



Le poète et l'épigramme

Actes de la journée scientifique
du XLVII^e congrès international
de l'APLAES

édités par Christophe Cusset

Paris

Annales de l'APLAES

2015

Le poète et l'épigramme

ISBN

Ce livre électronique peut être consulté en ligne à l'adresse

<http://revues.aplaes.org>

Il est également catalogué par la Bibliothèque Nationale de France

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

2015 APLAES (Association des Professeurs de Langues Anciennes de l'Enseignement Supérieur)

<http://www.aplaes.org>

Siège social : École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, 75005 Paris

Introduction

C'est en juin 1998 que s'était déjà tenu à Lyon un congrès de l'APLAES organisé alors conjointement par les Universités Lyon 2 et Lyon 3, alors que l'ENS n'avait pas encore quitté ses sites de Fontenay-aux-roses et de Saint-Cloud. Seize ans après l'APLAES revient donc à Lyon, cette fois à l'ENS, devenue ENS de Lyon et toute l'équipe des enseignants de l'ENS est heureuse de pouvoir accueillir dans ses locaux cette manifestation annuelle. Nous sommes ici dans les bâtiments de l'Institut Français de l'Education, ex-INRP qui a connu lui aussi une délocalisation et une réorganisation récentes. Il est dommage qu'il n'y ait plus, au passage, de recherche en langues anciennes dans cette structure.

Dans la partie scientifique organisée l'ENS de Lyon cette année, nous avons décidé de mettre à l'honneur certains aspects significatifs de la recherche de l'ENS de Lyon ainsi que de l'UMR 5189 Hisoma qui nous apportent toutes les deux leur soutien financier, sans lequel cette manifestation n'aurait pas pu se tenir ; la direction de l'ENS et la direction de l'UMR doivent être vivement remerciées pour leur attention à cette rencontre. Nous avons donc choisi comme thématique fédérative le domaine de l'épigramme et plus spécifiquement les rapports entre poète et épigramme, soit que le poète se présente lui-même dans son épigramme, ou que l'épigramme soit l'occasion d'une célébration d'autres poètes. Le poète peut ainsi être le destinataire de l'œuvre ou bien son destinataire et il sera intéressant de discuter des cas où ces deux rôles viennent à se superposer. L'épigramme est une pièce de poésie généralement brève que l'on rencontre à toutes les époques de l'antiquité, dans le monde romain comme dans le monde grec : cette étendue de production permet facilement d'impliquer des collègues de l'UMR et d'avoir un rapide panorama de la production littéraire à travers l'antiquité et jusqu'à la Renaissance. Destinée à louer ou commémorer, à chanter la victoire, la mort et l'amour, l'épigramme s'intéresse aussi souvent à elle-même et à ses conditions de production. Elle est une des rares productions littéraires de l'antiquité à connaître une grande diffusion

selon des modes variés. Destinée initialement à être gravée sur pierre, largement utilisée pour les épitaphes funéraires privées ou publiques, elle s'est peu à peu glissée dans les rouleaux de papyrus et dans les manuscrits. En voyageant longuement dans le temps et dans l'espace et en passant de la pierre au livre, l'épigramme est venue se placer au croisement entre l'épigraphe, la littérature et l'histoire. Comme telle, l'épigramme est donc un objet de recherche particulièrement bien représentatif des axes de recherche de l'UMR 5189 Hisoma et il convient de rappeler brièvement que la partie scientifique de ce congrès vient s'inscrire parfaitement dans la lignée de colloques organisés sur la littérature hellénistique (qui est la période la plus fertile en production d'épigrammes) depuis 2007 à l'ENS de Lyon et d'autres manifestations plus spécifiquement centrées sur l'épigramme : je citerai d'une part, dans le cadre du Collegium de Lyon, en juin 2010, un colloque organisé par Eleonora Santin et Laurence Foschia sur « L'épigramme dans tous ses états » et d'autre part, le colloque organisé par Daniel Vallat et Florence Garambois à Lyon et Saint-Etienne en novembre 2011 sur « La nature dans l'épigramme gréco-latine tardive » dont les actes viennent de paraître sous le titre *Le lierre et la statue* aux PUSE dans les Mémoires du Centre Jean Palerne. Toutes les communications présentées lors de la journée scientifique n'ont malheureusement pas pu être publiées dans ce volume¹.

Comité Scientifique pour la publication : Gisèle Besson ; Bénédicte Delignon ; Nadine Le Meur-Weisman ; Nathalie Lhostis ; Evelyne Prioux ; Gérard Salamon ; Maelys Blandenet.

¹ Celle de Benjamin Goldlust est parue séparément : « La figure et les postures du poète dans les *Épigrammes* de Naucellius (*Epigr. Bob.2-9*) », *Euphrosyne*, 41, 2013, p. 225-243.

La poétesse et l'épigramme : les voix féminines d'Anyté et de Nossis

Christophe CUSSET

UMR 5189 HiSoMA - ENS de Lyon

Il peut paraître quelque peu étrange de commencer cette journée scientifique consacrée à l'épigramme par une communication portant sur deux poétesses de l'époque hellénistique. En effet, l'épigramme, comme bien des formes littéraires dans l'Antiquité, s'inscrit au III^e siècle dans une histoire essentiellement, sinon exclusivement, masculine, depuis Simonide de Céos qui passe pour le premier auteur d'épigrammes attesté par la tradition ou depuis l'épigramme signée par Ion de Chios à Delphes. Pourtant, lors du formidable essor que connaît cette forme brève au cours de la période hellénistique et qui s'exprime non seulement dans la multiplication des pièces produites et dans leur mode de diffusion livresque sous forme de recueils ou de collections, d'anthologies selon un principe initié par Hédyllos de Samos, mais aussi dans une grande variété formelle, dialectale, métrique et thématique, le rôle des poétesses ne doit pas être négligé : leur voix féminine participe au contraire pleinement de cet élan de renouvellement qui parcourt l'écriture épigrammatique. Laissant de côté Érinna qui est à la marge temporelle de l'époque hellénistique² ainsi que Moïro dont la production n'est que faiblement documentée³, nous nous concentrerons ici sur les deux figures d'Anyté et de Nossis, sans pouvoir cependant prétendre dans le cadre de cette communication à une présentation exhaustive des épigrammes que nous possédons sous leur nom. Ce qui orientera notre propos sera

² Sur l'importance d'Érinna et notamment son influence sur les épigrammatistes femmes de l'époque hellénistique, voir principalement McIntosh Snyder (1989, p. 64-98) ; Gutzwiller, (1997, p. 202-222) et Murray – Rowland (2007, p. 211-232).

³ L'*Anthologie Palatine* ne nous a conservé en effet que deux de ses épigrammes (VI 119 et 189). Cette faible moisson n'est sans doute pas à l'image de la production de la poétesse qui dut être suffisamment abondante pour lui valoir d'être nommée parmi les neuf Muses terrestres d'Antipater de Thessalonique (*A.P.*, IX, 26) et associée par Méléagre dans sa *Couronne* (*A. P.*, IV, 1, 5) à une gerbe abondante de lys éblouissants.

plus précisément la manière dont la voix féminine s'impose à la tradition masculine de l'épigramme chez ces deux poétesses.

Anyté ou l'introduction de la sensibilité féminine dans l'écriture épigrammatique

L'*Anthologie Palatine* attribue à Anyté de Tégée en Arcadie 24 épigrammes dont on considère en général que 21 sont authentiques⁴ : on compte 3 épigrammes dédicatoires, 7 épigrammes descriptives et 11 épigrammes funéraires (dont 4 concernent des animaux). La réception de la poésie d'Anyté qui a longtemps été influencée par le jugement de Wilamowitz, n'a souvent rien vu en elle de féminin ni de personnel et a considéré qu'Anyté ne se distinguait de ses homologues masculins ni par une sensibilité particulière ni par une innovation dans la forme de l'épigramme, mais qu'elle se moulaient au contraire parfaitement dans la culture patriarcale et suivait sans aucune originalité la vision masculine conventionnelle du monde et de la société. Mais ce jugement a été fondé sur une lecture quelque peu superficielle ou hâtive et des études plus récentes, prenant en compte les épigrammes non pas de manière individuelle, mais en tant qu'elles constituent le groupe résiduel d'une collection antérieure dont elles sont le reflet et dans laquelle le sens se construit par échos internes et circulations thématiques⁵, ont insisté au contraire et à juste titre sur la particularité des épigrammes d'Anyté qui, tout en reprenant des modèles masculins antérieurs, sait mettre en œuvre un usage très réfléchi et précis du langage poétique pour créer discrètement, mais efficacement, une instance poétique d'énonciation proprement féminine.

Si l'originalité d'Anyté n'apparaît pas d'emblée, c'est bien parce qu'elle part des thèmes et des valeurs véhiculés traditionnellement par l'épigramme masculine, mais il faut être attentif à la manière dont elle sait se démarquer subtilement en créant sa propre voix féminine sur ce substrat.

Cette originalité ne saurait manquer d'éclater à la lecture des épigrammes funéraires d'Anyté qui, contrairement à la tradition archaïque et classique, célèbrent le plus souvent la

⁴ Voir Gow- Page (1965, t. 2 p. 91).

⁵ Notamment Gutzwiller (1998, p. 54-74).

mort non d'un jeune homme, mais celle d'une jeune fille⁶. C'est le cas de l'épigramme 5 Gow-Page (*AP* 7, 486) qui met en scène la lamentation d'une mère, appelée Cleina, sur la mort de sa fille :

πολλάκι τῷδ' ὀλοφυνὰ κόρας ἐπὶ σάματι Κλείνα
μάτηρ ὠκύμορον παῖδ' ἔβόασε φίλαν,
ψυχὰν ἀγκαλέουσα Φιλαινίδος, ἅ πρὸ γάμοιο
χλωρὸν ὑπὲρ ποταμοῦ χεῦμ' Ἀχέροντος ἔβα.
Souvent plaintive, sur cette tombe de jeune fille, Cleina,
la mère, pour son enfant au sort rapide, a crié, sa chère enfant,
rappelant l'âme de Philainis qui, avant le mariage,
au-delà du pâle cours du fleuve Achéron, s'en est allée.

Ce poème est tout à fait caractéristique de la manière d'Anyté en raison d'une série de décalages qu'il propose. Au lieu de célébrer la mort prématurée d'un soldat sur le champ de bataille, longtemps considérée comme seule digne d'une mémoire inscriptionnelle, Anyté s'intéresse au décès sans gloire d'une jeune fille avant le mariage. Un tel événement devrait rester dans les limites de la sphère privée ; or, si le deuil de la mère respecte bien cette dimension privée, en maintenant par l'intermédiaire de la tombe la relation mère-fille après la mort de cette dernière, le fait de mentionner ce deuil dans une épigramme censée être inscrite sur la pierre tombale (τῷδ' ... ἐπὶ σάματι) fait immédiatement passer cet événement de la sphère privée à la sphère publique. Mais un autre décalage apparaît aussitôt : bien loin d'évoquer les faits glorieux du défunt, qui sont de fait inexistantes pour une telle jeune fille, l'épigramme est centrée sur le comportement douloureux de la mère ; le lecteur est dès lors confronté à une situation illogique du point de vue temporel puisqu'il est censé lire sur le monument une inscription qui rapporte des faits qui sont postérieurs à l'érection de ce monument. Cette incohérence chronologique est l'indication discrète que l'inscription n'est que fictivement une épigramme inscrite et que l'épigramme est bien plutôt l'élément d'un recueil poétique livresque. Cette dimension livresque est aussi sensible dans le fort ancrage littéraire de l'écriture d'Anyté qui suggère un dernier (double) décalage : la poétesse reprend en effet des termes homériques en usant de la variation intertextuelle par rapport à son modèle archaïque : l'emploi adverbial d'ὀλοφυνὰ est ainsi une variation sur l'emploi de cet adjectif homérique

⁶ Le seul exemple célébrant la mort d'un jeune homme chez Anyté est l'épigramme 4 Gow-Page.

rare⁷ ; l'épithète ὠκύμορος, fréquente dans les épigrammes funéraires, résonne comme le souvenir d'une qualification appliquée par Thétis à son fils Achille à quatre reprises dans l'*Iliade*⁸ ; enfin l'expression ψυχὰν ἀγκαλέουσα est le souvenir d'un autre deuil, celui d'Achille pour Patrocle en *Iliade* 23, 218-24 (où l'on trouve au vers 221 l'expression similaire ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος en homotaxie) ; la comparaison développée par Homère aux vers 222-4, qui suivent immédiatement⁹, est très proche, sur une modalité masculine, du motif de l'épigramme d'Anyté¹⁰. Cet ensemble de prélèvements à l'hypotexte iliadique invite à construire une lecture parallèle du deuil de Cleina et des deuils héroïques dont Achille est l'objet ou le sujet. Cleina, tour à tour, pleure comme Achille l'âme d'un être cher et comme Thétis la mort d'un enfant mort prématurément. Mais l'intérêt de ce rapprochement réside dans la différence des situations qu'il fait apparaître : alors que dans l'*Iliade* la mémoire des exploits glorieux du défunt vient compenser la douleur de la perte, dans l'épigramme aucune compensation n'existe pour la mère qui se trouve donc confrontée à une mort d'autant plus cruelle et pénible qu'elle est justement ordinaire et sans suite¹¹. L'absence de mariage dit l'absence d'une lignée dans laquelle viendrait s'inscrire le nom de Philainis ; mais, paradoxalement, « celle qui aime la louange », Phil-ainis (αἴνος) n'en pourra recevoir aucune, faute de descendance, et tout le *kleos* héroïque ne se trouve plus désormais que dans le nom de la mère, *Cleina* et dans sa plainte qui, en s'exposant ainsi, la fait accéder à l'immortalité dans

⁷ L'adjectif ne connaît que trois occurrences chez Homère : *Iliade* 5, 683 ; 23, 102 et *Odyssée* 19, 362.

⁸ *Iliade*, 1, 417 et 505 ; 18, 95 et 458.

⁹ *Iliade* 23, 222-224 :

ὥς δὲ πατὴρ οὗ παιδὸς ὀδύρεται ὅστέα καίων
 νυμφίου, ὅς τε θανὼν δειλοῦς ἀκάχησε τοκῆας,
 ὥς Ἀχιλεὺς ἐτάροιο ὀδύρετο ὅστέα καίων...

« Tel un père est attristé en brûlant les restes de son propre fils, un jeune époux qui par sa mort afflige ses malheureux parents, ainsi Achille était attristé en brûlant les restes de son ami... »

¹⁰ Cf. Geoghegan (1979, p. 68). Les différents échos homériques sont signalés dans le même commentaire. On peut noter encore avec Geoghegan que l'expression πρὸ γάμοιο est aussi une imitation d'Homère (*Odyssée* 15, 524 ; 17, 476), qui mobilise la place métrique homérique habituelle pour le mot qui obéit justement à une déclinaison homérique dans l'épigramme d'Anyté.

¹¹ Cf. Greene (2005, p. 141-143).

l'épigramme. Philainis n'a plus pour elle que d'être la fille de sa mère, sans pouvoir être mère à son tour, mais cet état imparfait¹², qui installe ainsi la fille dans la dépendance éternelle de sa mère, permet à cette dernière de trouver une source inépuisable à la lamentation qui la fait accéder à une forme de reconnaissance hors de la sphère privée. Toute l'épigramme sert à dire et à mimer cette lamentation maternelle que l'on entend comme en sourdine à travers les échos verbaux (φύλαν / Φιλαινίδος), le chiasme du dernier vers ou les effets d'allitérations, notamment des gutturales. Cette plainte qui se démarque implicitement du cadre masculin de la mort héroïque au combat, transforme donc en profondeur le discours de l'épigramme et fait émerger une perspective toute féminine sur la mort, qui nous invite à identifier la voix neutre du narrateur à celle, discrète, de la poétesse qui cherche à nous faire partager sa sensibilité.

Cette voix émergente de la poétesse, on la retrouve dans d'autres épigrammes, par exemple dans la série des épigrammes pastorales où l'on peut mettre en regard deux poèmes (16 et 18 Gow-Page = 9.313 et 16.228) qui formulent une adresse au passant fatigué en l'invitant à venir prendre du repos¹³ :

Ἴζεο ἅπας ὑπὸ τᾶσδε δάφνας εὐθαλέα φύλλα
 ὠραίου τ' ἄρυσαι νάματος ἀδὸ πόμα,
 ὄφρα τοι ἀσθμαίνοντα πόνοις θέρεος φίλα γυῖα
 ἄμπαύσης πνοιᾷ τυπτόμενα Ζεφύρου.
 Viens t'asseoir, qui que tu sois, sous les feuilles luxuriantes de ce laurier,
 et puise au ruisseau bienvenu un doux breuvage,
 afin qu'à tes membres suffoquant des labeurs de l'été
 tu offres du délassement en les exposant aux battements du Zéphyr.

