-786) en une parodie de la syrinx du chevrier de l'*Idylle I*, dont la « douce mélodie », ἀδὸν [...] σὺρίσδεσ (v. 2-3), répondait à celle du pin (v. 1), en une symbiose à la fois harmonieuse et significative. Ovide brode ainsi sur la scène théocritéenne qu'il enrichit d'une portée nouvelle.

Cette technique augmentative se retrouve, plus nettement encore, dans le chant du Cyclope (v. 789-869)⁵. Ovide suit le mouvement d'ensemble de son modèle, mais il l'étoffe d'expansions personnelles. Ainsi, si le portrait d'une Galatée séduisante et fuyante ouvre le discours chez les deux poètes⁶, Ovide construit un diptyque parfaitement balancé qui oppose les qualités physiques et morales de la nymphe⁷ (v. 789-797) à ses défauts (v. 798-807), tandis que Théocrite tressait plutôt éloge de Galatée et protestations d'amour. Mais l'approche est la même : la femme aimée innerve le paysage qui se fait corps en une interpénétration humoristique appelée à une riche survie littéraire⁸. Le Cyclope évoque ensuite, dans les deux textes, le *locus amoenus* qui sert d'écrin à ses richesses de propriétaire pastoral, offertes à Galatée qui devrait venir le rejoindre⁹ ; cette proposition lance chez Théocrite un cri d'amour, mi-ridicule, mi-pathétique (v. 50-53), et chez Ovide un autoportrait complaisant qui se termine par une protestation passionnelle et un cri de rage envers son rival (v. 840-858) : visiblement, le Cyclope ovidien n'est pas enclin à « faire paître son amour », comme l'écrivait Théocrite au v. 80 de l'*Idylle XI*. Mais le jeu d'oscillation entre mimétisme et analogie,

psychologie naïve et métalangage demeure bien présent dans cette « cyclopodie » romaine¹⁰.

Les autres allusions et leurs significations

L'*Idylle XI* n'est toutefois pas la seule source d'inspiration théocritéenne d'Ovide, qui butine aussi d'autres poèmes. L'échange entre Polyphème et Télémus, par exemple, développe le passage de l'*Idylle VI* où le Cyclope voue à la male mort le devin Télémus. Dans sa reprise, Ovide pratique l'expansion : il donne la parole au devin et fait entendre la réponse de Polyphème (v. 772-776), concrétisant ce que son modèle avait esquissé¹¹. Mais ce jeu sur les strates de fiction se double d'une dimension humoristique typique de la relation érudite que les deux poètes entretiennent avec leur hypotexte. Théocrite joue sur l'épisode du chant IX de l'*Odyssée* où Polyphème, nargué par Ulysse, reconnaît la véracité des prédictions de Télémus¹² : il modifie l'axe temporel en se plaçant en amont de la réalisation prophétique tandis que le respect montré par le personnage homérique devient ici de l'arrogance. Ovide, lui, se rapproche d'Homère puisque l'épisode est inséré dans un dialogue, mais il garde, en l'accentuant, le mépris du Cyclope théocritéen (v. 774), qui, en fait, reprenait surtout les moqueries d'Eurymaque à l'égard du prophète Halithersès au chant II de l'*Odyssée* (v. 178-179). Ovide se montre, pour une fois, moins prolixe et se contente d'un commentaire intra-diégétique par la voix de la narratrice, Galatée : *sic frustra uera monentem / spernit* (v. 775-776). Nous saisissons ici une forme d'humour typiquement hellénistique : le poète joue avec son personnage en parfaite complicité avec son lecteur qui oppose au mépris du Cyclope la connaissance qu'il a du futur¹³. C'est là un type d'esprit qu'Ovide affectionne et qu'il pratique dès le début de la narration de Galatée : la nymphe se plaint à Scylla de son malheur d'avoir été aimée par un monstre alors que son interlocutrice est courtisée par « des hommes qui ne sont pas des brutes » (v. 740). Son récit interrompt le fil narratif que le poète avait commencé à tisser et suspend la métamorphose de Scylla que l'on s'attendait à voir racontée en analepse. La situation prend ainsi une dimension humoristique puisqu'au niveau du personnage – Galatée se dit plus malheureuse que Scylla – se superpose celui du lecteur, qui connaît l'issue tragique de l'histoire de Scylla, l'ensemble se concrétisant paradoxalement dans le terme *uirgo* qui la désigne et dans le gros plan sur son « pouce marmoréen » (v. 746). Ce jeu se retrouve quand Polyphème contemple son reflet dans l'eau (v. 840-841), comme chez Théocrite (*VI*, 35), et affirme la même satisfaction quant à son apparence physique. La touche ironique vient du regard erroné que le Cyclope porte sur lui-même : il se juge beau, au contraire de ce que pensent les autres, ὡς παρ' ἐμὶν κέκριται (*VI*, 37), il croit être quelqu'un, κηγών τις φαίνομαι ἡμεν (*XI*,

79), il se connaît, *certe ego me noui* (v. 840). Mais, si Théocrite et Ovide mettent tous deux en image le miroitement séduisant d'une « beauté » trompeuse¹⁴, et se retrouvent dans la même approche ludique de leurs personnages et la même relation de plaisir érudit avec leur lecteur, Ovide pratique en outre une forme d'ironie interne à son œuvre en faisant ici allusion à Narcisse, au livre III, dont Tirésias prophétise qu'il vivra « s'il ne se connaît pas », *si se non nouerit* (v. 346-348).

Si les *Idylles XI* et *VI* sont un hypotexte important, elles ne sont pas le seul. Ainsi, lorsque, vers la fin de son récit, Ovide montre le Cyclope en train de « lancer sur Acis un bloc de pierre arraché à la montagne » (v. 882-883), il ne fait pas seulement écho au chant IX de l'*Odyssée* (v. 481), mais renvoie aussi – sans l'exagération humoristique – à l'*Idylle VII*, où Polyphème est celui qui « lançait des montagnes sur les vaisseaux » (v. 152). Or cette expansion figurait dans un passage métalittéraire, où le passé mythique et les pratiques poétiques se trouvaient bucolisés¹⁵ et nourrissaient une réflexion sur le mythe et sur la place de l'écrivain dans la tradition ; en faisant à son tour allusion à cet épisode, Ovide indique à son lecteur la nature essentiellement littéraire de son récit : variation de variations, il fonctionne comme une mise en abyme de cette autre variation qu'est le phénomène de la métamorphose, sujet du poème. En outre, le passage ovidien pourrait bien broder sur les amours malheureuses d'Héraclès et d'Hylas dans l'*Idylle XIII*. Le jeu des voix affaiblies par la barrière liquide¹⁶ se retrouve, adapté, dans la situation d'audition du chant de Polyphème, que Galatée et Acis, sur les genoux duquel la nymphe est assise (v. 787), comme Hylas sur ceux des Nymphes (*XIII*, v. 53), écoutent au bord de la mer, « sous un rocher » (v. 786-787), presque dans l'eau, sûrs d'être à l'abri du Cyclope ; et ce dernier chante pour Galatée sans parvenir à se faire véritablement entendre d'elle, tout comme Hylas appelle en vain Héraclès qui ne l'entend pas (v. 58-60). Ce lien renforce la thématique de l'eau, omniprésente dans l'épisode, tant pour Galatée et Acis, dont l'ascendance et/ou la nature ont à voir avec l'élément liquide, que pour Polyphème qui utilise la mer comme miroir ; ainsi le passage entre-t-il en résonance avec l'ensemble des *Métamorphoses*, où l'eau est celui des quatre éléments qui reçoit les déterminations symboliques et poétiques les plus denses, incarnant tant la métamorphose universelle que le fleuve narratif¹⁷. On le voit, le modèle théocritéen, une fois intégré dans ce milieu poétique vivant et agissant qu'est la narration ovidienne, ne peut qu'y être transformé.

II. L'art d'Ovide : la métamorphose du modèle

Entre comédie et tragédie : le triangle amoureux

La transformation est d'abord celle d'une situation amoureuse qui, de l'*Idylle XI* au poème d'Ovide, change de nature et, en même temps, de tonalité. Le chant du Cyclope théocritéen constitue l'enregistrement – en même temps que la thérapie – d'un amour non réciproque. Polyphème est amoureux de Galatée qui ne l'est pas de lui, comme il en fait lui-même le constat. À cette solitude du personnage et de son chant¹⁸ s'oppose, dans la réécriture ovidienne, un scénario à trois personnages : dans le récit de Galatée, la déclaration de Polyphème apparaît comme d'autant plus vaine qu'elle est entendue par le couple heureux que forme la Néréide avec le jeune et bel Acis. Le schéma, tel que le résume dès le début Galatée (v. 750-758), est celui, très simple, trop simple, d'un triangle amoureux. Le chant du Cyclope est par ailleurs encadré (v. 786-788 et 873-874) par l'image des deux amants confortablement installés et écoutant de loin (*procul*, v. 787), heureux et insoucians, la plainte amoureuse du monstre. Il y a quelque chose de comique dans cette configuration, et c'est évidemment sur le personnage de Polyphème que, comme chez Théocrite¹⁹, ce comique se concentre, le Cyclope étant « programmé » pour être ridicule²⁰.

Mais le rire est rendu grinçant par un faisceau de signes contraires. Galatée précise que les paroles du Cyclope se sont gravées dans son esprit (*audita [...] mente notavi*, v. 788). Le verbe *notavi* est la marque de la mémoire qui s'exerce dans le récit de la Néréide, mémoire personnelle de l'événement, mémoire littéraire aussi – et ici, d'abord, théocritéenne –, active et interactive, comme toujours chez Ovide. Le comique propre à l'épisode, et en particulier à la *laudatio-uituperatio* de Galatée par Polyphème (v. 789-809) et surtout à l'éloge du Cyclope par lui-même (v. 810-858, principalement 840-855), est miné de toutes parts par l'idée, présente avant même que ne commence le récit, qu'il s'agit d'un drame. La Néréide a d'emblée associé Polyphème au *genus [...] inmite uirorum*, littéralement « à ceux des hommes qui sont du genre sauvage » (v. 740) ; elle a donné l'issue de l'histoire avant même de la raconter (*luctus*, « un deuil », v. 744) et Ovide a mis en scène, pour l'annuler aussitôt avec malice, la possibilité qu'elle ne raconte rien, sa voix étant étouffée par les larmes. La sauvagerie du Cyclope, que Théocrite soumettait à une mise à distance ludique²¹, Ovide va, lui, la rechercher dans la figure homérique en passant par la « sombre grandeur venant du modèle hésiodique »²² et par le Cyclope d'Euripide, et il la combine à son propre goût pour la description poétique de l'horreur. Aussi son Cyclope est-il caractérisé, du début à la fin du récit de Galatée, par un *furor* qui, ancré dans sa nature²³, explique la violence de la passion

qu'il éprouve pour la Néréide, tout en se trouvant aiguisé par cette passion et par son énonciation, pour atteindre enfin son paroxysme dans la vision par Polyphème du couple formé par Galatée et Acis. Le monstre assoiffé de sang de l'épopée homérique devient ainsi un être dont la monstruosité est poussée à l'extrême par la puissance transformatrice d'une passion ; autrement dit, un pur personnage des *Métamorphoses*.