Ἐεῖν', ὑπὸ τὰν πέτραν τετρυμένα γυῖ' ἀνάπαισον·
 ἀδύ τοι ἐν χλωροῖς πνεῦμα θροεῖ πετάλοις·
 πίδακά τ' ἐκ παγᾶς ψυχρὰν πίε· δὴ γὰρ ὀδίταις
 ἄμπαυμ' ἐν θερινῷ καύματι τοῦτο φίλον.
 Etranger, sous ce rocher délasse tes membres fourbus ;
 doucement, dans les verts feuillages, bruit un souffle à ton intention ;
 bois aussi l'onde fraîche à la source ; car pour les voyageurs
 ce délassement dans la touffeur estivale est bien bon.

¹² On notera les trois mentions de la jeune fille en l'espace de trois vers ainsi que l'écho emphatique de l'adjectif φύλαν dans le nom Φιλαινίδος.

¹³ Pour une lecture parallèle de ces deux épigrammes, on se reportera à Gutzwiller (1998, p. 71-73).

La mise en regard de ces deux poèmes se justifie amplement par les échos que l'on trouve dans la construction des deux *loci amoeni*¹⁴ : dans les deux espaces, on trouve la présence de feuillages, d'une eau rafraîchissante en face de la chaleur estivale. La situation d'énonciation est également la même : la voix locutrice, qui reste totalement anonyme et manque de toute caractérisation, s'adresse à un passant fatigué et l'invite à venir prendre du repos dans un espace accueillant, duquel l'épigramme offre précisément l'occasion de la description ; cette invitation est le seul élément qui laisse encore supposer qu'il pourrait y avoir une fiction d'inscription, en ce qu'elle conduit à établir un lien entre l'épigramme et le monde extérieur ; mais ce lien pourrait aussi bien être établi en dehors de tout contexte inscriptionnel, de sorte que le lecteur est tenté d'assimiler assez facilement la voix narrative à celle de la poétesse dans chaque cas. Ces similitudes doivent être appréciées à la mesure des variations que l'on peut observer d'une épigramme à l'autre : la conjonction de l'eau, de la brise et des feuillages n'est pas opérée selon la même organisation dans les deux poèmes ; la relation entre la voix locutrice et son destinataire n'est pas tout à fait la même non plus car, alors qu'en 16 GP, le destinataire est d'emblée considéré dans sa plus grande généralité, en 18 GP le locuteur feint de s'adresser à un personnage particulier, même si toute personne se présentant face à l'inscription fictive peut incarner à son tour cette figure du destinataire. Mais ce qui est intéressant dans les particularités des deux poèmes, c'est la manière dont ces deux épigrammes, chacune à sa manière, utilisent les éléments naturels à des fins métapoétiques et programmatiques. Dès l'instant en effet où le lecteur pense entendre dans le poème la voix de la poétesse, il prend la position du passant auquel le poème s'adresse et adapte à son propre cas l'invitation au repos ; la poésie s'offre alors comme un délassement pour le lecteur, comme un espace de tranquillité dans lequel le lecteur, comme le voyageur fatigué, se débarrasse de ses peines quotidiennes. Ainsi, en 16 GP, dès lors qu'il vient s'asseoir à l'invitation qui lui est faite, le destinataire prenant de ce fait la position d'un lecteur, s'installe face au recueil poétique ; la mention du laurier¹⁵, associé ordinairement à Apollon, prend alors un sens particulier en ce qu'elle crée un contexte poétique ; l'invitation qui est faite ensuite de boire le « doux breuvage » d'un ruisseau résonne comme une représentation symbolique de la lecture ; l'emploi de l'adjectif ἡδύς signale d'emblée une intention programmatique en ce que cet ad-

¹⁴ On peut encore songer au début de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle où l'on trouve la même invitation à s'installer dans un *locus amoenus*.

¹⁵ Sur la valeur poétique du laurier, voir Kambylis (1965, p. 19-20).

jectif, retenu ensuite par Théocrite comme qualification totalisante de l'univers bucolique, trouve ici l'un de ses premiers emplois hellénistiques dans le contexte programmatique d'un univers poétique. Le terme *πόμα* mérite aussi quelque attention : ce synonyme de *πότον*, qui concurrence la forme ancienne *πῶμα* (la seule utilisée par Théocrite), n'est peut-être pas choisi uniquement pour des raisons métriques ; le contexte programmatique invite à y voir une sorte d'écho de *ποίημα* dont il serait le substitut analogique. L'association de la poésie à l'eau d'un petit cours d'eau est en effet une image récurrente dans la poésie hellénistique et trouve notamment son expression la plus claire à la fin de l'*Hymne à Apollon* de Callimaque (110-112)¹⁶. Dans l'économie restreinte de cette épigramme, le terme *πόμα* permet en outre d'établir un écho interne avec le terme *πόνοις* au vers suivant¹⁷, terme qui est, lui aussi, souvent associé au faire poétique chez les Alexandrins, de sorte que l'épigramme se donnerait ici comme une autre voie possible à la poésie, qui, par sa nouveauté, sa légèreté, sa brièveté et sa fraîcheur, se proposerait comme une alternative aux formes poétiques plus pesantes et plus sérieuses¹⁸.

En 18 GP, on retrouve un certain nombre d'éléments du même décor naturel qui invitent semblablement à une lecture symbolique et métapoétique de l'épigramme. Dès l'ouverture du vers 2 éclate cette fois l'adjectif *ἄδύ* (déjà présent dans l'épigramme 16 GP) qui instaure la thématique de la douceur associée au bruissement des feuillages agité par le vent, image presque impalpable d'un autre souffle à l'œuvre dans les mots du poème, dont Théocrite a fait ensuite un maître-mot de la poésie bucolique (notamment à l'ouverture de l'*Idylle* 1 qui commence par le même terme *ἄδύ* au sein d'un système comparatif associant le chant poétique et le bruissement des branches d'un pin) ; ici chaque feuille apporte à l'étranger qui s'arrête un message musical susceptible de le reconforter. Mais c'est peut-être la source au vers 2 qui est la plus porteuse de sens : l'eau qu'il faut boire pour se rafraîchir est ici désignée

¹⁶ Sur ce passage, voir Williams (1978, p. 92-99). Sur la métaphore du cours d'eau pour dire la poésie, voir Kambylis (1965, p. 110-122) et Asper (1997, p.109-134).

¹⁷ L'écho se prolonge avec le terme *πνοιῶ* au dernier vers : l'image du souffle comme symbole de poésie a été beaucoup moins étudiée. Une double analogie est construite en parallèle : le doux rafraîchissement de l'eau est aux peines de la chaleur estivale ce que le léger souffle du Zéphyr est à la suffocation des membres épuisés et ce que l'épigramme brève est à la longue épopée.

¹⁸ On retrouve ainsi en creux le débat très hellénistique qui oppose *leptotès* et *semnotès*.

par le terme *πίδαξ*, un *hapax* homérique (*Iliade* 16, 825), fort goûté des poètes hellénistiques¹⁹, qui laisse entendre qu'il s'agit en même temps de se ressourcer aux textes archaïques, et l'allitération en labiale qui se développe sur les deux derniers vers de l'épigramme à partir de ce terme *πίδαξ* est l'illustration immédiate de cette productivité de l'intertextualité. Cette invitation à boire l'eau d'une source dans des contextes programmés a de nombreux parallèles dans la poésie hellénistique. Ce faisant, Anyté propose un double recours aux bienfaits des réalités qui construisent cet univers arcadien ainsi qu'à l'épigramme comme forme poétique brève et nouvelle (ou renouvelée) dans son traitement ; elle invite ainsi son lecteur, par l'intermédiaire de la lecture, à entrer dans une forme de communion avec ce voyageur fictif dont il peut, grâce au poème, partager le repos et dans l'imaginaire duquel il peut s'installer et évoluer à sa guise. L'appel lancé par la voix narrative anonyme permet aisément d'associer la poétesse à cet appel et ainsi d'établir entre elle et son lecteur une communication presque aussi directe qu'entre le poème et le voyageur. Ce qui frappe surtout dans la construction de ce discours à double résonance est la délicatesse toute féminine avec laquelle Anyté construit un univers arcadien et y installe à la fois son personnage imaginaire et son lecteur potentiel, sans jamais imposer elle-même sa propre présence ; c'est cette discrétion même qui fait tout le charme de sa poésie en laissant libre cours au jeu de l'imagination.

Nossis ou l'affirmation d'une voix féminine dans l'épigramme

La stratégie poétique de Nossis semble bien différente, du moins si nous comparons les poèmes conservés. Nous pouvons d'ores et déjà rappeler que, d'une manière assez curieuse, la poésie de Nossis a connu une réception diamétralement opposée à celle d'Anyté : alors que la poétesse arcadienne avait été taxée d'un manque cruel de féminité, la poétesse de Locres au contraire s'est vue inscrite dans une féminité surdéterminée et souvent mal comprise²⁰. Si cette opposition entre les deux poétesse n'est nullement fondée sous ce rapport, il est bien un point qui les distingue : c'est la mise en scène par Nossis d'une voix narrative féminine qui est à la fois explicite et identifiée, dans le cadre d'un recueil constitué, et qui s'adresse à d'autres femmes au sein de relations vraisemblablement homo-érotiques. C'est en tout cas ce que ren-

¹⁹ Geoghegan signale ainsi dans son commentaire à Anyté, les occurrences chez Callimaque, *HAp.* 112 ; Léonidas (*AP* 6, 334, 2) ; Nicias (*AP* 9, 315, 2) ; Théocrite VII, 142.

²⁰ Reitzenstein (1893, p. 142) a voulu voir ainsi en Nossis une hétéra en raison des dédicaces faites dans le temple d'Aphrodite qu'elle célèbre.

dent manifeste les deux poèmes liminaires du recueil. Commençons par l'épigramme 1 GP (= AP 5, 170), en général considérée aujourd'hui comme formant le proème du recueil :

Ἄδιον οὐδὲν ἔρωτος· ἂ δ' ὄλβια δεύτερα πάντα
ἔστιν· ἀπὸ στόματος δ' ἔπτυσσα καὶ τὸ μέλι.
τοῦτο λέγει Νοσσίς· τίνα δ' ἂ Κύπρις οὐκ ἐφίλασεν,
οὐκ οἶδεν κήνα τάνθεα ποῖα ρόδα²¹.
« Rien de plus doux que l'amour, et tous les plaisirs viennent en second.
De ma bouche je crache même le miel ! »
Voilà ce que dit Nossis ; et qui n'est pas chérie de Cypris,
celle-là ne sait pas quelles fleurs sont les roses.

Là encore, nous avons à faire à une pièce hautement programmatique qui, en dépit de son apparente simplicité, mobilise tout un arsenal symbolique pour situer sa propre production poétique au sein de la tradition. L'épigramme s'ouvre sur une formule gnomique elliptique qui donne d'emblée la tonalité du recueil en mettant l'amour au centre de sa poétique. Car c'est bien de poétique qu'il s'agit dès lors que l'on trouve à l'*incipit* l'adjectif ἡδύς, ici au comparatif : dans la lignée d'Anyté, Nossis propose une esthétique de la douceur comme registre propre à l'épigramme, ce qui ne fait pas de Nossis une nouvelle Sappho dans le domaine de l'épigramme, car pour la poétesse lyrique l'amour se caractérise paradoxalement comme étant doux-amer. Tout en célébrant donc l'amour, comme Sappho, d'un point de vue féminin, Nossis propose une érotique de la douceur et du plaisir absolu ; l'amour est l'expression pure et propre de la douceur dont se réclame la poétesse de Locres dans ses épigrammes. Ce décalage par rapport à la tradition saphique s'accompagne d'un second rejet, celui de la tradition hésiodique. Comme l'a bien montré K. Gutzwiller²², cette épigramme porte l'écho formel de l'évocation par Hésiode de la relation du poète avec les Muses dans la *Théogonie* (96-97) :

ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι

²¹ Le texte du dernier vers a posé problème aux éditeurs qui souvent adoptent la correction κήνας proposée par Meineke, considérant que le démonstratif renvoie à Aphrodite ; d'autres voulant voir un neutre pluriel dans κήνα sont contraints d'ajouter une particule pour allonger la finale du démonstratif. Mais on peut maintenir le texte livré par P en considérant qu'on a le nominatif féminin κήνα qui constitue l'antécédent de τίνα. Nous suivons pour cette dernière possibilité le texte proposé par Gutzwiller (1998). Gow-Page font l'historique de ce problème textuel (1965, II, p. 435-436), mais laissent le passage *inter cruces* sans choisir de solution au motif qu'il n'y a pas moyen de trancher.

²² Gutzwiller (1998, p. 76).

φίλωνται γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή.
(...) Et il est bienheureux celui que les Muses
chérissent : de sa bouche coule une suave chanson.

La suave chanson d'Hésiode est clairement présente dans le « miel » de Nossis qui évoque la même douceur tout en symbolisant traditionnellement, à la faveur d'un jeu de mots entre μέλι et μέλος, le chant poétique. De la bouche (ἀπὸ στόματος) de la poétesse qui reprend ici l'expression d'Hésiode, ne sort plus même un miel poétique hésiodique car celui-ci est rejeté énergiquement (ἔπτυσσά) en raison de l'amertume qu'il représente au regard de la douceur érotique prônée par la poétesse. Ce faisant, Nossis remplace les Muses hésiodiques par la déesse Aphrodite qui se trouve désormais étroitement associée à la production poétique : l'amour que donne en effet Aphrodite permet de connaître la nature des roses qui sont à la fois représentatives d'une sensualité érotique et symboliques de la production poétique de Nossis. La poétesse de Locres se souvient en effet que chez Sappho²³ « les roses de Piérie » (βρόδων τῶν ἐκ Πιερίας, fr. 55.2-3 PLF) expriment déjà l'association de ces fleurs à la production poétique : elle ne fait ici qu'étendre la métaphore à l'ensemble du recueil qu'elle présente ainsi implicitement, peut-être pour la première fois, comme une véritable anthologie au sens propre et figuré du terme à la fois.

En tout cas, ce qui est important dans cette épigramme liminaire, c'est l'affirmation par Nossis d'une prise de parole féminine, dans un cadre d'énonciation lui aussi féminin ; en usant de la 3^e personne pour elle-même, Nossis cherche à objectiver sa propre parole qui est une parole programmatique, affirmant une position poétique originale qui, d'une part, place l'amour au cœur du dire poétique et, d'autre part, instaure l'épigramme comme moyen de communication au sein d'une communauté féminine : c'est ce que suggère le jeu des pronoms (si le texte est correctement établi) dans le second distique. La voix narrative elle-même finit par prendre une couleur féminine pour s'harmoniser avec les paroles rapportées de Nossis et les destinataires premières du poème invitées à se mettre au service d'Aphrodite, c'est-à-dire à s'abandonner à l'amour, pour entrer en poésie et goûter la douceur poétique.

²³ On reviendra sur cet ancrage sapphique de la poésie de Nossis dans l'examen de l'épigramme 11 ci-après.

L'univers poétique féminin qui se dessine ainsi dans ce poème liminal se retrouve, avec d'autres accents, dans l'épigramme 11 GP (*AP* 7, 718) qui est unanimement considérée comme l'épilogue du recueil :

ἽΩ ξεῖν', εἰ τύ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλήναν
τᾶν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἔναυσόμενος,
εἰπεῖν ὡς Μούσαισι φίλαν τήνᾳ τε Λόκρισσα
τίκτεν· ἴσαις δ' ὅτι μοι τοῦνομα Νοσσίς, ἴθι.
Étranger²⁴, si c'est toi²⁵ qui navigues vers Mitylène aux beaux chœurs,
pour, des grâces de Sappho, saisir la fleur,
dis-lui qu'une Locrienne a enfanté une fille chère aux Muses
et à celle-ci ; sache que mon nom est Nossis : va.

Dans ce poème en effet, Nossis fait ses adieux à son lecteur, en reprenant à l'épigramme funéraire, le motif de la requête au passant²⁶. Dès lors que l'épigramme n'est que fictivement inscrite et se trouve en fait située dans un recueil livresque, l'étranger auquel on s'adresse — et qui évoque le voyageur sollicité par Anyté — n'est à son tour qu'un double du lecteur. Celui qui est ici fictivement interpellé d'outre-tombe par une Nossis qui n'est pas encore morte puisqu'elle est en train d'écrire sa propre épitaphe, est chargé par la poétesse locutrice, qui s'identifie à la fin du poème, d'assurer le lien entre elle-même et son illustre devancière de Lesbos; tout en affirmant son attachement à ses origines locriennes et sa filiation biologique, c'est une autre ascendance, d'ordre littéraire, que Nossis ici revendique, le lien filial important moins à la poétesse que son inscription dans une lignée poétique : l'amour des Muses auxquelles est associée la poétesse Sappho (Μούσαισι φίλαν τήνᾳ τε), comme s'il s'agissait d'une dixième Muse²⁷, est au fondement de l'autorité poétique à laquelle prétend Nossis. En jouant ici sa propre mort, Nossis s'installe définitivement par son épitaphe en terre locrienne, alors que l'étranger interpellé est présenté dans un mouvement potentiel, un voyage vers My-

²⁴ Il n'est pas totalement à exclure que la forme dont la désinence est élidée puisse correspondre à un féminin ; le masculin ξένοϛ est employé pour le féminin par Euripide (*Bacchantes*, 94 etc.).

²⁵ Toi, contrairement à moi qui reste ici dans ma tombe à Locres.

²⁶ Le modèle de Nossis est ici l'épigramme 31 GP (*AP* 7, 500) d'Asclépiade. Sur ce texte et ce motif, voir Sens (2011, p. 206-208).

²⁷ Sur ce motif, voir Gosetti-Murrayjohn, (2006, p. 27-28).

tilène dont l'image est magnifiée par l'épithète surtout lyrique καλλίχορος²⁸ ; cette seconde construction fictive du voyage, qui s'inscrit dans une double dimension spatiale et temporelle, a d'abord pour but de matérialiser la lignée poétique dans laquelle Nossis veut s'inscrire ; alors qu'elle invitait dans la première épigramme à prendre ses poèmes pour des roses, c'est ici la poésie de Sappho qui est associée à l'image de la fleur (ἄνθος), comme pour suggérer la permanence esthétique de l'une à l'autre dans le cadre choisi d'une construction (déjà) anthologique où la poésie de Nossis est donnée à lire en regard de celle de Sappho. La nature de la poésie de Sappho est donc la même que celle de Nossis et cette identité essentielle ne peut que renforcer leur « fraternité » poétique mise en avant. La fiction du voyage a ensuite pour effet, avec notamment l'impératif ἴθι sur lequel se clôt le poème, d'ouvrir celui-ci à la postérité, au moment même où le recueil se referme. En voyageant, l'étranger-lecteur fait surtout voyager la poésie de Nossis, dont le corps se trouvera certes enfermé après sa mort dans une tombe à Locres, mais dont l'âme poétique, en rejoignant celle de Sappho à Lesbos, sera destinée à l'immortalité dans une réception ininterrompue qui vient jusqu'à nous. En jouant ainsi sa mort future sur la scène intertextuelle de l'épigramme fictive, Nossis pose les bases de sa renaissance littéraire, ce qui finalement légitime sa prise de parole dans le poème comme signe de sa propre réception.

Pour mieux mesurer l'enjeu de cet appel à une immortalité poétique²⁹ qu'il faut construire au sein d'une tradition et d'une réception poétiques féminines, on peut brièvement mettre en parallèle l'évocation que Nossis fait d'un poète sicilien dans l'épigramme 10 GP (AP 7, 414) :

Καὶ κατυρὸν γελάσας παραμείβεο καὶ φίλον εἰπὼν
 ῥῆμ' ἐπ' ἐμοί. Ῥίνθων εἶμ' ὁ Συρακόσιος,
 Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς· ἀλλὰ φλυάκων
 ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα.
 Avec un éclat de rire passe et dis un mot aimable
 sur moi. Je suis Rhinthon de Syracuse,
 des Muses un petit rossignol. Mais des burlesques
 tragédies notre propre lierre nous avons fait cueillette.

Alors qu'on a vu dans les épigrammes liminaires comment Nossis mettait en jeu sa propre voix, elle prend ici en charge, par l'intermédiaire de l'inscription funéraire fictive, la voix

²⁸ Cf. Pindare, *Pythiques* XII, 25-27 ; Bacchylide, *Epinicies*, V, 106. Mais déjà *Od.* 11, 581 ; *HHDém.* 272 ; *HHHéraclès* 2.

²⁹ L'expression est de Guztwiller (1998 p. 86).

d'un personnage masculin, le poète syracusain Rhinthon, connu pour ses parodies de tragédies classiques³⁰ : c'est ce que pose de manière simple et directe le vers 2, 'Ρίνθων εἴμ' ὁ Συρακόσιος. On voit mal dans un premier temps pourquoi Nossis entreprend ici l'éloge de ce poète qui semble lui être bien étranger du point de vue esthétique et qui n'a apparemment rien de commun avec les femmes célébrées par elle. Mais la manière dont Rhinthon se présente doit retenir notre attention : il se désigne en effet comme « un petit rossignol des Muses », en employant la forme féminine inattendue ἀηδονίς ; pour des raisons étymologiques, l'image évoque traditionnellement la figure du poète et ce sens est ici renforcé par le génitif Μουσαίων. C'est donc d'abord le poète qui intéresse ici Nossis et celui-ci se distingue à la fois par son originalité (il invite le passant à rire devant sa tombe, pour prolonger après sa mort les effets mêmes de son art) et son refus de la frontière générique : ses succès, exprimés par l'image végétale du lierre associé à Dionysos, reposent sur des « tragédies burlesques » (φλυάκων / ἐκ τραγικῶν), c'est-à-dire sur des pièces qui mêlent tragique et comique ou détournent le tragique en un sens comique, et cette spécificité est bien présentée comme un renversement par rapport à la norme, comme le suggère, à la pause bucolique, la particule adverbative ἀλλά. C'est assurément cette recherche affichée de la marginalité générique qui séduit Nossis qui ne procède pas autrement dans le cadre de l'épigramme ; elle reconnaît sa propre pratique de renouvellement de la forme épigrammatique dans l'invention générique de Rhinthon, et l'apparition de la première personne du pluriel à la fin du poème avec ἐδρεψάμεθα, plus qu'un effet de style soutenu, me semble suggérer la communion des deux poètes (ou poétesses ?³¹) en présence dans une même opération de cueillette littéraire propice à l'invention poétique et au renouvellement de la forme littéraire.

Conclusion

Qu'il s'agisse de l'habile discrétion d'Anyté ou de la revendication de Nossis, on voit que les poétesses du début de l'époque hellénistique trouvent des moyens efficaces pour mettre en place l'originalité de leur voix féminine dans un univers littéraire qui ne leur était pas *a priori* favorable ; leur intrusion dans la création épigrammatique ne traduit pas seulement une évolu-

³⁰ On ne sait guère de ce poète que ce que nous en dit la *Souda* : « Rhinthon, originaire de Tarente, poète comique, inventeur de ce que l'on appelle l'hilarotragédie, ce qui est une sorte de réécriture bouffonne. Il était le fils d'un potier et est né sous le règne de Ptolémée I^{er}. Ses trente-huit pièces sont à la fois comiques et tragiques. »

³¹ Rhinthon se trouve en effet féminisé par l'image du rossignol.

tion anthropologique de l'écriture hellénistique, mais s'avère être l'expression profonde (et presque première) d'une volonté de renouveler les formes littéraires elles-mêmes, tout en s'inscrivant dans une tradition littéraire bien établie.

Bibliographie

- Asper, M. (1997), *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart.
- Geoghegan, D. (1979), *Abyx. The Epigrams*, Rome, edizioni dell'ateneo.
- Gosetti-Murrayjohn, A. (2006), « Sappho as the Tenth Muse in Hellenistic Epigram », *Arethusa*, 39, p. 21-45.
- Gow, A.S.F. - Page, D. L. (1965), *Hellenistic Epigram*, Cambridge.
- Greene, E. (2005), « Playing with Tradition. Gender and Innovation in the epigrams of Anyte », dans E. Greene (dir.), *Women Poets in Ancient Greece and Rome*, Norman, p. 141-143.
- Gutzwiller, K. (1997), « Genre Development and Gendered Voices in Erinna and Nossis » dans *Dwelling in Possibility : Women Poets and Critics on Poetry*, Y. Prins et M. Schreiber (ed.), Ithaca, Cornell University Press, p. 202-222.
- Gutzwiller, K. (1998), *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley.
- Kambylis, A. (1965), *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg.
- McIntosh Snyder, J. (1989), *The Woman and the Lyre : Women Writers in Classical Greece and Rome*, Carbondale.
- Murray, J. - Rowland, J. M. (2007), « Gendered Voices in Hellenistic Epigram », dans P. Bing et J. S. Bruss (dir.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leyde, p. 211-232.
- Reitzenstein, R. (1893), *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte des alexandrinischen Dichtung*, Giessen, Ricker (réimp. Hildesheim, Olms, 1970)
- Sens, A. (2011), *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford.
- Williams, F. (1978), *Callimachus. Hymn to Apollo. A Commentary*. Oxford.

Le poète et le deuil : Émotions littéraires dans l'épigramme grecque de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive^{32*}

Doris MEYER

(CNRS - Strasbourg)

« Die differenzierte Analyse der Gefühle durch Aristoteles weist auch der Literatur und Kunst eine zentrale Rolle in der Gesellschaft zu, die weit über einen bloßen ästhetischen Genuß hinausgeht... Aufgabe der Kunst ist, abstrakt unbestimmte und dadurch oft gefährliche Gefühle zu konkret bestimmten, ihren Gegenständen gegenüber angemessenen Gefühlen zu kultivieren.³³ »

« Enactive readers progressively transform an affective theme across striking or evocative passages, becoming implicated in the existential concerns embodied in those passages.³⁴ »

Les réflexions qui seront développées dans le cadre de cette étude se proposent de définir la fonction que l'épigramme littéraire grecque assigne aux émotions, en portant une attention toute particulière à la position occupée par le poète qui a le pouvoir de susciter ces émotions, de les cultiver ou de les effacer à sa guise. C'est un thème complexe, qui a déjà été abordé par un certain nombre d'autres disciplines – sans vouloir pour autant appliquer à l'épigramme les principes de la 'science affective' – et je commencerai donc par rappeler un certain nombre de définitions.

Émotion, art verbal et rôle du poète : questions de fonctionnement

« From a perspective of neuroscience, emotion is a fundamental property of the brain and is instantiated in distributed circuitry that enables emotion to interact with other major mental functions such as attention and memory » ... « Emotions are elicited when something happens that the organism considers to be of *relevance*, by being directly linked to its sensitivities, needs, goals, values, and general well-being ... In most cases emotion-evoking events require the organism to react, which often implies suspending ongoing behaviour and engaging in a new course of action³⁵... ». Ces deux définitions contemporaines décrivent, l'une et l'autre, le

³² * Je remercie vivement Évelyne Scheid-Tissinier pour la correction de mon français et pour toutes ses propositions par rapport à ce texte.

³³ Schmitt (2008, p. 261).

³⁴ Miall/Kuiken (1999, p. 136).

³⁵ Davidson, R. J. (« emotion definitions [neuroscience perspectives] ») et Frijda, N. H./Scherer, K. R. (« emotion definitions [psychological perspectives] »), dans : Sander/Scherer (2009, p. 141-142 et 142-144, en résumant les positions de la recherche actuelle) ;

phénomène psychologique que les philosophes grecs de l'époque classique appellent πάθος (pl. πάθη) et qu'ils examinent le plus souvent dans le contexte de l'art oratoire, qu'il s'agisse des effets affectifs propre au langage poétique ou des stratégies rhétoriques par lesquelles ils pensent pouvoir influencer la *psychè* de leur public³⁶. Tout comme les théoriciens modernes, les philosophes et rhéteurs anciens s'intéressaient tout particulièrement à la dimension cognitive de l'émotion en lien avec certaines autres capacités mentales de l'individu, notamment la prise de décision qui précède l'action³⁷. Inversement, dans la poésie grecque post classique, l'individu se définit non seulement par les actions qu'il accomplit mais aussi à travers ses états psychologiques³⁸.

Aristote, dans la *Rhétorique*, part de l'idée que les émotions sont des réponses 'intérieures' qui se déclenchent en réaction à des *stimuli* venus de l'extérieur. Il les définit comme « tout ce qui fait que les gens changent leurs avis et qu'ils arrivent à des jugements différents, et qui est accompagné par la peine ou la joie, par exemple : la colère, la compassion, la peur etc. et leurs contraires³⁹. ». La joie et la peine résultent du fait que les émotions, comme les souhaits, sont des formes d'appétit (ὄρεξις) qui peuvent être satisfaites ou frustrées⁴⁰. Dans le contexte qui

voir aussi Gordon, R. J. (« emotion definitions [philosophical perspectives] »), dans Sander/Scherer (2009, p. 142), pour l'histoire du terme. Pour une introduction dans la thématique on se référera au très utile dictionnaire de Sander/Scherer (2009).

³⁶ Le traitement le plus important de l'émotion par un auteur antique se trouve dans le livre 2 de la *Rhétorique* d'Aristote, analysé de façon détaillée par Konstan (2006/2007) ; cf. Sistikou (2014, p. 135-139) ; dans le contexte des autres traités : Schmitt (2008).

³⁷ D'après Konstan (2006/2007, p. 20-23) on peut voir dans les explications de la recherche psychologique actuelle l'équivalent analytique de la théorie des émotions (πάθη) d'Aristote. Des parallèles s'imposent notamment par rapport à l'approche cognitive des émotions (« appraisal theory »), voir Scherer, K. J. (« emotion theories and concepts [psychological perspectives] »), dans : Sander/Scherer (2009, p. 145-151) ; les émotions sont, chez Aristote, « Begleitformen von Erkenntnis » (Schmitt 2008, p. 261).

³⁸ Voir, par exemple les caractères dans les *Mimiambi* d'Hérodas. Pour l'expression de ἡθος et πάθος dans les arts figurés à partir de l'époque hellénistique voir Prioux (2011).

³⁹ Ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία. *Rhet.* 1378 a 20-23 ; Konstan (2006/2007, p. 27-40), part. 33. Les *stimuli* ou *ictus* jouent un rôle encore plus important dans la théorie stoïcienne, Schmitt 2008, 258.

⁴⁰ Aristote, *De anima* 403 a 2-403 b 19 ; 432 a 15-433 b 30, part. 432 b 29-433 a 3 ; Cates (2003) ; Schmitt (2008, p. 251-253).

est celui de la *Rhétorique*, il n'est guère étonnant qu'Aristote mette l'accent sur le rôle que jouent les émotions dans l'interaction sociale, et en particulier dans le processus à travers lequel s'élaborent les décisions des juges et des législateurs dans la *polis*⁴¹. On l'a souvent dit, à travers l'étude des émotions, c'est la persuasion qu'Aristote a finalement en vue, en raison de la fonction sociale dont elle est investie. D. Konstan insiste d'autre part sur le fait que les émotions analysées par le Stagirite (la colère et la compassion par exemple) sont typiques d'une société fortement marquée par la rivalité et dans laquelle les rôles sociaux sont négociés en permanence et en public⁴². Même si le chagrin, la douleur et le deuil ne sont pas soumis aux analyses psychologiques d'Aristote dans la *Rhétorique*⁴³, les textes mêmes des épitaphes funéraires grecques n'en indiquent pas moins que les sentiments qui accompagnent la perte du membre de la communauté en l'honneur duquel est érigé le monument public, sont des émotions qui présentent une véritable dimension sociale. Dans les épitaphes grecques, l'expression de la douleur manifestée par les personnes concernées contient un l'élément 'cognitif' qui repose, entre autres, sur la (ré)évaluation du statut social et la conscience de la contingence qui détermine l'existence humaine⁴⁴. C'est aussi le cas pour la définition aristotélicienne de la pitié (ἔλεος), émotion sociale par excellence, qui contient trois éléments 'cognitifs' : la pitié doit être méritée, l'incident qui la déclenche doit être grave, celui qui éprouve de

⁴¹ Konstan (2006/2007, p. 34).

⁴² Konstan (2006/2007, p. xii-xiii ; 27f.). Voir aussi Scheid-Tissinier (2012, p. 268-270, 286-289, avec bibliographie).