L'inversion de la perspective

Cette modification consiste en fait en un changement de perspective. L'*Idylle XI* de Théocrite ne mettait en présence que deux voix, celle, encadrante, du narrateur, et celle du chant de Polyphème ; et le regard du premier sur le second, s'il était détaché et ironique, était surtout bienveillant, voire complice envers ce jeune Cyclope désireux de soigner par l'activité poétique son amour malheureux. On trouve chez Ovide un régime des voix différent, qui va de pair avec une mise en question du rôle du chant. Certes, cet aspect n'était pas absent de l'*Idylle XI* où l'image de Polyphème, chanteur solitaire qui « mène paître » son amour, reste très ambiguë et interroge indirectement la vertu cathartique du chant²⁴ ; mais, dans le récit ovidien, chanter exacerbe le *furor* amoureux du Cyclope au lieu de le calmer.

Le poète-narrateur délègue sa parole non pas directement au Cyclope, mais à Galatée, qui donc, d'objet pur – objet d'amour *et* objet de chant –, devient ici actrice de la narration d'une histoire qui est alors traitée comme *son* histoire, avec *son* point de vue, marqué par le souvenir insurmontable de l'horreur et du deuil. Ce choix de faire exister Galatée et de l'unir à Acis augmente la dimension ironique déjà perceptible chez Théocrite, tout en constituant une variation sur la situation d'énonciation des *Idylles III (Amaryllis), XI (Galatée) et VI*²⁵. Mais Galatée et Amaryllis existent-elles vraiment ? On peut se poser la question, chez Théocrite et même chez Ovide. En effet, comme tous les personnages auxquels se trouve momentanément déléguée la conduite du récit dans les *Métamorphoses*, Galatée n'a pas une voix stylistiquement distincte de celle du narrateur de premier plan. Et symboliquement parlant, au niveau de l'histoire, est-elle autre chose qu'un objet reflétant les passions qui se sont croisées en lui ? Autrement dit, y a-t-il une approche véritable de son être ? Oui et non, car, comme sa voix, l'histoire qu'elle raconte et, par là même, sa personne restent énigmatiques et s'évanouissent quand, dans les vers 898-899, sa narration s'arrête abruptement et laisse se défaire le rassemblement féminin et marin qui s'était formé autour d'elle et de Scylla²⁶, le récit se refermant alors hermétiquement sur son propre mystère. Nous reviendrons sur le caractère trompeur de cette clôture apparemment nette qui laisse en réalité le lecteur seul avec les « blancs » du récit de Galatée.

Le jeu des voix et le phénomène de l'enchâssement

Théocrite choisissait d'ouvrir son *Idylle XI* par une dédicace à son ami médecin Nicias (v. 1-4) : mêlant les genres et les niveaux de réalité, il mettait en lumière la force de la poésie pour lutter contre la souffrance amoureuse²⁷. L'élément pivot, mis en valeur par un rejet, était τὰ Πιερίδες, « les Piérides » (v. 3). L'épisode ovidien ne comporte pas de dédicace mais joue sur un autre procédé théocritéen : l'enchâssement fictionnel. Il s'insère en effet dans la légende de Scylla, évoquée à l'occasion de l'arrivée d'Énée et des siens en Sicile et plaisamment introduite par « si les poètes (*uates*) n'ont pas laissé uniquement des fables (*ficta*) » (v. 733-734). Les Piérides théocritéennes deviennent chez Ovide des *uates*, initiés au savoir des Muses hésiodiques (*Théogonie*, v. 27-28) et capables, comme elles, de chanter le vrai (ἀληθέα) tout autant que la fiction (*ficta*)²⁸.

Le dispositif d'enchâssement et de délégation de l'instance narrative se poursuit dans le récit de Galatée, puisque celle-ci cède la parole à Télémus et Polyphème pour un bref échange (v. 772-775). Cet échange fait sens à un double niveau : psychologique et littéraire. Les prédictions du devin constituent une menace pour Polyphème, qui l'invective sans prêter attention à son avertissement, tout entier possédé par le rapt (*rapuit*) qu'il a subi²⁹. Cependant, la reprise, sous forme de polyptote, de *lumen* [...] *rapiet* (v. 772-773) oriente vers une autre approche : si le devin s'exprime au sens propre, le Cyclope pratique la lecture métaphorique, en une variation ludique sur le double hypotexte théocritéen ; en effet, dans l'*Idylle XI*, il se dit prêt à endurer de Galatée qu'elle « brûle même son œil unique, qui lui est plus cher que tout » (v. 52-53), tandis que l'*Idylle VI* développe davantage le thème de la lumière que voit cet œil, ποθορῶμι³⁰ (v. 22-23). Si Théocrite joue sur ces deux approches sans en imposer une³¹, Ovide en attribue une à chaque personnage et estompe l'hypotexte homérique du feu, au chant IX de l'*Odyssée* (v. 378-394), au profit de la lumière concrète qu'indique le terme *lumen*³², premier mot de la prophétie de Télémus (v. 772). La dimension tragique de cette prophétie est indiquée par le Cyclope lui-même qui, dans son autoportrait (v. 851-853), assimile sa « lumière unique », *unum* [...] *lumen*, à celle du soleil : perdre cette « vision cosmique »³³, c'est perdre son rayonnement divin et menacer les fondements mêmes du monde. L'échange entre Télémus et Polyphème oppose ainsi deux univers et deux styles différents, celui de l'épopée où brille l'éclat funeste de Thanatos et celui de l'élégie où la mort reste métaphorique. À la poésie épique d'Homère répondent celle du *poeta doctus* que l'on a parfois découvert dans le Polyphème de l'*Idylle XI*³⁴ et celle du *pastoralis lector* que l'on a parfois vu dans le Cyclope des

*Métamorphoses*³⁵. Chacun des deux personnages incarne un pacte de lecture.