⁴³ D'après Konstan (2006/2007, p. 245-247), il y avait pour Aristote un problème terminologique et un autre conceptuel : (1) « grief » correspondrait plutôt à la λύπη qui accompagne l'émotion, non pas à une émotion à part ; (2) « it involves no judgement of intentions, no reckoning of relative power, no reference to desert or to social status » ; mais cf. Sourvinou-Inwood (1995).

⁴⁴ Voir Sourvinou-Inwood (1995, p. 178 sq.) : « ... the sorrow and grief caused by the deceased's death was also part of his social persona, ...the recording of these emotions also entailed the recording of this validation ; the expression of grief and sorrow at the deceased's death was a record of his importance, so the theme can be considered as part of the category of praise » ; cf. 292 ; pour le point de vue moderne, voir par exemple Stroebe/Stroebe (2009, p. 199) : « Grief is understood to be primarily an emotional (affective) reaction but it also incorporates diverse psychological [cognitive, social-behavioural] and physical ... components ». L'élément cognitif du deuil est souligné par Nussbaum (2001, p. 39) ; révision critique de l'approche cognitive de Nussbaum par Cates (2003).

la pitié doit avoir conscience que la même chose pourrait lui arriver à lui ou à un de ses proches⁴⁵.

Aristote s'est également intéressé aux émotions que font surgir le langage et les textes poétiques, en particulier la narration fictive. En dehors du contexte de la rhétorique de tribunal, le philosophe explore ainsi, dans la *Poétique*, les émotions que partagent les spectateurs d'une tragédie⁴⁶. Il y a également les passages de la *Rhétorique* qui permettent de saisir la manière dont le langage poétique agit sur la *psychè* d'un auditeur/lecteur. La métaphore par exemple, qui, bien qu'utilisée dans le langage quotidien, reste un trait caractéristique du langage poétique, fait comprendre la manière dont sont véhiculées les émotions⁴⁷. Aristote relève justement que l'expression métaphorique, quand elle est réussie, constitue l'un des outils favoris qui permet de produire en littérature un effet esthétique au sein duquel les émotions (*aesthetic feelings*)⁴⁸ jouent un rôle important.

De façon plus générale, les réflexions théoriques du philosophe tournent autour du processus d'appropriation des émotions à laquelle procède l'auditeur/lecteur d'un texte ou d'un discours. Une question que soulevait déjà Gorgias, le rhéteur du V^e siècle av. J.-C.⁴⁹, et qui est liée au souci de maîtriser l'ensemble des moyens qui permettent à l'orateur de contrôler les réactions de son public. La réponse qu'Aristote donne à cette question est particulièrement

⁴⁵ Aristote, *Rhétorique* 1358 b 13-15 ; Nussbaum (2001, p. 306) ; Cates (2003, p. 334-338).

⁴⁶ Pour un traitement récent de l'émotion dans la *Poétique*, vue comme partie intégrante d'un processus de compréhension (« emotional understanding ») comparable à l'approche cognitive aux émotions de la *Rhétorique*, voir Halliwell (2011, p. 208-265) ; Schmitt (2008).

⁴⁷ Aristote, *Rhétorique* 1404 b 5-1404 b 10, Rapp, vol. 2, 830-832; *Rhét.* 1411 b sqq. ; 1412 a sqq. Rapp vol. 2, 525, 810 sq., 821, 862 sq, 940 sq. Pour une analyse de la métaphore (dans la langue en général) comme moyen d'expression émotionnelle du point de vue linguistique, voir Theodoropoulou (2012, p. 451-460) ; l'effet émotionnel de la métaphore et du « foregrounding » (éléments étrangers qui font appel aux émotions du lecteur) est étudié par Miall/Kuiken (1999, p. 122 ; 2002 et 2003) ; exemple dans l'épigramme littéraire : Kanellou (2013).

⁴⁸ Voir les travaux de Miall/Kuiken et Kövecses (2000) ; pour le concept des « émotions esthétiques », voir Robinson, J. (« aesthetic emotions [philosophical perspectives] ») et Silvia, P. J., (« aesthetic emotions [psychological perspectives] ») dans Sander/Scherer (2009, p. 6-9).

⁴⁹ Halliwell (2011, p. 266-285) ; Sistikou (2014, p. 136).

intéressante. Elle se fonde sur l'existence d'un effet « sympathétique » que l'art du rhéteur ferait naître dans la *psychè* de son auditoire, en neutralisant sa capacité de réflexion (διάνοια). Si bien que l'orateur et son public finiraient par se trouver dans un état psychique comparable⁵⁰. La conceptualisation du partage des émotions ainsi élaborée par les rhéteurs-philosophes, ainsi que l'approche 'cognitive' qui attribuait une fonction positive à l'élément irrationnel, nous permettent de mieux comprendre le milieu intellectuel qui fut celui des poètes d'épigrammes littéraires à partir du III^e siècle av. J.-C. En plus d'être sensibilisés aux questions psychologiques, ils avaient aussi à leur disposition un arrière-plan théorique qui confortait leur rôle en tant que 'cultivateur d'émotions' et encourageait l'évolution des stratégies rhétoriques susceptibles d'émouvoir les lecteurs⁵¹.

Epigramme grecque et « Histoire des émotions »

Venons-en maintenant aux émotions telles qu'elles sont décrites ou mises en scène par l'épigramme grecque, et ceci sous deux angles différents mais complémentaires : on s'intéressera dans un premier temps, à l'épigramme en tant que poésie ainsi qu'au rôle qui est réservé à l'émotion dans ce genre littéraire. On l'a souvent dit, l'émotion « veut être exprimée⁵² », et c'est la poésie qui le lui permet en lui conférant une forme, qu'il s'agisse de l'expression poétique de sentiments privés, ou du partage d'émotions communes qui se fait dans un contexte public et a recours à un langage poétique commun⁵³. L'épigramme épigra-

⁵⁰ Pour l'effet « sympathétique » du discours émotionnel (παθητικὴ λέξις) voir Aristote, *Rhétorique* 1408 a 19-25 (συνομοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι). La réponse « sympathétique » ne relève pas de la *dianoia* (παραλογίζεται τε γὰρ ἡ ψυχὴ) mais est fondée sur un effet « miroir » : le spectateur/auditeur se trouve dans un état psychique comparable à celui du rhéteur (on peut comparer l'effet qu'exercent, dans la théorie musicale ancienne, les différents tons/gammes musicales). Cela s'applique aussi à la « narration convaincante », voir ci-dessous. Il est intéressant de comparer des études modernes sur le partage des émotions, voir, par exemple Rizzolatti/Sinigaglia (2006/2008), et sur les émotions qu'éprouvent les lecteurs de textes fictifs, Miall/Kuiken (2002).

⁵¹ Platon et Aristote : Sistikou (2014, p. 135-139), philosophie hellénistique Sistikou (2014, p. 152 sq). Pour le rôle de la *Phantasia* voir Männlein-Robert (2007, p. 100-103). Même Platon admet les larmes et l'excitation provoquée par la poésie ou la rhétorique, à condition qu'elle serve à l'auto-connaissance et l'amélioration caractérielle, Baumgarten (2009).

⁵² Voir Theodoropoulou (2012).

⁵³ Voir par exemple Hunter (2010, p. 271 sq). pour cette fonction du langage poétique ; Chaniotis (2012) pour l'épigramme inscrite.

phique des époques archaïque et classique fait appel aux émotions du lecteur « moyen » qui se tient devant le monument⁵⁴. De son côté, l'épigramme littéraire, ce petit poème qui vise *a priori* les lecteurs de livres, développe et affine les stratégies rhétoriques de l'inscription, afin d'émouvoir des destinataires qui peuvent être géographiquement et temporellement distants mais sont très conscients de la nature fictive du texte qu'ils lisent. Dans l'épigramme littéraire, à partir de l'époque hellénistique, c'est l'émotion individuelle, que l'on veut forte et authentique, qui prime, et aussi l'idée qu'un lien affectif ou une empathie lie les protagonistes du poème et son public⁵⁵.

Dans un deuxième temps, j'essaierai de rattacher la question des concepts et des stratégies rhétoriques que développe l'épigramme littéraire à l'approche socio-culturelle qui est celle de « l'histoire des émotions ». Une voie de recherche relativement récente qui part de l'idée que le « partage social » des émotions au sein de certains groupes sociaux contribue à l'intégration des individus, et aussi que les émotions sont, du moins en partie, des constructions sociales et culturelles soumises à l'évolution et au changement qu'impose le temps⁵⁶. Je m'intéresserai en particulier au rôle du poète d'épigrammes en tant qu'agent dans le processus du partage social des émotions. On examinera d'abord deux exemples d'épigrammes hellénistiques, l'un de Callimaque, l'autre de Posidippe, puis, dans une perspective diachronique, on abordera la question de la littérisation et de la réinterprétation du motif du deuil dans deux épigrammes plus tardifs, le premier écrit par Loukillios, le second par Grégoire de Nazianze.

⁵⁴ Cf. Chaniotis (2012a, p. 97) : « pain and sorrow, pride for extraordinary achievements, envy, love, friendship, affection, anger for a violent or undeserving death, hope for a good afterlife; they offer consolation, they advise the reader to feel joy in life; they restrain the expression of grief. »

⁵⁵ L'émotion extrême se trouve avant tout dans les épigrammes érotiques ; l'empathie est un trait caractéristique par exemple des épigrammes multiples pour des naufragés, voir ci-dessous pour d'autres exemples. Le terme moderne d'« empathie » (« (1) an affective response to another person, which often ... entails sharing that person's emotional state, and (2) a cognitive capacity to take the subjective perspective of the other person », Decety (2009, p. 151), cf. Decety (2009, p. 91) (« compassion »)) couvre les concepts aristotéliens de compassion (ἔλεος) et, à un niveau plus technique, d'effet sympathétique des émotions partagées. Pour l'interprétation cognitive de la compassion par Nussbaum voir Cates (2003) ; pour la compassion « épique » (Achille et Priam chez Homère) Scheid-Tissinier (2012, p. 275).

⁵⁶ Voir avant tout Chaniotis (2012, en particulier p. 16 sq.), et (2013) ; Scheid-Tissinier (2012).

Recherches antérieures sur l'émotion : épigrammes érotiques et dédicatoires

Depuis une trentaine d'années un certain nombre de philologues et d'historiens du monde gréco-romain ont décidé de prendre au sérieux les aspects socio-historiques et culturels des émotions⁵⁷. L'histoire de l'émotion – sous-discipline des « sciences affectives⁵⁸ » s'interroge notamment sur la construction de « normes émotionnelles » et sur la constitution de « communautés émotionnelles » (*emotional communities*) qui se définissent à travers ces normes⁵⁹. Dans ce contexte, l'étude de la fonction communicative des émotions telle qu'elle est attestée dans les textes antiques se révèle particulièrement importante⁶⁰. Un ouvrage récent a constaté qu'il existe des genres littéraires – parmi lesquels l'épigramme – auxquels on n'aurait pas songé, jusqu'à une date récente, à accorder beaucoup d'attention dans la perspective d'une histoire socio-culturelle des émotions⁶¹. L'épigramme érotique, très appréciée à l'époque moderne, constitue, d'une certaine manière, l'exception. Pourtant au XX^e siècle encore, l'idéal classiciste (qui cherche dans l'art la 'grandeur' plus que l'émotion) a dominé la recherche au point de conduire des savants comme G. Luck⁶² à rejeter les épigrammes de Méléagre de Gadara (autour de 100 av. J.-C.) au motif qu'elles étaient épigonales et superficielles. À la différence des émotions prétendument authentiques de la poésie grecque archaïque et classique, il régnerait, dans les épigrammes de Méléagre, une emphase et une sentimentalité baroques. L'interprétation de Luck a été réfutée à juste titre par D. H. Garrison, qui dénonce également chez certains auteurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle les préjugés ethniques qui

⁵⁷ Konstan (2007, p. IX sqq).

⁵⁸ Par ce terme, on désigne « un domaine académique rassemblant des disciplines qui s'intéressent au champ affectif, c'est-à-dire aux émotions, aux humeurs, aux motivations et aux préférences d'individus et de groupes d'individus. Traditionnellement, ce sont la philosophie, la psychologie, et les neurosciences ..., mais on compte parmi les *sciences affectives* aussi les humanités – littérature et histoire notamment – ... », David Sander dans *Le Monde*, 23 avril 2014.

⁵⁹ Chaniotis (2012).

⁶⁰ Chaniotis (2012, p. 28-31) ; Theodoropoulou (2012, p. 445) ; voir aussi Borrmann/Wittchow (2008).

⁶¹ Sanders (2012, p. 153).

⁶² Luck (1967).

sévissent à l'encontre de Méléagre, poète d'origine syrienne, et de son « orientalisme⁶³ ». Garrison en revanche considère que les variations épigrammatiques élaborées autour du sujet érotique doivent être interprétées comme les instruments d'une auto-exploration systématique et sérieuse qui permettait à l'homme hellénistique d'acquérir une sorte de bonheur et de sécurité émotionnelle⁶⁴.

Une deuxième exception – en ce qui concerne l'étude des émotions dans l'épigramme – est constituée par les recherches récemment conduites sur l'épigramme ecphrastique (description d'une œuvre d'art), même si ce n'est pas l'émotion en soi qui est au centre de l'intérêt des chercheurs. Ceux-ci se sont plutôt attachés à explorer le débat esthétique sous-jacent qui portait, du temps de Callimaque, sur les arts figurés et, *per analogiam*, sur la poésie en tant qu'art de la parole⁶⁵. Pour notre propos, les épigrammes les plus intéressantes sont les épigrammes ecphrastiques qui mettent en scène la réaction d'un spectateur/lecteur placé en face d'un monument, une stratégie rhétorique que l'on trouve mise en œuvre de manière similaire dans l'épigramme funéraire. Dans la mesure où la raison d'être de l'épigramme ecphrastique est de louer une œuvre d'art particulièrement réussie, offerte en présent à une divinité, la stratégie consiste à présenter l'objet à travers les yeux et la *psychè* d'un destinataire idéal.

La psychologie de la lecture : les processus cognitifs mis en scène dans l'épigramme

Voyons un exemple du III^e s. av. J.-C. :

Κύπριδος ἄδ' εἰκῶν· φέρ' ἰδώμεθα, μὴ Βερενίκας·
διστάζω, ποτέρα φῆ τις ὁμοιοτέραν.
<http://www.tlg.uci.edu/help/BetaManual/online/AT1.html>

⁶³ Voir par exemple H. Ouvré, Méléagre de Gadara, Paris, 1894 et C. Radinger, Meleagros von Gadara. Eine litterargeschichtliche Skizze, Innsbruck, 1895 sur le prétendu caractère national de Méléagre, cités par Garrison (1978, p. 71-73).

⁶⁴ Garrison (1978, p. 14 sq). L'erreur de Méléagre aurait été d'avoir essayé d'exprimer des expériences humaines pas appropriés à la forme enjouée et au ton léger de l'épigramme ; pour l'originalité de Méléagre en tant qu'analyste d'émotions voir Konstan (2009), pour les concepts philosophiques qu'il utilise Männlein-Robert (2007, p. 104-120) ; un jugement très positif sur ses capacités en général porte Gutzwiller (1998, p. 322). Le débat sur la fonction de l'*erōs* continue, voir par exemple Ihm (2004) ; Sanders/Thumiger/Carey/Lowe (2013).

⁶⁵ Les épigrammes ecphrastiques continuent le genre inscrit de l'épigramme dédicatoire, voir Männlein-Robert (2007 et 2007a) ; Prioux (2008 et 2011).

« Elle est de Cypris cette statue ? – Voyons, n'est-ce pas Bérénice ? À laquelle des deux la dira-t-on plus ressemblante, je me le demande⁶⁶ ».

En comparant de façon indirecte mais clairement perceptible la beauté de la statue féminine à celle de Cypris (Aphrodite) et la beauté de Cypris à celle de la reine Bérénice, le poète adresse à Bérénice un charmant compliment⁶⁷, tout en restant fidèle à la tradition de l'épigramme dédicatoire qui comporte l'éloge de l'objet. La réponse du spectateur/lecteur fictif présente des aspects rationnels (la lecture, la comparaison, l'identification de l'objet), mais elle a aussi une dimension émotionnelle que l'on pourrait qualifier, en employant les termes modernes, de « sentiment » ou d'« émotion esthétique » (*aesthetic feelings* ou d'*artefact emotion*) en face de la beauté de la statue et de l'exploit de l'artiste⁶⁸. Pourtant, si l'on compare cette réponse à celle qu'on trouve dans certaines épigrammes archaïques où le spectateur s'exprime à travers une exclamation destinée à communiquer son admiration⁶⁹, le rôle de l'élément rationnel semble essentiel et même indispensable pour déclencher l'émotion. Au lieu de montrer un spectateur qui reste ébloui par la beauté et se retrouve submergé par ses émotions, l'épigramme met en scène une personne qui réagit à ce que lui « dit » l'objet inscrit et qui – en l'intégrant dans l'horizon de ses connaissances – 'comprend' et se fait une opinion fondée.

Ce n'est pas un hasard si l'épigramme littéraire grecque a attiré l'attention des chercheurs qui s'intéressent aux processus cognitifs, tels qu'ils sont décrits ou mis en scène par les poètes. Des études ont été ainsi consacrées à la représentation de l'acte de lecture ou de l'interprétation d'une œuvre d'art accomplis par le lecteur/spectateur fictif qui fait partie du 'personnel' classique de ces petits poèmes qui sont destinés – du moins dans l'idéal – à pré-

⁶⁶ Asclépiadès ou Posidippe = AP 16, 68 (trad. d'après Aubreton).

⁶⁷ Männlein-Robert (2007, p. 296).

⁶⁸ Voir ci-dessus n. 16 pour les « émotions esthétiques ». Aujourd'hui, les émotions qui accompagnent l'acte de lecture et la compréhension d'un texte sont étudiées dans le contexte des recherches sur le traitement du discours (*discourse processing research*), on se référera par exemple aux travaux de Miall and Kuiken.

⁶⁹ Pour l'exclamation « Καλὸν τὸ μνημα » voir par exemple Meyer (2005, p. 78) ; c'est la fonction de l'émotion de créer un lien entre le spectateur et l'objet, voir Männlein-Robert (2007, p. 103).

senter non seulement un objet précieux ou un monument, mais aussi sa raison d'être et sa fonction⁷⁰. À partir de l'époque hellénistique, les locuteurs fictifs mis en scène par les auteurs d'épigrammes déploient des capacités intellectuelles inédites en interprétant des « inscriptions » funéraires ou dédicatoires. Parfois, le processus cognitif de lecture, de visualisation et de compréhension d'un 'monument' est même conçu pour permettre la résolution d'une véritable devinette intellectuelle⁷¹. Un nouveau type de lecteur/spectateur apparaît, à cette époque, très fier de son intelligence et de son érudition qui lui permettent de déchiffrer des textes et des symboles « inscrits » – sinon, comme nous l'avons vu, d'interpréter toute une iconographie. Il reste qu'on note la présence d'un élément irrationnel ou émotionnel au sein d'à peu près tous les processus cognitifs que nous présentent les auteurs d'épigrammes. Callimaque (III^e s. av. J.-C.) réussit ainsi à mettre en scène de manière particulièrement habile et subtile les petits moments d'hésitation, de trouble émotif et de surprise qui accompagnent la lecture d'une inscription⁷² :

‘Τιμονόη.’ τίς δ’ ἐσσί; μὰ δαίμονας, οὐ σ’ ἂν ἐπέγνων,
 εἰ μὴ Τιμοθέου πατρὸς ἐπῆν ὄνομα
 στήλη καὶ Μήθυμνα, τεῖ πόλις, ἧ μέγα φημί
 χῆρον ἀνιᾶσθαι σὸν πόσιν Εὐθυμένη.
 « ‘Timonoë.’ Mais qui es-tu ? Par les dieux, je ne t’aurais pas reconnue, si le nom de Timothéos, ton père, et celui de Méthymne, ton pays, n’étaient pas gravés sur la stèle. Ah, certes, je l’affirme, c’est un grand chagrin pour ton époux veuf, Euthyménès ! »

La curiosité que déclenche la rencontre avec un texte inconnu et malaisé à lire (ce qui correspond à une réalité que connaissaient beaucoup de lecteurs d’inscriptions)⁷³, le moment où l’on comprend ce qui est dit et l’empathie qu’on éprouve aussitôt avec les personnages dont le « monument » évoque le destin, sont autant de traits psychologiques, tout à fait caractéristiques du lecteur fictif callimachéen. La fin de l’épigramme est particulièrement intéressante : à la surprise du lecteur moderne et probablement aussi du lecteur antique, le locuteur fictif de Callimaque ne réagit pas spontanément en exprimant ses propres sentiments face au triste

⁷⁰ Par exemple Walsh (1990), Meyer (1993) ; Bing (1995), Zanker (2004) ; Meyer (2005), Männlein-Robert (2007), cf. Hunter (2010, p. 273).

⁷¹ Meyer (2005, p. 121-124) ; Männlein-Robert (2007, p. 127-140) ; Prioux (2007, p. 244 sqq).

⁷² Callimaque, *ép.* 15 Pf. = *AP* 7, 522 (trad. de l’éd. Waltz).

⁷³ Bing (2002).

message transmis par le texte. Même s'il éprouve de la sympathie pour les émotions qu'il attribue à Euthyménès, le locuteur semble vouloir garder une certaine distance en adoptant le point de vue intellectuel du lecteur consciencieux et qui ne se laisse pas aller à la spontanéité. Mais en insistant sur les processus psychologiques qui accompagnent la lecture, il amène néanmoins le lecteur du poème à s'identifier émotionnellement avec celui qui est mis en scène.

Emotions épigrammatiques et émotions littéraires

En mettant en scène de manière bien visible le lecteur/spectateur individuel, l'épigramme s'inscrit dans une tendance générale qui caractérise la poésie à partir de l'époque hellénistique. Celle-ci choisit de représenter l'individu et ses émotions dans les situations les plus diverses que connaît la vie humaine. Dans l'épigramme érotique notamment, genre poétique émotionnel par excellence qui renoue délibérément avec la poésie lyrique de l'époque archaïque, on rencontre tout l'éventail des passions : de la joie suprême au désespoir le plus profond, l'amour, la haine, la mélancolie... Ce n'est pas un hasard. Les poètes-intellectuels comme Callimaque et Posidippe de Pella connaissaient non seulement la poésie archaïque, mais également l'ensemble des débats philosophiques des V^e/IV^e siècles qui portaient sur l'*erôs*, le contrôle du soi et les effets psychologiques de l'art, autant de sujets liés aux noms de Platon et d'Aristote et qui étaient transmis dans leurs écoles⁷⁴. De ce fait, l'intérêt nouveau que les poètes d'épigrammes littéraires portent aux émotions se déploie sur deux plans : celui des stratégies rhétoriques (la prise en compte de la psychologie du lecteur érudit et amateur de livres) et celui des thèmes abordés (amour, jalousie, haine, tristesse, contrôle du soi...). On s'intéresse à la vie sentimentale de l'individu mais également aux expériences qui sont communes, voire universelles. Comme nous le verrons par la suite, à l'époque de Callimaque, les poètes d'épigrammes revendiquent un rôle actif dans la mise en scène artistique des deux aspects – privé et public – de l'émotion.

Dans un article récent, E. Sistikou a montré comment, dans la poésie hellénistique, les émotions sont « déconstruites » en « une décoration mobile » fragmentée et deviennent, par

⁷⁴ On a supposé que l'ambiance suspicieuse de la cour royale d'Alexandrie ait favorisé chez les intellectuels l'évolution de compétences en interprétation psychologique, voir Konstan (2006/2007, p. 31).

leurs rapports intertextuels, des émotions « littéraires⁷⁵ ». Quant à l'épigramme, c'est sans doute la poésie érotique d'Asclépiade de Samos (fin IV^e/début III^e s.) et de son contemporain un peu plus jeune Callimaque qui est à l'origine du processus de littérisation de l'épigramme pré-méléagrienne. De plus, à partir du II^e s. av. J.-C., on voit intervenir dans la poésie élégiaque l'influence du genre bucolique, un mode de représentation littéraire qui promeut des thèmes concernant entre autres le rapport entre la nature « extérieure » et la vie émotionnelle « intérieure » d'un individu. S'y ajoute un autre caractère de la poésie hellénistique post-callimachéenne : la tendance des poètes à s'intéresser aux impressions sensorielles plutôt qu'aux émotions au sens aristotélicien⁷⁶.

S'il y a un genre poétique qui est « littéraire » par son intertextualité, c'est bien l'épigramme hellénistique. Il suffit de rappeler la pratique des variations composées à partir d'un seul et même thème, telles qu'on les trouve rassemblées dans l'*Anthologie grecque*, ainsi que les relations multiples que l'épigramme entretient avec les autres genres. En ce qui concerne la représentation des émotions, les modèles sont fournis par l'épigramme épigraphique (deuil et émotions esthétiques), par la poésie lyrique (*erôs*), par le drame et l'épopée (peine, deuil)⁷⁷. Se pose alors la question de savoir à quel besoin réel correspondaient, dans leur contexte historique respectif, les représentations poétiques qui sont ainsi faites des émotions. S'agissait-il de plonger dans un monde exclusivement littéraire, artificiel, créé par un poète « historien des émotions littéraires », ou bien le lecteur s'attendait-il à retrouver dans la poésie des sentiments familiers et « vrais » dans lesquels il pouvait se reconnaître, ou avec lesquels il pouvait au contraire prendre ses distances pour se « sentir mieux » ? Il n'y a sans doute pas de réponses simples à ces questions. D'abord parce que nous ne connaissons pas suffisamment l'ensemble des contextes historiques au sein desquels ont été élaborées les épigrammes littéraires que contient l'*Anthologie grecque*. Ensuite parce que le vocabulaire émotionnel des

⁷⁵ Sistakou (2014). L'auteur remarque à l'égard de la poésie hellénistique : « ... genuine emotion, such as the grief for the deceased and unrequited love, is reserved for the miniature narratives of the epigram » (2014, p. 152). D'une certaine manière, comme on le verra plus loin, les émotions épigrammatiques aussi sont très souvent « littéraires ».

⁷⁶ Sistakou (2014).

⁷⁷ L'épigramme inscrite d'époque archaïque et classique utilise déjà des éléments de la poésie lyrique et épique, voir, par exemple Hunter (2010) ; Vestrheim (2010, p. 75-78).

Grecs se distingue de manière assez significative du nôtre⁷⁸. Pourtant, étant donnée l'importance que les poètes d'épigrammes littéraires aussi bien que les philosophes attachaient aux émotions, une étude diachronique de la « psychologie épigrammatique » – pour laquelle je ne peux qu'indiquer quelques pistes – me semble prometteuse, notamment pour les recherches futures.

Empathie et contrôle de l'émotion dans les épitaphes littéraires du III^e s. av. J.-C.

À partir du III^e siècle, le mode de « circulation de l'émotion entre interactants⁷⁹ » se modifie partiellement, à la suite de l'évolution que connaissent les pratiques littéraires. « La circulation empathique des émotions » s'effectue désormais à l'aide de livres d'épigrammes⁸⁰, lesquels remplacent la communication directe qui s'établissait entre le texte inscrit sur le monument et son lecteur, une situation d'énonciation qui était caractérisée par l'utilisation d'appels directs adressés au passant. Dans l'épigramme littéraire, l'empathie que l'on exprime à l'égard d'un être qui est éloigné dans le temps devient un thème important : le goût pour les épigrammes concernant des naufragés inconnus (ναυαγικά), une catégorie qui occupe toute une section du Papyrus de Posidippe, illustre bien cette tendance⁸¹. Callimaque trouve ainsi du réconfort dans la poésie qu'il adresse à l'ami depuis longtemps disparu et dont il déplore la perte :

Εἶπέ τις, Ἡράκλειτε, τεὸν μόνον, ἐς δέ με δάκρυ
ἦγαγεν· ἐμνήσθην δ' ὀσάκις ἀμφοτέρω
ἥλιον ἐν λέσχη κατεδύσαμεν. ἀλλὰ σὺ μὲν που,

⁷⁸ Sur les problèmes méthodologiques liés à l'histoire des émotions voir l'excellente introduction de Chaniotis (2012, p. 11-36) ; Konstan (2006/2007, p. 4-17).

⁷⁹ Appelé aussi le « cycle émotionnel », Plantin/Traverso (2000, p. 14).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ À l'époque archaïque, la mort loin de la communauté est perçue comme un événement dans l'histoire de cette communauté, voir Sourvinou-Inwood (1995, p. 288) (« ... a moment in the history of the community whose continuity gives meaning to individual discontinuity »). Homère fait comprendre que certaines personnes, en pensant à leur propre destin, pleurent aussi sur la mort d'un inconnu (*Il.* 19, 301-302 ; 337-338) : Sourvinou-Inwood (1995, 422). C'est pourquoi la réaction émotionnelle du lecteur dans un *nauagikon* de Callimaque (δακρύσας ἐπίκηρον ἐὸν βίον, ép. 58, 3 Pf.) ressemble bien à une « émotion littéraire », mais aussi à la définition de la compassion par Aristote, voir ci-dessus note 13.

ξεῖν' Ἀλικαρνησεῦ, τετράπαλαι σποδιή,
αἰ δὲ τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες, ἦσιν ὁ πάντων
ἀρπακτῆς Αἴδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ.

« Celui qui m'a annoncé ton trépas, Héracléitos, m'a mené aux larmes : je me suis rappelé combien de fois, dans nos entretiens à deux, nous avons conduit le soleil à son coucher. Et te voilà quelque part, mon hôte d'Halicarnasse, depuis bien longtemps cendre ! Mais ils vivent, tes rossignols, sur qui le ravisseur de toutes choses, Hadès, ne portera pas la main⁸². »

Dans cette variante littéraire de l'épigramme funéraire, les mots jadis prononcés par un individu dont le nom n'est pas précisé, ont provoqué les larmes de l'auteur qui était, il y a bien longtemps, très proche du défunt. La réaction affective est spontanée et se nourrit de souvenirs concrets ; il ne s'agit pas de la lamentation plus ou moins rituelle à laquelle fait allusion l'épigramme funéraire inscrite⁸³. Ici, les larmes et la tristesse *personnelle* de Callimaque – des réactions émotionnelles qui occupent moins Aristote, qu'intéressent plus les émotions 'sociales' comme la compassion – ont cependant des modèles poétiques. Ce n'est pas un hasard si les mots mêmes rappellent le vocabulaire tragique d'Euripide⁸⁴, étant donné la place que l'épopée archaïque aussi bien que les tragédies d'époque classique accordent à l'expression de la souffrance psychologique. Ces mots qui en réveillant des souvenirs conduisent le protagoniste à pleurer évoquent également Demodokos qui chante et Ulysse qui fond en larmes « comme une veuve pleure son mari défunt »⁸⁵. Dans ce sens, les émotions de l'ép. 2 Pf. qui ont tant ému les lecteurs modernes sont (aussi) des émotions « littéraires⁸⁶ ».

⁸² Ép. 2 Pf. = AP 7, 80 (trad. de l'éd. Waltz).

⁸³ Pour la différence voir Suter (2009, p. 59-61) ; Day (1989) ; émotions et lamentations rituelles dans les épigrammes inscrites : Sourvinou-Inwood (1995, p. 174-179). La psychologie moderne fait la différence entre « grief » (douleur, chagrin) et « mourning » (l'expression publique du deuil et les pratiques liées) qui sont pourtant interconnectés, Stroebe/Stroebe (2009).

⁸⁴ Cf. *ep.* 2, 1-2 : ἐς δέ με δάκρυ / ἦγαγεν et Eur. *Alc.* 1081 : (Héraclès) τὸ γὰρ φιλήσαι τὸν θανόντ' ἄγει δάκρυ ; *Troad.* 130-131 : Ἀνδρομάχη, πολλῶν ἐμοὶ / δακρύων ἀγωγός. ; pour l'absence du deuil (λύπη) dans le traitement des émotions par Aristote et d'autres exemples tragiques, voir Konstan (2006/2007, p. 244-258 ; 246-248 sur le concept de l'émotion sociale).

⁸⁵ Ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς. / ὡς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα ... (*Od.* 8, 521 sqq.).