Le processus de fictionnalisation culmine dans le chant de Polyphème, qui, en mariant *laudatio* et *uituperatio*, nous donne une autre vision de Galatée : la Néréide n'est plus uniquement la victime innocente d'un monstre. Ce jeu de brouillage des voix se termine par une liquéfaction de la parole après l'explosion de colère violente du Cyclope, ponctuée par la disparition de Galatée affolée dans la mer et les cris de terreur d'Acis. Ovide réécrit ainsi son hypotexte dans un épisode qui met en scène la complexité de la poésie de Théocrite – et, par un effet de miroir, de la sienne propre. Or, cette complexité, il la montre en acte par la création du personnage d'Acis.

Du triangle à la poupée russe : la structure narrative

Nous avons vu comment Ovide transforme le chant solitaire du Cyclope théocritéen en un triangle amoureux et narratif où Galatée place à égale distance d'elle, en les opposant, les deux « hommes de sa vie », et les deux passions dont elle enregistre la vie et la mort³⁶. À ce moment du récit, nous savons déjà qu'aucune des deux n'a connu un dénouement heureux : Galatée a indiqué d'emblée qu'Acis n'avait pas survécu et que l'amour de Polyphème n'avait jamais été réciproque. Ainsi, le triangle qui se dessine a pour centre de gravité l'échec pour les trois personnages et la mort de l'un d'eux. Mais le récit prend très vite, par la manière dont les voix s'y distribuent, une autre forme que celle du triangle, plus troublante et qui est plutôt celle d'une poupée russe : la voix du poète-narrateur s'ouvre au récit de Galatée qui, lui-même, contient le chant de Polyphème. Si nous n'avions que ces trois éléments, la poupée russe serait parfaite. Elle ne l'est pas : c'est un hybride, avec des excroissances chargées de sens³⁷. Galatée et Polyphème prennent ainsi la parole plus d'une fois : avant de faire son récit, Galatée en fait le commentaire (v. 740-745), où elle nous indique qu'il faudra le lire comme l'histoire d'un *luctus* ; quant à Polyphème, son chant d'amour est précédé de l'échange avec Télémus et suivi du cri de *furor* (v. 874-875) qui annonce le déchaînement de violence final. Par ailleurs, les poupées 2 et 3³⁸ cohabitent brièvement avec des poupées 2^{bis} et 3^{bis} et ^{ter} : le poète-narrateur ne délègue pas sa parole qu'à Galatée, mais aussi à Scylla (v. 747-748), qui nous annonce un récit où rien, dit-elle, ne sera caché, *neue [...] tege* ; et Galatée ne fait pas parler seulement Polyphème, mais aussi Télémus, puis Acis (v. 880-881) quand, resté seul avec le Cyclope après la fuite de son amante, il appelle à l'aide celle-ci et ses propres parents³⁹. Quelle aide leur demande-t-il exactement ? quel secours ? Car il se dit *periturum*, « sur le point de mourir » ; mais sa mort, si elle va effectivement advenir, ne sera pas le point final de l'histoire, et surtout,

ce point final annulera la mort du jeune homme, rendant par là même au moins partiellement faux le récit de Galatée, qui a donc bien quelque chose à cacher. Or ce quelque chose est lié au troisième personnage de l'histoire : Acis. Qui est donc Acis ?

III. L'originalité d'Ovide : le personnage d'Acis

Le lien avec l'Idylle I

Parvenu au livre XIII des *Métamorphoses*, le lecteur sait qu'une métamorphose se trouve quelque part dans l'épisode, et comme souvent, cette métamorphose arrive à la fin. Nous pouvions nous douter qu'elle serait de nature topographique, en vertu du fonctionnement globalement étiologique du poème mais aussi de la nature fortement géographique de l'épisode. Nous pouvions aussi deviner qu'il s'agirait d'eau, parce que Galatée est une Néréide et Acis le petit-fils du fleuve Symèthe, que tout ici se passe dans l'eau ou près de l'eau et que, tout comme le Symèthe, l'Acis existe véritablement. Or ce fleuve qui descend de l'Etna se jeter dans la mer en passant par des lieux auxquels il donne aujourd'hui encore son nom est mentionné par Théocrite au vers 69 de l'*Idylle I*, dans l'expression « les eaux saintes, ἱερὸν ὕδωρ, d'Acis » ou « de l'Acis ». L'adjectif ἱερὸν suggère qu'Ovide n'est vraisemblablement pas l'inventeur du personnage ni de son mythe⁴⁰. Ce qu'il invente, c'est l'assimilation entre Acis et le Daphnis de l'*Idylle I*. Tous deux d'ascendance divine, liés à Pan/Faunus et constamment cernés par l'élément eau, ils connaissent tous deux une « traversée du miroir » qui, par le biais de l'élément liquide, les fait passer, en un rite initiatique, de la vie à la mort et de la mort à l'éternité divine. Et tous deux deviennent objet de chant ; plus encore, ils deviennent le chant lui-même.