⁸⁶ Ép. 2 Pf. : Meyer (2005, p. 221 sq). Le thème de la distance et de la séparation est caractéristique déjà des scènes de deuil personnel (γόος) chez Homère, voir Tsagalis (2004, p. 2-

Cette épigramme de Callimaque qui exprime des émotions spontanées et individuelles qu'elle met en scène dans un cadre « privé » fait exception parmi les épigrammes qui ont pour thème la mort. Le plus souvent, on entend la voix d'un personnage qui semble imiter les lamentations publiques et qu'on a appelé « le pleureur anonyme à la première personne » (*anonymous first person mourner*)⁸⁷, à la manière de cet exemple (*CEG 2, 470* ; Attica, ca. 550-540 ?) : *Αὐτοκλείδο τόλδε σῆμα νέο προσορῶν ἀνιῶμαι ...* « Je suis chagriné en voyant ici le tombeau du jeune Autokleidès... » Dans ce type d'épigramme, attesté dans les inscriptions depuis l'époque archaïque, le poète se met à la place d'un *anonymus* qui se tient devant le monument et prend la parole comme s'il s'agissait d'une cérémonie solennelle organisée en présence de la famille et des amis du défunt qu'il semble avoir connus. Le poète des épitaphes littéraires, en revanche, peut adopter des rôles différents : nous le trouvons seul (à la maison ?) – comme Callimaque – ou dans des situations qui évoquent une conversation se déroulant entre des amis ou des citoyens, dans une occasion souvent difficilement identifiable. Ainsi le locuteur fictif d'épigrammes littéraires peut-il endosser en plus de son rôle 'épigrammatique' celui du poète lyrique de l'époque archaïque qui suscite – ou qui calme – les émotions d'un groupe de personnes rassemblées autour d'un banquet. La combinaison de différentes traditions poétiques est un trait caractéristique de l'épigramme à partir du III^e siècle. Il n'est donc pas rare que la « voix » qui est le véhicule de l'émotion dans l'épigramme épigraphique se mêle à celle du poète épique ou lyrique⁸⁸. Regardons ainsi comment Posidippe de Pella, contemporain de Callimaque et auteur du seul livre d'épigrammes qui nous soit parvenu, du moins en partie, s'adresse à la cité qui compatit toute entière à la douleur de la famille d'une jeune fille décédée⁸⁹ :

κυάνεον νέφος ἦλθε δι' ἄστεος, ἠνίκα κούρην
τοῦθ' ὑπὸ σῆμα τιθεὶς ἔστενεν Ἡετίων,
ἀγκαλέων Ἡδεῖαν ἔδον τέκος, ἧς ὕμναιος

8) (γῶος homérique : « personal lament(s) uttered by individuals closely related to the deceased » [p. 7]) ; 75-90 ; Föllinger (2009, p. 20 sq).

⁸⁷ Day (1989) ; Meyer (2005, p. 77 sqq).

⁸⁸ Voir cependant Vestrheim (2010) pour les rapports entre la « voix épigrammatique » et la « voix lyrique » dans l'épigramme préhellénistique ; Hunter (2010, p. 284) pour un exemple de « voix tragique » dans l'épigramme.

⁸⁹ Ep. 50 Austin/Bastianini ; voir Hunter (2010, p. 278-284).

ἠρίον οὐ θαλάμου χερσὶν ἔκοψε πύλην·
συμπαθὲς⁹⁰ ἄλγ[ος ἔην πάση] πόλει, ἀλλὰ τὰ κεινῶν⁹¹
ἀστῶν ἀρκε[ῖτω δάκρυ]α καὶ στοναχαί.

« Un nuage sombre a traversé la ville quand Hetion a déposé sa fille sous la tombe et l'a déplorée en gémissant, en l'appelant par son nom Hedeia, sa propre fille ; Hymenaeus a frappé de ses mains à la porte de son tombeau, et pas à la porte de sa chambre. [Toute] la cité a été liée par un chagrin compatissant. Mais suffirent les larmes et les gémissiments des citoyens privés d'eux⁹² ».

Le poète reprend un certain nombre de motifs, déjà bien attestés dans les épigrammes funéraires inscrites : les lamentations des proches, l'invocation du défunt désigné par son nom, le parallèle opéré entre le mariage (Ἵμέναιος) et la mort, entre le tombeau et la « maison » d'Hadès⁹³. Comme l'a remarqué R. Hunter, le motif du deuil qui frappe « toute la cité », connu des épigrammes épigraphiques sur les *polyandria* athéniennes, est réinterprété de manière innovatrice par Posidippe : ce n'est pas la mort des jeunes guerriers qui se sont dévoués pour leur patrie que vient rappeler et honorer publiquement le monument mais la tragédie personnelle qui a frappé une famille⁹⁴. La réaction des citoyens, très émus, ne s'explique pas par la présence d'un épisode guerrier qui aurait mis en danger toute la ville, mais par une réponse très humaine : la capacité à compatir.

Dans cette épigramme, le poète hellénistique nous décrit aussi le processus psychologique comme s'il l'avait observé lui-même. Les émotions qui traversent la ville et ses habitants de façon empathique sont caractérisées par deux expressions différentes. Les premiers mots du

⁹⁰ συμπαθὲς Austin/Bastianini – εὐπαθεῖς pap. – ἐμπαθὲς ? Lloyd-Jones.

⁹¹ κεινῶν Austin/Bastianini. Κείνων (Lloyd-Jones) et κεινά (Gronewald) « both seem improvements », Hunter (2010, p. 282).

⁹² « Suffirent les larmes de ces citoyens ? Suffirent les larmes vides » ? Hunter ne modifie que peu la traduction d'Austin (2002) : « But may the tears and laments oft the bereft citizens suffice » ; voir Hunter (2010, p. 282).

⁹³ Importance du nom : Fantuzzi/Hunter (2004, p. 291-306) ; mariage dans l'Hadès : Soph. *Ant.* 816 ; Eur. *Med.* 985 ; *Iph. Aul.* 461, 1109, *Iph. Taur.* 369 ; maison d'Hadès : Schmitz (2010, p. 38) ; Bowie (2010, p. 362 ; 373 ; 392). À partir du IV^e s., la maison de Perséphonè remplace celle de Hadès dans les épitaphes attiques, voir Tsagalis (2008, p. 39 ; 86-97).

⁹⁴ Hunter (2010, p. 282 sq.), cf. 278-283 pour des parallèles épigraphiques et un éventuel modèle fourni par Anacréon (*AP* 7, 226) ; *Il.* 24 (les lamentations suite à la mort de Hector) a servi de modèle pour tous, Hunter (2010, p. 280 sq.) ; pour le motif épigrammatique du πόθος : Sourvinou-Inwood (1995, p. 171 ; 375).

poème, κυάνεον νέφος (« nuage bleu sombre »), reprennent une expression homérique que tous les lecteurs connaissaient. Dans l’*Illiade* et dans l’*Odyssée*, les dieux entourent d’un κυάνεον νέφος (ou κυανή νεφέλη dans l’*Odyssée*) les guerriers en danger et qu’ils veulent protéger ou soustraire à un péril imminent⁹⁵. Ce νέφος homérique est donc une « réalité » qui a une fonction précise au niveau de la narration. En revanche, chez Bacchylide, comme dans une épigramme attribuée à Simonide de Céos, κυάνεον νέφος est employé comme métaphore pour désigner la mort elle-même⁹⁶ :

Ἄσβεστον κλέος οἶδε φίλη περι πατρίδι θέντες
 κυάνεον θανάτου ἀμφεβάλοντο νέφος·
 οὐδὲ τεθνᾶσι θανόντες, ἐπεὶ σφ’ ἀρετὴ καθύπερθε
 κυδαίνουσ’ ἀνάγει δώματος ἐξ Αἴδεω.
 « En établissant pour leur patrie une gloire éternelle, ces hommes ci ont été enveloppés par le nuage sombre de la mort. Mais ces morts ne sont pas vraiment morts, puisque le mérite, en les honorant, les fait revenir de la maison d’Hadès. »

Nous entrons ici dans le monde masculin et héroïque du guerrier homérique dont la mort sera récompensée par la gloire éternelle. Ce n’est pas le cas dans l’épigramme de Posidippe qui décrit, en utilisant la même expression homérique, les émotions que suscitent les funérailles d’une jeune fille. Ainsi, chez le poète du III^e siècle, κυάνεον νέφος ne désigne ni un nuage divin ni la mort mais une sorte de dépression qui se répand sur tout le monde à la façon d’un nuage sombre. L’emploi métaphorique de νέφος s’inspire sans doute d’un autre passage homérique célèbre qui est la longue lamentation d’Achille sur Patrocle⁹⁷. Pourtant, les mots d’Homère (... τὸν δ’ ἄχος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα, *Il.* 18, 22) ne correspondent pas exactement à la formule κυάνεον νέφος utilisée par Posidippe et les poètes lyriques. Le poète du III^e siècle savait sans doute que l’adjectif κυάνεος était utilisé, dans la poésie hexamétrique de l’époque archaïque, pour décrire les vêtements des femmes en deuil. Dans l’*Illiade* 24, 94 Thétis, en deuil de son fils, prend un voile bleu sombre et Déméter fait le même geste pour pleurer sa fille⁹⁸. Chez Posidippe, κυάνεον νέφος véhicule la double idée de la douleur intense

⁹⁵ *Il.* 5, 345 ; 16, 66 ; 23, 188 ; *Od.* 12, 405 ; 14, 303. Plutarque l’explique dans *De soll. anim.* 978b5.

⁹⁶ Bacchylidès, *Epinicia* 13, 31 Irigoïn ; Simonides, *AP* 7, 251.

⁹⁷ *Il.* 18, 22-27, voir Föllinger (2009, p. 24 sq. ; 31 sq.).

⁹⁸ *Hymn. hom. Dém.* 42 : κυάνεον δὲ κάλυμμα κατ’ ἀμφοτέρων βάλετ’ ὄμων, 182 sq., 319, 360, 374, cf. Richardson (1974, p. 163 sq.) ; cf. Hés., *théog.* 406.

(Achille) et du deuil féminin (Thétis, Déméter), émotions « épiques » et « littéraires⁹⁹ ». Pour d'autres lecteurs, la métaphore peut fonctionner par le contraste : à la différence des guerriers homériques ou simonidéens, la jeune fille n'est pas sauvée, et elle n'acquiert pas non plus de gloire éternelle.

Dans la dernière ligne, le poète décrète, de manière assez abrupte, la fin du deuil (ἀρκε[ίτω δάκρυ]α καὶ στοναχαί). Il s'agit peut-être de la variante d'une formule épigrammatique¹⁰⁰, ou bien d'un conseil qui rappelle le rôle qui incombe au poète archaïque lors du banquet politique. On pense notamment à Archiloque de Paros et au poème élégiaque par lequel il s'adresse à Périklès qui a perdu un proche dans un naufrage¹⁰¹. Même si personne dans la ville (οὔτε τις ἀστῶν) ne lui reproche ses lamentations (κῆδεα μὲν στονόεντα), il lui faut retrouver un comportement masculin et abandonner le deuil qui convient aux femmes (...ἀλλὰ τάχιστα / τλήτε, γυναικεῖον πένθος ἀπώσάμενοι). D'autre part, Posidippe lui-même, dans son élégie dite « autobiographique » qui présente un certain nombre de traits communs avec l'épigramme funéraire, donne la raison pour laquelle il ne sert à rien de pleurer un mort : « que personne ne verse des larmes » (μηδέ τις οὔν χεύαι δάκρυον) est-il dit au sujet de l'existence bienheureuse *post mortem* d'un initié (*mystès*)¹⁰². Les penchants religieux et philosophiques de Posidippe – probablement initié lui-même aux mystères et certainement stoïcisant¹⁰³ – pourraient être à l'origine de cet interdiction d'un deuil excessif. Quoi qu'il en soit, l'intérêt philosophique caractérise l'explication psychologique donnée par Posidippe dans l'avant-dernière ligne de l'épigramme. Συμπαθὲς ἄλγ[ος] (« douleur partagée de façon empathique, compassion ») : cette expression quasi-médicale, semble étonnamment prosaïque et

⁹⁹ On imagine Hedeia, la mère de la fille morte, et les femmes de la cité qui se couvrent de la voile bleu sombre ; celle-ci est cependant réservée, chez Homère, aux femmes divines. Dans la discussion d'une première version de cet article à Londres, en 2013, A. Petrovic a proposé d'interpréter κυάνεον νέφος ἦλθε δι' ἄστεος comme le cortège des femmes en deuil qui traverse la ville. Pour Achille, modèle du deuil épique, voir Scheid-Tissinier (2012, p. 267 sq., avec bibliographie).

¹⁰⁰ Gutzwiller (2004, p. 89); Hunter (2010, p. 283). Cf. ép. 60, 3 et 61, 3 AB.

¹⁰¹ Fr. 13 West; Föllinger (2009, p. 31 sq.), Baumgarten (2009, p. 86 n. 4).

¹⁰² SH 705, 21 (= 118, 24 AB), cf. Gutzwiller (2004, p. 89); Gutzwiller (2005, p. 295). Δάκρυα χέειν et κλαίειν sont les expressions le plus souvent utilisées par Homère pour le deuil individuel, Föllinger (2009, p. 20).

¹⁰³ Gutzwiller (1998, p. 157-162) ; Gutzwiller (2005, p. 305).

« moderne » par comparaison avec les associations épiques complexes que véhicule la vieille métaphore du nuage sombre¹⁰⁴.

D'après K. Gutzwiller, c'est le thème du lien du défunt avec la famille et la communauté qui domine dans les épitaphes fictives de Posidippe, ce qui expliquerait le grand nombre d'*epitymbia* consacrés à des femmes¹⁰⁵. Dans ce contexte, le *κυάνεον νέφος* dans l'épigramme de Posidippe est une réinterprétation à la fois « féminine » et sociale de la métaphore héroïque de l'*Iliade*. En insistant sur les émotions, notamment sur la *sympatheia*, le poète se présente comme quelqu'un qui a le souci de renforcer le lien social au sein de son propre groupe. C'est dans cette perspective, Posidippe renoue avec les traditions épigrammatiques et littéraires antérieures mais, en même temps, il met en profit le « langage codé » d'une poésie qui s'adresse aux lecteurs capables d'interpréter la métaphore homérique¹⁰⁶. En utilisant un langage artistique, soigneusement construit et « truffé » de rapports intertextuels, le poète oriente ses lecteurs vers une interprétation donnée, à laquelle conduit la précision quasi-scientifique de *συμπαθὲς ἄλγ[ος]*. De plus, il utilise consciemment l'effet émotionnel que produit la métaphore et aussi son art poétique, qui fonctionne indépendamment de l'érudition dont dispose le lecteur¹⁰⁷.

Il y a d'une part l'habileté artistique avec laquelle les deux poètes du III^e siècle savent susciter, chez leur public, les émotions esthétiques, en utilisant soit la technique de l'expression

¹⁰⁴ *Συμπάθεια* est un terme technique philosophique et médical (stoïcien mais pas exclusivement), utilisé entre autres dans des contextes physiologiques et psychologiques, voir *LSJ s.v.* Des expressions comme *τὰ κατὰ συμπάθειαν ἀλγήματα* se trouvent dans le corpus de Galien (cf. *In Hippocratis aphorismos commentarii* VII, vol. 18a, p. 35, l. 4, Kühn). Ce n'est peut-être pas un hasard étant donné que Posidippe montre, dans les *Iamatika*, un intérêt pour la médecine ; voir aussi Diogène Laërce 7, 151 au sujet des Stoïciens : *Φασὶ δ' εἶναι καὶ τινὰς δαίμονας ἀνθρώπων συμπάθειαν ἔχοντας, ἐπόπτας τῶν ἀνθρωπείων πραγμάτων.* - *Ἀλγηδῶν* : terme stoïcien pour la douleur physique, Konstan (2006/2007, p. 245 sq).

¹⁰⁵ Gutzwiller (2005, p. 294).

¹⁰⁶ Hunter (2010, p. 271 sq).

¹⁰⁷ C'est ce qu'on peut déduire de l'intérêt que Posidippe aussi bien que Callimaque montrent pour les processus psychologiques, voir Hunter (2010, p. 273), au sujet d'épigrammes littéraires qui mettent en scène l'interprétation d'un monument : « This interest in process ... goes hand-in-hand with the way in which poetic imagery is actually used ».

métaphorique soit celle de la narration « convaincante¹⁰⁸ ». Il y a d'autre part, indéniablement, un certain souci d'exercer sur les émotions un contrôle qui permet à l'élite intellectuelle de la cour hellénistique de se donner, ce faisant, un air aristocratique, dans la continuité voulue des poètes-aristocrates archaïques¹⁰⁹.