Entre l'*Idylle I* de Théocrite et le livre XIII des *Métamorphoses*, il y a les *Bucoliques* de Virgile : dans la cinquième églogue, comme déjà chez Théocrite, Daphnis incarne la poésie pastorale ; puis il réapparaît furtivement dans la neuvième églogue juste après qu'a été évoquée Galatée jouant dans les flots⁴¹ ; et Servius, dans son *Commentaire*, établit un rapport entre le poème qui est alors cité et Acis. On voit l'importance vitale du maillon virgilien dans ce qui n'est pas simplement une reprise en variation de Théocrite par Ovide, mais le fruit de tout un enchaînement de lectures récréatrices. Dans ce passage de la neuvième églogue, la poésie se met en abyme : Moeris et Lycidas citent des poèmes et parlent poésie. Qu'est-ce qu'être poète ? se demandent-ils, et ils articulent ce questionnement avec une réflexion sur la mémoire, entre hantise de l'oubli et possibilité de la transmission, le tout s'entrelaçant à deux motifs qui sont aussi porteurs d'une réflexion poétique, celui du jeu (avec l'image de Galatée, qui réapparaîtra à la fin de l'épisode ovidien) et

celui de la greffe (*insere, Daphni, piros*, « Greffe, Daphnis, tes poiriers », IX, 50). C'est bien, à son tour, à une greffe littéraire que se livre Ovide⁴² quand il raconte l'histoire de Polyphème, Galatée et Acis ; et le goût du jeu avec lequel il le fait nous semble porté à son comble dans le traitement de la métamorphose d'Acis (v. 885-898).

Ovide prend comme point de départ l'épithète théocritéenne *ιερόν* et, remontant le fil de l'inspiration et de la création poétiques, il propose le récit implicitement étimologique des origines de ces « eaux saintes ». Il se livre donc à un jeu sur l'*ἀῤῥιον* qui n'est plus abordé du point de vue poétique, comme par exemple dans la métamorphose de Daphné, au livre I, où l'on se situe à l'époque où « le laurier n'existait pas encore » (*nondum laurus erat*, v. 450), mais du point de vue du personnage, en l'occurrence Galatée, substitut du poète-narrateur qui transfère sur elle le traitement théocritéen de Polyphème : cette réfraction des points de vue, concomitante d'un jeu sur les genres poétiques, contribue à brouiller la réception de la scène, comme si elle nous venait du fond de l'eau : la métamorphose d'Acis s'inscrit ainsi dans le tissu même du texte.

Galatée, substitut du poète

« Je voyais tout » (*cuncta uidebam*), dit Galatée au v. 870. La chambre d'échos créée dans le texte ovidien par le régime original des voix se combine à un jeu sur les regards. Telle la Renommée au livre XII (v. 39-63), Galatée apparaît comme une instance panoptique en même temps que panacousique, ce qui renforce la dimension théâtrale du passage mais prive en même temps la Néréide de toute individualité. Dans cette fiction enchâssée dans la fiction, où bruits et visions se répercutent à l'infini, ce que l'on pourrait appeler le « réel » devient, comme déjà chez Théocrite, indécidable. Quels sentiments Galatée a-t-elle vraiment éprouvés, quel rôle a-t-elle effectivement joué ? On ne le saura pas vraiment. L'hypotexte théocritéen posait le problème de l'écoute et de la transmission du chant bucolique⁴³ ; l'hypertexte ovidien reprend cette problématique, à travers l'image de Galatée qui boit littéralement, *hausi*, les paroles du Cyclope puis, une fois qu'elle les a entendues, *audita*, les grave dans son esprit, *uerba notauit*⁴⁴. Ovide dilue la fonction auctoriale dans un jeu de voix aux contours flous et vide Galatée de son statut de personnage en faisant d'elle l'ordonnatrice de la narration. Pour cela, il fait aussi d'elle l'agent de la métamorphose d'Acis après la mort de celui-ci, écrasé par un rocher lancé par Polyphème (v. 885-898). Le récit de la métamorphose constitue le comble de la perte des repères narratifs et, avec lui, de la « déréalisation » de Galatée et d'Acis. La Néréide, dont le réflexe a été d'assurer sa propre survie en plongeant dans la mer lors de l'arrivée du Cyclope, n'a plus qu'à suivre le « destin » (*fata*, v. 885) et à convertir le sang en eau et la mort en vie éternelle. Quant à Acis, il n'aura

jamais vraiment existé : il aura été l'objet de la passion amoureuse de Galatée, puis celui du *furor* meurtrier de Polyphème, enfin celui de la pulsion transformatrice de la Néréide qui, par son geste final, invente la résolution dialectique à la fois satisfaisante et frustrante du drame⁴⁵.

La description du dieu-fleuve Acis tel qu'il apparaît après la double métamorphose qui affecte le cadavre du jeune homme est empreinte de la sidération de Galatée devant ce qu'elle appelle au v. 993 *mira [...] res*. Les circonvolutions du texte nous plongent, nous aussi, dans cette sidération. Car ce dieu-fleuve est-il ou n'est-il pas Acis ? Ovide propose ici une troisième voie, passionnante car située à la pointe extrême de son exploration des implications symboliques et poétiques du sujet qu'il s'est donné (v. 896-897) : « c'était Acis, *Acis erat*, si ce n'est qu'il était plus grand et que tout son visage était d'un bleu sombre ; mais, même ainsi, c'était bien pourtant Acis, *erat tamen Acis*, transformé en cours d'eau »⁴⁶. Mais alors, si c'est Acis, pourquoi Galatée pleure-t-elle au moment d'entamer son récit ? Surtout qu'en devenant à la fois un fleuve qui se jette dans la mer, séjour des Néréides, et un dieu des eaux, de même nature donc que son amante, il semble être devenu doublement apte à s'unir à elle plus pleinement que jamais. Mais c'est justement là qu'est l'angle mort du récit ovidien, matérialisé par le silence abrupt de Galatée après que la métamorphose a été dite⁴⁷ ; et cet angle mort du récit est le lieu de sa plus grande singularité. Ce qui manque irrémédiablement au dieu-fleuve Acis, c'est le corps humain, émouvant, de l'amant de seize ans dont Galatée était passionnément amoureuse. L'histoire unique racontée par les *Métamorphoses* est, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Rosalba Galvagno⁴⁸, celle d'un « sacrifice du corps » inlassablement recommencé. Ici Galatée, en se fabriquant une sorte d'amant idéal, a fait disparaître pour toujours l'adolescent de chair et de sang qui avait été l'objet premier de son désir ; au-delà de la jouissance éphémère qui parcourt le texte lorsque l'image rêvée apparaît, seule reste finalement la solitude d'un deuil impossible.

Conclusion

La métamorphose littéraire, déjà à l'œuvre dans la réécriture ovidienne des hypotextes, devient ici effective et se fait principe d'écriture, effaçant dans la souveraineté sonore des mots les frontières qui séparent les règnes et les catégories littéraires : le végétal, l'animal et l'humain s'unissent ou se repoussent dans un univers où la fiction est plus vraie que le réel. Le récit de la métamorphose devient un objet d'art, le texte une rivière aux multiples méandres. Au terme de l'épisode, seul le silence peut traduire l'amertume glacée d'une narratrice dont c'est peut-être finalement le seul trait un peu individualisé. Quand, à la fin du récit,

se défait le groupe des Néréides, ce qui se révèle, c'est l'absence d'épaisseur humaine conférée par Ovide à Galatée, réduite avant tout et après tout à son *luctus*. Sa voix ne se distingue de celle du poète-narrateur qu'en ce point, certes crucial : l'énoncé de sa douleur. Et l'ambiguïté de la figure de Galatée, son évanescence, sont encore dépassées par celles d'Acis, qui dans tout l'épisode n'aura jamais été sujet d'une autre action que la fuite et d'une autre parole qu'un cri de terreur et un appel à l'aide. Cet appel a d'ailleurs été exaucé : en procédant à la métamorphose de son amant mort, la Néréide est venue à son secours ; quant aux parents d'Acis, ils ont accédé à sa demande en le recevant parmi les dieux. Mais l'individualité qu'il a ainsi acquise est de nature purement mythologique ; la boucle étiologique est bouclée, mais le personnage, lui, n'a pas pris corps.

La variation ovidienne sur l'*Idylle XI* de Théocrite est-elle alors une pure réflexion sur l'écriture et la réécriture, n'animant des silhouettes fantomatiques que pour nous montrer la virtuosité d'un poète faisant de l'hybridation ostensible de ses sources une interrogation sur le sens de sa propre entreprise scripturale ? Nous ne le croyons pas. La conclusion implicite du drame d'Acis et Galatée est que seul compte le corps dans sa sensualité. Or, il y a un corps dans ce récit, qui occupe même son centre symbolique et qui, par sa réalité parfaitement saisissable, montre, *in fine*, une fidélité profonde, en même temps qu'infléchie d'une distance pleine de malice, à la source théocritéenne. Ce corps, c'est celui de Polyphème, dont le chant (v. 789-869) est celui, rhétorique et passionné à la fois, d'un véritable personnage ovidien. En comparant le Cyclope d'Ovide à celui de Théocrite, le lecteur se dit « c'est lui et ce n'est pas lui », ou, mieux, comme à la fin du récit de Galatée, « c'est lui et, pourtant, c'est lui ». Car Ovide prolonge le geste esquissé par le poète alexandrin, celui de faire du personnage, du corps du personnage, le lieu d'une réflexion conjointe sur la passion et sur l'écriture. Le Cyclope théocritéen tentait de se guérir de son amour en le convertissant en chant. Le Polyphème d'Ovide, lui, au fur et à mesure qu'il exprime son sentiment, qu'il en décrit toutes les facettes et qu'il en explore l'intolérable impossibilité, l'approfondit, l'ancre dans son corps et le convertit en crime ; aussi procède-t-il à sa propre métamorphose : celle, interne à l'histoire, qui lui fera tuer Acis et par là même punir pour toujours Galatée de son indifférence ; et celle, de nature littéraire, qui fera qu'on se souviendra de ce Polyphème ovidien, nourri de tous les Polyphème qui l'ont précédé, et dont le parcours physique et intérieur, du *dolor* au *furor* puis au *nefas*, opéré par la puissance conjointe des mots et du regard (sur soi, sur autrui), est celui même des personnages des *Métamorphoses* avant de devenir celui des héros tragiques très ovidiens de Sénèque.