Émotions satiriques et christianisation : l'épigramme littéraire des époques impériale et tardo-antique

Loukillios, poète d'épigrammes satiriques dont certaines sont dédiées à Néron mais sur lequel nous n'avons pas d'informations biographiques supplémentaires¹¹⁰, se moque à plusieurs reprises de ceux qui exercent mal leur métier¹¹¹. Parmi les 'victimes' de son humeur polémique se trouve un certain poète d'épithaphes nommé Marcus, auquel Loukillios consacre deux épigrammes qui véhiculent la même idée : Marcus est si mauvais poète qu'il fait pleurer ses lecteurs :

Οὐδενὸς ἐνθάδε νῦν τεθνηκότος, ὃ̃ παροδῖτα,
Μάρκος ὁ ποιητῆς ᾠκοδόμηκε τάφον
καὶ γράψας ἐπίγραμμα μονόστιχον ὃ̃δ' ἐχάραξε·
„Κλαύσατε δωδεκέτη Μάξιμον ἐξ Ἐφέσου.“
οὐδὲ γὰρ εἶδον ἐγὼ τινα Μάξιμον· εἰς δ' ἐπίδειξιν
ποιητοῦ κλαίειν τοῖς παριοῦσι λέγω.

« En passant et bien que présentement il n'y ait aucun mort en ce lieu, le poète Marcus a élevé ce tombeau. Il avait composé et il y fit graver cette épigramme faite de cet unique vers : 'Pleurez cet enfant de douze ans, Maxime d'Éphèse'. Quant à moi, je n'ai jamais

¹⁰⁸ Cf. Hunter (2010, p. 283 sq.) au sujet de la narration extraordinaire de l'ép. 20 de Callimaque ; sur l'effet émotionnel de la narration convaincante que constate Aristote voir Rapp, vol. 2, 862 sq., voir aussi *Rhét.* 1417 a 36 sqq. et Rapp 2, 977 (au sujet de la *diegesis*) ; Krämer (1992, p. 249) ; épigramme et narration : Bowie (2010).

¹⁰⁹ Pour l'arrière-fond philosophique voir Nussbaum (1994, notamment ch. 3 (« Aristotle on Emotions and Ethical Health »), p. 78-101).

¹¹⁰ Longo (1967, p. 9-16) ; Nisbet (2003, p. 16-19 ; 36-81, 101-136), mais cf. K. Gutzwiller, *BMCR* 2205.1.19. Nous ne savons pas avec certitude dans quelle ville de l'Empire romain il rédigeait ses poèmes. Je n'ai pas eu accès à la nouvelle édition de L. Floridi.

¹¹¹ Brecht (1930, p. 2-51) ; Nisbet (2003, p. 33-35).

vu aucun Maxime ; mais aux passants je dis devant cette production du poète : pleurez¹¹² ! »

Tous les lecteurs auront compris que Loukillios parodie ici le formulaire classique de l'épigramme funéraire inscrite, notamment l'invitation faite au lecteur anonyme de compatir ou de reproduire le θρήνος, les lamentations rituelles¹¹³. Les larmes ne manquent pas non plus dans les épitaphes sur pierre. Ainsi, dans une épigramme épigraphique du Céramique datée de la fin du V^e siècle, une certaine Euthylla pleure sur la mort de son amie Biotè (CEG 97). Il semble cependant que dans la poésie épigraphique le verbe κλαίειν soit réservé au comportement de la famille et des amis du défunt. Dans les textes rassemblés par Hansen (CEG 1 et 2), la réaction à laquelle est invité le passant anonyme est plutôt désignée par l'impératif (singulier ou pluriel) du verbe οἰκτίρειν (« aie/ayez compassion »)¹¹⁴. De plus, l'impératif aoriste κλάουσατε (« pleurez »), utilisé par Marcus et Loukillios, ne se trouve guère dans l'épigramme funéraire inscrite¹¹⁵. Il en va de même pour l'*Anthologie grecque*, recueil d'épigrammes littéraires : κλάουσατε/κλαῦσον n'est employé que par Loukillios et dans quelques épigrammes funéraires de Grégoire de Nazianze (IV^e siècle après J.-C.).

On l'a vu, la tradition épigrammatique considère la compassion et la *sympatheia* comme les réactions affectives qui sont normalement attendues du lecteur, confronté au message de l'inscription, un lecteur qui n'est par ailleurs qu'indirectement concerné par l'événement. Le poète épique, en revanche, est censé faire couler les larmes de son public à l'instar de l'aède Demodokos qui fait pleurer Ulysse¹¹⁶. Κλάουσατε, impératif peu élégant par lequel Marcus

¹¹² AP 11, 312 (trad. d'après Aubreton) ; cf. la traduction de Nystrom : « I know nothing of any Maximus, but to advertise the poet's skill, I ask passers-by to weep ». D'après Nystrom, il s'agit d'un jeu de mot (κλαῦσον = « fiche le camp »).

¹¹³ Voir, par exemple, Day (1989, p. 20-27) ; Brecht (1930, p. 15 sq).

¹¹⁴ Par exemple CEG 27 sq., cf. Day (1989, p. 20 et 27), qui pense à l'élégie et au rituel funéraire (θρήνος) ; Sourvinou-Inwood (1995, p. 176), par contre, rappelle le sens originnaire de οἰκτίρειν (« feel pity »). À côté de οἰκτίρειν on trouve ὀλοφύρεσθαι et ἀνιᾶσθαι.

¹¹⁵ On n'en trouve aucun exemple dans les index des *Carmina epigraphica graeca*, vol. 1 et 2 Hansen (épigrammes inscrites jusqu'au IV^e s. av. J.-C.). Manque aussi le singulier aoriste κλαῦσον, cf. *ibidem*. D'après le TLG, l'impératif aoriste n'apparaît que dans la *Septante* et dans le grec tardif.

¹¹⁶ Voir ci-dessus sur l'ép. 2 de Callimaque ; dans l'épopée homérique, κλαίειν est le verbe le plus souvent utilisé pour les larmes en cas de deuil, de rage ou de désespoir d'un hé-

commence son monodistique, n'appartient donc pas au langage poétique, mais il permet à Loukillios de retourner le vers contre son auteur présumé. Comme le fait un poète habile à composer des narrations émouvantes, Marcus fait pleurer (κλαίειν) ses lecteurs¹¹⁷, mais la cause de ses larmes n'est ni la mort précoce d'un enfant ni l'exploit artistique accompli par le poète, mais plutôt, comme nous le fait comprendre Loukillios, l'incompétence et la vanité qu'étale Marcus. Le paradoxe est poussé à l'extrême dans la deuxième épigramme sur le même thème :

Μηκέτι, μηκέτι, Μάρκε, τὸ παιδίον, ἀλλ' ἐμὲ κόπτου
τὸν πολὺ τοῦ παρὰ σοὶ νεκρότερον τεκνίου.
εἰς ἐμὲ νῦν ἐλέγους ποίει πάλιν, εἰς ἐμὲ θρήνους,
δήμιε, τὸν στιχίνῳ σφαζόμενον θανάτῳ.
τοῦ σοῦ γὰρ πάσχῳ νεκροῦ χάριν, οἷα πάθοιεν
οἱ καταδείξαντες βιβλία καὶ καλάμους.

« Ne va plus, Marcus, non, ne va plus pleurer sur ton enfant, mais (pleure plutôt) sur moi qui me sens bien plus mort que (ne l'est) là, près de toi, ce cadavre d'enfant ! Compose maintenant sur moi cette fois tes élégies, et sur moi aussi tes complaints, bourreau, car je meurs assassiné par tes vers. Oui, c'est à cause de ton deuil que je souffre. De telles souffrances puissent-ils les endurer, les inventeurs des livres et des stylets¹¹⁸ ! »

À la différence de la plupart des poèmes de Callimaque ou de Posidippe, Loukillios utilise, dans ses épigrammes, un langage simple, presque prosaïque et proche de la langue parlée. Les attaques portées contre les défauts corporels, moraux ou intellectuels de ses semblables rappellent les traditions diverses de l'invective poétique, de la diatribe ménippéenne aux *carmina* de Catulle. En coulant la satire dans la forme de l'épigramme, Loukillios parodie un genre littéraire, celui de l'épigramme funéraire, et c'est un outil particulièrement efficace lorsqu'il s'agit de moqueries lancées à des poètes d'épithaphes. Ce n'est pas ici le lieu d'aborder la difficile question de la fonction socio-culturelle qui est celle la satire et de l'humour auxquels se

ros, Föllinger (2009, p. 20 sq). Dans d'autres épigrammes, Homère est une référence importante pour Loukillios.

¹¹⁷ Baumgarten (2009) ; le refus d'utiliser les poèmes homériques dans des contextes éducatifs, formulé par Platon, se fonde en partie sur cet effet prétendument nocif de l'art verbal des poètes, Halliwell (2012, p. 155-207).

¹¹⁸ *AP* 11, 135 (trad. d'après Aubreton) ; cf. la série d'épigrammes comparables dans *AP* 11, 133 sqq. ; Brecht (1930, p. 31 sq.) ; Longo (1967, p. 66-70).

livre Loukillios¹¹⁹. Il suffit de préciser que le *Satyricon* de Pétrone, auteur contemporain de Loukillios et qui entretenait comme lui des relations avec la cour impériale, nous fait entrevoir une partie de ce contexte culturel. Non seulement parce qu’il décrit un banquet au sein duquel des poètes autoproclamés improvisent des épigrammes d’une totale banalité (*Sat.* 55, 3), mais aussi parce qu’il connaît la polémique qui court contre les métiers et les différents types d’intellectuels (les poètes/les médecins/les philosophes, 55, 4-56, 7). De plus, l’auteur latin réussit à railler et à ridiculiser une personne qui pleure de manière excessive et fait pleurer toute sa famille, en récitant l’épithète qu’elle a elle-même rédigée pour son futur tombeau (71, 12-72, 1). Il dénonce ce faisant les larmes mensongères qui sont causées, non par la mort mais par la vantardise de l’homme (*iactatio*, 73, 2). C’est dans une perspective assez semblable que Loukillios dénigre dans ses épigrammes « funéraires » les pseudo-poètes et la manipulation malhonnête qu’ils font des émotions.

En dépit de la distance de plusieurs siècles qui séparent Loukillios des poètes d’épigrammes comme Callimaque et Posidippe on retrouve des aspects comparables, lorsqu’il est question du rôle du poète. C’est à lui qu’il revient de définir et de gérer le rôle qui est dévolu aux émotions dans l’espace de la communauté ; mais, alors que les poètes du III^e s. av. J.-C. retrouvent les voix héroïques de l’ancienne épigramme inscrite ou de la poésie lyrique, Loukillios s’approprie la voix satirique de la philosophie populaire.

Avec les épigrammes bucoliques de Grégoire de Nazianze (IV^e s. ap. J.-C.) nous entrons encore plus profondément dans le monde des émotions littéraires. Le poète chrétien fait ainsi l’éloge d’un beau jardin tout en déplorant la mort d’un inconnu nommé Euphemios. C’est l’une des trois épigrammes dans lesquelles Grégoire utilise, à plusieurs reprises même, l’impératif du verbe κλαίειν (« pleurer ») :

Κρῆναι καὶ ποταμοὶ καὶ ἄλσέα καὶ λαλαγεῦντες
 ὄρνιθες λιγυροὶ καλὸν ἐπ’ ἀκρεμόνων
 αὔραι τε μαλακὸν συρίγμασι κῶμα φέρουσαι
 καὶ κῆποι Χαρίτων εἰς ἓν ἀγειρομένων,
 κλάυσατε· ὧ χαρίεσσ’ Εὐφημιάς, ὥς σε θανῶν περ
 Εὐφήμιος κλεινὴν θήκατ’ ἐπωνυμίη.

« Sources, rivières, bosquets, oiseaux harmonieux qui gazouillez si joliment dans les branchages, brises qui par vos modulations apportez un doux sommeil, et vous, jardins

¹¹⁹ On se référera à Petrovic (2015) pour une discussion de la question avec bibliographie. Voir aussi Ehlers (2008) au sujet de la satire romaine et des « émotions satiriques ».

où les grâces sont toutes ensemble réunies, pleurez : ô aimable Euphémiaide, puisque, bien que mort, Euphémios t'a rendu illustre par cette dénomination¹²⁰. »

L'épigramme combine l'atmosphère paisible d'un *locus amoenus* avec la mélancolie d'une épitaphe, signalée par le motif du sommeil, les larmes et l'allusion à la réputation *post-mortem*. Il s'agit là d'une imitation de la première *Idylle* de Théocrite, ce qui pourrait expliquer aussi le choix de l'impératif κλαύσατε dans le contexte de la mort d'un jeune homme. Chez Théocrite, qui est également une source d'inspiration pour l'image de la nature « musicale » des premiers vers, les animaux déplorent la mort de Daphnis et le lion lui-même fond en larmes (ἔκλαυσε, *Id.* 1, 72)¹²¹. En suivant les traces des thèmes bucoliques qu'affectionne la poésie hellénistique¹²², Grégoire se livre à une variation sur le motif poétique du « sophisme pathétique » (*pathetic fallacy*) qui attribue à la nature ou à des objets inanimés des émotions humaines. Mais Grégoire vit aussi dans le monde des textes bibliques où les scènes de lamentation et les larmes ne manquent pas. L'impératif aoriste κλαύσατε, forme rare dans la poésie classique qui lui servait ailleurs de modèle, est bien attesté dans la *Septante*¹²³. Ce n'est qu'une hypothèse, mais dans la perspective de l'histoire émotionnelle, il ne me semble pas illégitime de lire l'épigramme de Grégoire non seulement comme l'*imitatio* parfaite d'un auteur devenu classique à l'époque, mais aussi comme le témoignage d'une nouvelle culture émotionnelle¹²⁴.

Bibliographie

Éditions :

¹²⁰ *AP* 8, 129 (trad. Waltz).

¹²¹ Voir aussi *Id.* 20, 36 (Adonis), *Id.* 23, l. 34, 38, 55.

¹²² Voir Demoen (1993) pour l'utilisation de la tradition poétique païenne par Grégoire.

¹²³ Cf. par exemple Jérémie (22,10) : Μὴ κλαίετε τὸν τεθνηκότα μηδὲ θρηνεῖτε αὐτόν· κλαύσατε κλαυθμῶ τὸν ἐκπορευόμενον, ὅτι οὐκ ἐπιστρέψει ἔτι καὶ οὐ μὴ ἴδῃ τὴν γῆν πατρίδος αὐτοῦ. (« Ne pleurez pas sur le roi qui est mort, ne vous lamentez pas sur lui ! Pleurez, pleurez plutôt sur celui qui s'en va parce qu'il ne reviendra pas : il ne reverra plus la terre où il est né. »). Dans le livre de Job (31,38) nous retrouvons même le motif de la nature qui pleure (εἰ ἐπ' ἐμοί ποτε ἡ γῆ ἐστέναξεν, εἰ δὲ καὶ οἱ αὐλακες αὐτῆς ἔκλαυσαν ὁμοθυμαδόν, « Si mes terres m'ont accusé, si j'ai fait pleurer leurs sillons ... »).

¹²⁴ Pour la « symbiose des cultures » dans les épigrammes de Grégoire, en particulier la réinterprétation chrétienne de motifs bucoliques, voir Mossay (2009).

- Aubreton, R., (éd.) (1972), *Anthologie grecque*, 10, 1. partie, Anthologie Palatine, Livre XI, Paris.
- Austin, C./Bastianini, G. (éds.) (2002), *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milan.
- Bastianini, G./Gallazi, C. (éds.) (2001), *Posidippo di Pella. Epigrammi*, Milan, (con la collaborazione di C. Austin.)
- Floridi, L. (2014), *Lucillio, Epigrammi*, testo critico, traduzione e commento, Berlin/New York.
- Hansen, P. A. (éd.) (1983), *Carmina Epigraphica Graeca* (CEG), vol. 1 : saeculorum VIII - V a. Chr. n., Berlin.
- Hansen, P. A. (éd.) (1989), *Carmina Epigraphica Graeca* (CEG), vol. 2 : saeculi IV a. Chr. n., Berlin.
- Rapp, C. (2002), *Aristoteles. Rhetorik*, übersetzt und erläutert von C. Rapp, vol. 1-2, Berlin.
- Waltz, P. (éd.) (1994), *Anthologie grecque*, 6, 1. partie, Anthologie Palatine, Livre VIII (en collab. avec J. Guillon), Paris.