NOTES

- ¹ LAFAYE 1971, p. 181.
- ² Toutes les traductions sont les nôtres.
- ³ *Odyssée*, IX, v. 319-324. Le lien est indiqué de façon humoristique au v. 783 *antennis apta ferendis* (« assez gros pour supporter des antennes de navires »).
- ⁴ Faut-il y voir une allusion voilée au mythe de Pitys, que, par ailleurs, Ovide n'évoque pas dans ses *Métamorphoses* ?
- ⁵ LAFAYE 1971, p. 181. Cf. aussi SOLODOW 1988.
- ⁶ Théocrite, v. 19-29 ; Ovide, v. 789-809.
- ⁷ Le jeu intertextuel se nourrit aussi de la poésie latine : cf. Catulle (XVII, v. 15, *puella tenellulo delicatior haedo*), Virgile (*Bucoliques*, VII, v. 37-38, chant de Corydon, *Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cycnis, hederam formosior alba et*, à propos du v. 791 (*splendidior uitro*) qui reprend textuellement Horace (*Ode à la fontaine de Bandusie*, III, 13, v. 2).
- ⁸ Cf., par exemple, Longus, *Daphnis et Chloé*, I, 17 ; Sorel, *Le Berger extravagant* (portrait que Lysis fait de sa bien-aimée à Cécile) et, dans les arts, la symbolique de l'*hortus conclusus*. Sur l'ironie ovidienne, cf. par exemple v. 765-766 et LAFAYE 1971, p. 181-182 (« Ovide s'amuse » et accentue l'humour et le comique déjà présents dans l'hypotexte).
- ⁹ Théocrite, v. 34-49 ; Ovide, v. 810-839.
- ¹⁰ Cf., entre autres, GUTZWILLER 1991 pour Théocrite et LAFAYE 1971, p. 181-182 ; GALAND-HALLYN 1994, p. 199-202 (« structure paradoxale », p. 200), pour Ovide. Le terme de « cyclopedie » est employé par CUSSET 2011, à propos de l'*Idylle VI*. Sur l'influence de cette technique sur les poètes du Quattrocento, BOST-FIEVET 2011.
- ¹¹ Sur le jeu des voix dans l'*Idylle VI*, CUSSET 2011, p. 130.
- ¹² *Odyssée*, IX, v. 507-512.
- ¹³ Sur cette distance ironique, cf. aussi, dans l'*Idylle XI*, la métaphore finale (v. 80) qui remet en cause tout le développement précédent. Sur l'humour théocritéen, cf. KOSSAIFI 2008.
- ¹⁴ Même enfermement du Cyclope dans la satisfaction égocentrique que lui donne son reflet dans l'eau ; même incapacité à l'amour de soi pour accéder à l'amour d'autrui : cf. les analyses platoniciennes du *Phèdre*, 255d 5-9 (lien avec le miroir) et, pour Théocrite, CUSSET 2011, p. 158-160.
- ¹⁵ Cf. HUNTER 1999, p. 196-197.
- ¹⁶ Il s'agit presque d'un ballet ; sur la dimension artistique de ces deux poètes, cf. KOSSAIFI 2013, p. 83-85 (Théocrite) et VIAL 2013 (Ovide).
- ¹⁷ Cf. VIAL 2010.
- ¹⁸ Sur cet aspect, voir KOSSAIFI dans ce volume.
- ¹⁹ Cf. VERITY-HUNTER 2002 ; KOSSAIFI 2008, p. 41-43.
- ²⁰ Pour BÖMER 2002, p. 410, cet aspect grotesque est cependant propre à Ovide.
- ²¹ Cf. CUSSET 2004, p. 49-50.
- ²² MIGUET-OLLAGNIER 1997, p. 171.
- ²³ Cf. v. 867-869 et MIGUET-OLLAGNIER 1997, p. 171 : « la force déchaînée qui parle à travers lui est celle de la nature volcanique en sa violence première ».
- ²⁴ Cf. GOLDHILL 1991, p. 249-261, et HUNTER 1999, p. 220-221 et 242.
- ²⁵ Chant solitaire à l'aimée silencieuse, reflet d'une passion qui n'existe que dans la subjectivité d'un regard (*Idylles III et XI*), jeu d'échos inversés à l'*Idylle XI* dans l'*Idylle VI* (Galatée poursuit Polyphème qui se prétend indifférent).
- ²⁶ V. 736-737, 749 et 898-899. Cf. GALAND-HALLYN 1994, p. 200 (« portrait palinodique » de Galatée) et MIGUET-OLLAGNIER 1997, p. 170 (« écriture palinodique »).
- ²⁷ Sur la portée et la signification de cette dédicace, cf. KOSSAIFI 2014, p. 132-134.

²⁸ Sur les Piérides ovidiennes, cf. *Métamorphoses*, V, v. 240-437 et 662-678 et SIMPSON 2001, p. 312-313 ; sur la façon dont il unit en une tension harmonieuse *fabula*, *argumentum* et *historia*, FELDHERR 2010, p. 10-11.

²⁹ Peut-être y a-t-il ici également un jeu sur l'*Idylle VI*, v. 22-24, si l'on accepte l'approche de BERNSDORFF 1994, p. 47, selon laquelle Polyphème ne croit pas en l'oracle de Télémeus et affiche sa confiance en l'avenir ; dans ce cas, le Cyclope ovidien affirme non pas sa confiance en l'avenir mais la force de sa passion amoureuse.

³⁰ Il s'agit de la leçon des manuscrits ; cf. CUSSET 2011, p. 128-129.

³¹ Cf. HUNTER 1999, p. 237.

³² *Lumen* a été préféré à *lux* qui transcrit davantage « une activité, une force agissante et divinisée », selon ERNOUT-MEILLET 2001, p. 372-373.

³³ GALLAND-HALLYN 1994, p. 205.

³⁴ MAZUR 2003, selon lequel Théocrite se moque « à la fois de lui-même et des tendances pédantes de l'érudition de son temps » (p. 8), aspect exploité par Ovide qui fait de son Cyclope un maître de la *poikilia* (cf. GALLAND-HALLYN 1994, p. 202).

³⁵ BARCHIESI 2006, p. 408 et KOSSAIFI dans ce volume.

³⁶ Cf. v. 750-758.

³⁷ Voici le schéma de ce système narratif :

Poupée 1 = le poète-narrateur (738-898)

Poupée 2 = Galatée (740-745 et 750-897)

[+ 2^{bis} = Scylla, 747-748]

Poupée 3 = Polyphème (774-775, 789-869 et 874-875)

[+ 3^{bis} = Télémeus, 772-773 + 3^{ter} = Acis, 880-881]

³⁸ Cf. le schéma dans la note précédente.

³⁹ *Fer opem [...] ferte* (v. 880).

⁴⁰ Cf. LAFAYE 1971, p. 183.

⁴¹ Cf. IX, v. 37-55.

⁴² Sur le phénomène ovidien de la greffe et de l'hybridation, cf. VIAL 2009.

⁴³ Sur cet aspect, cf. KOSSAIFI dans ce volume.

⁴⁴ Respectivement v. 787 pour le premier terme et 788 pour les deux autres.

⁴⁵ À rapprocher de l'*Idylle XIII* de Théocrite : Acis évoque Hylas et Galatée les nymphes de la source, tandis que le *furor* de Polyphème redit d'une autre manière celui d'Héraclès.

⁴⁶ [...] *Acis erat ; sed sic quoque erat tamen Acis in amnem / uersus [...]*.

⁴⁷ *Desierat Galatea loqui*, v. 898.

⁴⁸ GALVAGNO 1995.

BIBLIOGRAPHIE

- BARCHIESI 2006 = A. BARCHIESI, « Music for Monsters : Ovid's *Metamorphoses*, Bucolic Evolution and Bucolic Criticism », *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, M. FANTUZZI et T. PAPANGHELIS éd., Leiden, Brill, 2006, p. 403-425.
- BERNSDORFF 1994 = H. BERNSDORFF, « Polyphem und Daphnis. Zu Theokrits sechstem Idyll », *Philologus* 138, 1994, p. 38-51.
- BÖMER 2002 = F. BÖMER, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar 6. Buch XII-XIII*, Heidelberg, 1982.
- BOST-FIEVET 2011 = M. BOST-FIEVET, « *Cur fugis, Galatea ?* Poétique et esthétique des mythes de Galatée au Quattrocento », *Camenae*, n° 10, juin 2011, en ligne : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ARTICLE_8_M_-Bost-Fievet.pdf.
- CUSSET 2004 = C. CUSSET, « Le Cyclope de Théocrite entre la force brute et le feu de la création », *Connaissance et représentations des volcans dans l'Antiquité*, E. FOULON éd., Clermont-Ferrand, 2004, p. 49-56.
- CUSSET 2011 = C. CUSSET, *Cyclopedie. Édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2011.
- ERNOUT-MEILLET 2001 = A. ERNOUT & A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001.
- FELDHERR 2010 = A. FELDHERR, *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2010.
- GALAND-HALLYN 1994 = P. GALAND-HALLYN, *Le Reflet des fleurs. Description et Métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GALVAGNO 1995 = R. GALVAGNO, *Le Sacrifice du Corps*, Paris, Panormitis, 1995.
- GOLDHILL 1991 = S. GOLDHILL, *The Poet's Voice : Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991.
- GUTZWILLER 1991 = K. J. GUTZWILLER, *Theocritus' Pastorals Analogies. The Formation of a Genre*, Madison, Wisc., 1991.
- HUNTER 1999 = R. L. HUNTER, *Theocritus. A Selection*, Cambridge/New York, Cambridge Univ. Press, 1999.
- KOSSAIFI 2008 = C. KOSSAIFI, « Érudition et humour dans les *Idylles* bucoliques de Théocrite », *AC*, 77, 2008, p. 41-60.
- KOSSAIFI 2013 = C. KOSSAIFI, « Danse et poésie dans les *Idylles* de Théocrite », *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, R. POIGNAULT éd., Clermont-Ferrand, coll. « Caesarodunum » 42-43 bis, 2013, p. 75-92.
- KOSSAIFI 2014 = C. KOSSAIFI, « Quand le poète s'amuse. Les jeux sur la dédicace dans la poésie de Théocrite », *Pratiques latines de la dédicace. Permanence et mutations, de l'Antiquité à la Renaissance*, J.-C. JULHE éd., Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 117-140.
- LAFAYE 1971 = G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Hildesheim, Olms, 1971 (1^e éd. Paris, Alcan, 1904).

MAZUR 2003 = P. MAZUR, « Theocritus 11.56-9. Polyphemus as Hellenistic poet ? », *Theocritus Colloquium, Center for Hellenic Studies*, Mai 2003, en ligne : http://www.chs.harvard.edu/chs_pubs/epubs.html#theocritus.

MIGUET-OLLAGNIER 1997 = M. MIGUET-OLLAGNIER, « Les Cyclopes, des origines au *Polyphème* de Samain et au “Cyclope” de Giraudoux », *Littérales. Mythe et littérature*, J. HOURIEZ éd., Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1997, p. 163-191.

SIMPSON 2001 = M. SIMPSON, *The Metamorphoses of Ovid*, Amherst, Univ of Massachusetts Press, 2001.

SOLODOW 1988 = J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988.

VIAL 2009 = H. VIAL, « Pomone et Vertumne (*Mét.* XIV, 623-771) ou le désir d'hybridité dans la métamorphose », *Ovide : Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, H. CASANOVA-ROBIN éd., Paris, Champion, 2009, p. 247-266.

VIAL 2010 = H. VIAL, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2010.

VIAL 2013 = H. VIAL, « Danser la métamorphose, danser les *Métamorphoses* », *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, R. POIGNAULT éd., Clermont-Ferrand, coll. « Caesarodunum » 42-43 bis, 2013, p. 119-146.