Littérature secondaire :

- Alexiou, M. (1974), *The ritual lament in Greek tradition*, London *et al.*.
- Baumbach, M./Petrovic, A./Petrovic, I. (2010), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge.
- Baumgarten, R. (2009) « Dangerous Tears? Platonic Provocations and Aristotelic Answers », dans : Fögen (2009), p. 85-104.
- Bing, P. (1995) , « Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus », *Antike und Abendland* 41, p. 115-13.
- Bing, P. (2002), « The Un-read Muse? Inscribed Epigram and its Readers in Antiquity », dans Harder, A. M./Regtuit, R./Wakker, G. (éds.), *Hellenistic Epigrams*, Louvain, Paris, Sterling/VA, 2002, 39-66 (*Hellenistica Groningana*, 6).
- Bing, P./Bruss, J. S. (éds.) (2007), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leyde.
- Bormann, D./Wittchow, F. (éds.) (2008), *Emotionalität in der Antike zwischen Diskursivität und Performativität*, Berlin.
- Bowie, E. (2010), « Epigram as narration », dans : Baumbach/Petrovic/Petrovic 2010, p. 313-384.
- Brecht, F. J. (1930), *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, Leipzig.
- Cates, D. F. (2003), compte rendu de Nussbaum 2001: *The Journal of Religious Ethics* 31, p. 325-341.
- Chaniotis, A. (ed.) (2012), *Unveiling emotions: sources and methods for the study of emotions in the Greek world*, Stuttgart.
- Chaniotis, A. (2012), « Moving Stones. The Study of Emotions in Greek Inscriptions », dans : Chaniotis 2012, 91-129 (= Chaniotis 2012a).
- Chaniotis, A./Ducrey, P. (éds.) (2013), *Unveiling emotions II: Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart.
- Criscuolo, U.(2007), « Sugli epigrammi di Gregorio di Nazianzo », dans Lozza, G./Martinelli Tempesta, S. (éd.), *L'epigramma greco. Problemi e prospettive*, Atti del Congresso della Consulta Universitaria del Greco, Milano, 21 ottobre 2005, Milano, 2007, p. 19-52.
- Day, J. (1989), « Rituals in Stone. Early Greek Grave Epigrams and Monuments », *JHS* 109, p. 16-28.
- Decety, J. (2009), « Empathy (neuroscience perspectives) », dans Sander/Scherer 2009, p. 151-153.

- Demoen, K. (1993), « The Attitude towards Greek poetry in Verse of Gregory Nazianzen », dans Den Boeft, J./Hilhorst, A. (éds.), *Early Christian Poetry. A Collection of Essays*, Leiden, New York, Köln, 1993, p. 235-252.
- Ehlers, W.-W. (2008), « Satirische Emotionen », dans Bormann/Wittchow 2008, p. 157-167.
- Eggs, E. (2000), « Logos, ethos, pathos: l'actualité de la rhétorique des passions chez Aristote », dans Plantin/Doury/Traverso 2000, p. 15-31.
- Fantuzzi, M./Hunter, R. (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge.
- Fitzgerald, John T. (éd.) (2008), *Passions and moral progress in Greco-Roman thought*, Londres, New York.
- Fögen T. (éd.) (2009), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin, New York.
- Föllinger, S. (2009), « Tears and Crying in Archaic Greek Poetry (especially Homer) », dans Fögen 2009, p. 17-36.
- Garrison, D. H. (1978), *Mild Frenzy. A Reading of the Hellenistic Love Epigram*, Wiesbaden.
- Gutzwiller, K. (1998), *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley, Los Angeles, Londres.
- Gutzwiller, K. (2005), « A New Hellenistic Poetry Book. P.Mil.Vogl. VIII 309 » dans : Acosta-Hughes, B./Kosmetatou, E./Baumbach, M. (éds.), *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Oxford, 2005, p. 84-93.
- Gutzwiller, K. (2005), « The Literariness of the Milan papyrus, or 'What Difference a Book?' » dans K. Gutzwiller (éd.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, 2005, p. 287-319.
- Gutzwiller, K. (2007), « The Paradox of Amatory Epigram », dans : Bing, P./Bruss, J. S. (éds.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leyde, p. 313-333.
- Halliwell, St. (2011), *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*, Oxford.
- Harbsmeier, M./Möckel, S. (éds.) (2009), *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Francfort/M..
- Hvidberg, F. F. (1962), « Weeping and laughter in the Old Testament : a study of Canaanite-Israelite religion », Posthumous ed. in English, Leyde.
- Hunter, R. (2010), « Language and Interpretation in Greek epigram », dans : Baumbach/Petrovic/ Petrovic 2010, p. 265-288.
- Ihm, S. (2004), *Eros und Distanz: Untersuchungen zu Asklepiades in seinem Kreis*, München.
- Kanellou, M. (2013), « Lamp and Erotic Epigram: How an Object Sheds Light on the Lover's Emotions », dans : Sanders/Thumiger/Carey/Lowe 2013, p. 277-292.
- Konstan, D.(2006), *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, 2006 (paperback 2007).
- Konstan, D. (2009), « Meleager's Sweet Tears. Observations on Weeping and Pleasure », dans : Fögen 2009, p. 311-334.
- Kövecses, Z. (2000), *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge.
- Krämer, J. (1992), « Musikalische Affektenlehre », dans : Ueding, G. (éd.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1, A-Bib, Tübingen, 1992, p. 248-253.
- LaCourse Munteanu, D. (éd.) (2011), *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, Londres.
- Longo, V. (1967), *L'epigramma scoptico greco*, Cuneo.
- Luck, G. (1967), « Witz und Sentiment im griechischen Epigramm », dans : *L'épigramme grecque, Entretiens sur l'Antiquité Classique XIV*, Vandœuvres-Genève, 1967, p. 387-408.

- Männlein-Robert, I. (2007), *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg.
- Männlein-Robert, I. (2007), « Epigrams on Art: Voice and Voicelessness in Hellenistic Epigram », dans : Bing/Bruss 2007, p. 251-271 (= 2007a).
- Meyer, D. (2005), *Inszeniertes Lesevergnügen. Kallimachos und die Tradition des Steinepigramms*, Stuttgart.
- Meyer, D. (2007), « The Act of Reading and the Act of Writing », dans : Bing/Bruss 2007, p. 187-210.
- Meyer, D. (2013), « Le miroir et l'écho : réflexivité et création artistique dans quelques épigrammes d'Ausone », dans : Guipponi-Gineste, M.-F./Urlacher-Becht, C. (éds.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive. Actes du colloque de Mulhouse (6-7 octobre 2011)*, Paris, 2013, p. 107-122.
- Miall, D. S./Kuiken, D. (1999), « What is literariness? Three components of literary reading », *Discourse Processes*, 28, p. 121-138.
- Miall, D. S./Kuiken, D. (2002), « A feeling for fiction: becoming what we behold », *Poetics* 30, 4, p. 221-241.
- Miall, D. S. (2003), « Literary Discourse », dans : Graesser, A. C./Gernsbacher, M. A./Goldman, S. R. (éds.), *Handbook of Discourse Processes*, Mahwah (New Jersey)/Londres, 2003, p. 321-355.
- Mossay, J. (2009), « Antiquité classique et tradition biblique en symbiose dans l'Anthologie Palatine, viii, Épigrammes 12-23 », *ResANTiquae* 6, p. 147-152.
- Nisbet, G. (2003), *Greek Epigram in the Roman Empire : Martial's Forgotten Rivals*, Oxford.
- Nussbaum, M. (1994), *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton, New Jersey.
- Nussbaum, M. (2001), *Upheavals of Thought. The intelligence of Emotions*, Cambridge.
- Petrovic, I. (2013), « On the Origins and Setting of Greek Socratic Epigram », dans : *Greek Literary Epigram: From the Hellenistic to the early Byzantine Era*, Actes du colloque de Londres, 2013, en préparation.
- Petzl, G. (1987), « Die Epigramme des Gregor von Nazianz über Grabräuberei und das Hierotheseion des kommagenischen Königs Antiochos I. », *Epigraphica Anatolica* 10, p. 117-130.
- Plantin, C./Traverso, V. (2000), « Présentation », dans: Plantin/Doury/Traverso 2000, p. 7-14.
- Plantin, C./Doury, M./Traverso, V. (éds.) (2000), *Les émotions dans les interactions*, Lyon.
- Prioux, É. (2008), *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.
- Prioux, É. (2011), « Emotions in ephrasis and Art Criticism », dans : La Course Muteanu 2011, p. 135-174.
- Rizzolatti, G./Sinigaglia, C. (2008), *Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*, Oxford (ital. 2006).
- Robinson, J. (2009), « Aesthetic emotions (philosophical perspectives) », dans : Sander/Scherer 2009, p. 6-9.
- Sander, D./Scherer, K. R. (éds.) (2009), *The Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*, Oxford, New York.
- Sanders, E. (2012), « Beyond the usual suspects: literary sources and the historian of emotions », dans : Chaniotis 2012, p. 151-173.
- Sanders, E./Thumiger/C., Carey, C./Lowe, N. J. (éds.) (2013), *Erôs in ancient Greece*, Oxford.

- Scheid-Tissinier, É. (2012), « Du bon usage des émotions dans la culture grecque », dans : Payen, P./Scheid-Tissinier, É. (éds.), *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, Nouvelles approches*, Turnhout, 2012, p.263-290.
- Schmitt, A. (2008), « Die Intelligenz der Gefühle und ihre Kultivierung durch Literatur bei Aristoteles », dans : Bormann/Wittchow 2008, p. 249-263.
- Silvia, P. J. (2009), « Aesthetic emotions (psychological perspectives) », dans: Sander/Scherer 2009, p. 9.
- Sistakou, E. (2014), « From Emotion to Sensation: The Discovery of the Senses in Hellenistic Poetry », dans : Hunter, R./Rengakos, A./Sistakou, E. (éds.), *Hellenistic studies at a crossroads: exploring texts, contexts and metatexts* (= Trends in classics - supplementary volumes, 25), Berlin, Boston, 2014, p. 135-156.
- Stroebe, M. S./Stroebe, W. (2009), « Grief », dans : Sander/Scherer 2009, p. 198 sq.
- Sourvinou-Inwood, C. (1995), *Reading Greek Death: To the End of the Classical Period*, Oxford.
- Suter, A. (éd.) (2008), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford.
- Suter, A. (2009), « Tragic Tears and Gender », dans : Fögen 2009, p. 59-83.
- Theodoropoulou, M. (2012), « The Emotion Seeks to be Expressed. Thoughts from a Linguist's Point of View », dans : Chaniotis 2012, p.433-468.
- Tymieniecka, A.-T. (éd.) (2008), *Virtues and passions in literature : excellence, courage, engagements, wisdom, fulfilment*, Dordrecht.
- Vestrheim, G. (2010), « Voice in sepulchral epigrams: some remarks on the use of first and second person in sepulchral epigrams, and a comparison with lyric poetry », dans : Baumbach/Petrovic/Petrovic 2010, p. 61-78.
- Walsh, G. B. (1990), « Surprised by Self: Audible Thought in Hellenistic Poetry », *Classical Philology* 85, p. 1-21.
- Walton, D. (2000), « Conversational Logic and Appeals to Emotion », dans : Plantin/Doury/Traverso 2000, p. 295-312.
- Wisse, J. (1992), « Affektenlehre. B I: Antike », dans : Ueding, G. (éd.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1, A-Bib, Tübingen, 1992, p. 218-224.
- Zanker, G. (2004), *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison/WI, Londres.

L'Alexis de Méléagre est-il l'Alexis de Virgile ?

Lecture d'une séquence de l'*Anthologie Palatine* (XII.123-128)

Hamidou RICHER

(ENS de LYON- UMR 5189)

L'étude que je propose a pour but d'éclairer notre compréhension de l'épigramme AP XII.127 = GP 79 en analysant le plus précisément possible le contexte au sein duquel elle se trouve insérée dans l'unique document qui nous l'a conservée (l'*AP*). Mon choix s'est porté sur cette épigramme car on y voit aujourd'hui l'un des hypotextes de la deuxième églogue de Virgile, à la suite d'une idée jadis émise par Jean Hubaux¹²⁵. Du Quesnay¹²⁶ explique fort bien pourquoi cette hypothèse est encore retenue aujourd'hui : « The famous Alexis epigram has contributed a number of details : not only the name of the beloved but the noonday setting at harvest time ; the conceit that the lover is burned by twin fires and the contrast between the sun's fires which are extinguished at nightfall and the fires of love which continue to burn strongly; and the idea that the lover sees his beloved even when he is absent ». Au cours du XX^e siècle, les rapprochements opérés entre Méléagre et les poètes augustéens ont mis en œuvre au moins deux méthodes différentes. Certains philologues ont cherché à montrer ponctuellement comment une épigramme issue de la *Couronne* de Méléagre pouvait éclairer la compréhension d'un poète latin. D'autres, plus audacieux, ont cherché à mettre en œuvre une intertextualité multiple : Pierre Laurens, par exemple, a démontré que le poème 70 de Catulle s'inspirait à la fois d'une épigramme de Méléagre et d'une épigramme de Callimaque, en sou-

¹²⁵ Hubaux (1927, p. 36-71). Coleman (1977, p. 91) semble y accorder plus d'importance que Clausen (1994, p. 64). Parmi les autres correspondances signalées par Bornmann (1987), on retiendra Horace, *Odes*, 1.3.8 (*animae dimidium meae*) = AP XII.52 = 81 GP (ἡμισὺ μὲν ψυχᾶς) ; AP V.147 = *Buc.* 2.45-50 ; AP VII.196 = GP 13 (ἀγρονόμαν μέλπεις μοῦσαν ἐρημολάλον) = *Buc.* 1.1 (*siluestrem tenui Musam meditaris auena*). L'hypothèse selon laquelle le début des *Elégies* de Propertius (I, 1, 1-6) est dérivé de AP XII.101 = GP 103 est elle aussi largement admise aujourd'hui. NB : AP = Anthologie palatine, GP = Gow-Page.

¹²⁶ Du Quesnay (1979, p. 59), cité par Fernandelli (2008, p. 195), qui, à ma connaissance, est l'étude la plus récente qui ait été consacrée aux liens entre la deuxième églogue de Virgile et l'épigramme méléagrienne.

lignant le fait que ces deux épigrammes se suivaient au sein de l'*AP*¹²⁷. Son étude aboutissait à la conclusion que dans l'édition consultée par Catulle ces deux épigrammes se trouvaient déjà l'une à la suite de l'autre. Ce type d'analyse pose deux questions différentes : quelle a été la réception, à Rome, de la *Couronne* de Méléagre ? Comment interpréter les épigrammes que nous connaissons par l'*Anthologie palatine* ? Ce n'est qu'à cette seconde question que nous prétendons ici apporter une réponse, la première ne sera abordée qu'à titre d'hypothèse¹²⁸.

Mon seul but sera de montrer que l'on ne peut aujourd'hui appréhender l'épigramme AP XII.127 = GP 79 sans tenir compte de son environnement, et que trois facteurs sont indispensables pour analyser la série d'épigrammes à laquelle elle appartient : a) leur sens littéral ; b) les codes génériques qu'elles mettent en œuvre ; c) l'ordre dans lequel elles sont disposées. Cette démarche m'amène à considérer qu'il existe une continuité entre les épigrammes 124 à 128. Je m'écarte sur ce point de Wifstrand, qui arrêta cette série à l'épigramme 127 et qui considérait que 128 « steht allein¹²⁹ ». K. Gutzwiller percevait elle aussi une difficulté à cet endroit : « The blocks of poems that follow in both AP 5 (169-87) and AP 12 (121-54) do not fit together quite so well to form the sorts of tightly knit sequences we observed in 5.150-68 and 12.102-20, perhaps because of the loss of certain transitional epigrams. (...) It appears that Meleager changed somewhat his associative method in this section to disperse thematic echoes over a longer series of epigrams¹³⁰ ». Je ne conteste pas la conclusion de ces deux auteurs selon qui les livres V et XII de l'*AP* formaient à l'origine un livre unique d'ἑρωτικὰ ἐπιγράμματα, ce qui suppose donc que les épigrammes des livres V et XII étaient mêlées à l'origine. Je pense néanmoins qu'il est possible de justifier la disposition occupée par l'épigramme 128 au sein de la séquence observée dans le manuscrit palatin. En effet, le changement de tonalité introduit par cette épigramme bucolique me semble être annoncé dans les épigrammes précédentes et garantir à l'amant un apaisement après les nuits d'angoisse qu'il a

¹²⁷ Laurens (1965). On peut opérer le même constat pour l'expression ἥμισύ μεν ψυχᾶς reprise par Horace, car on la trouve dans une épigramme de Callimaque (AP XII.73 = 4 GP = 41 Pfeiffer) et dans une autre épigramme de Méléagre (AP XII.52 = GP 81).

¹²⁸ Le désaccord sur ce point entre P. Laurens et A. Morelli invite à la prudence : leurs positions respectives sont résumées dans Laurens (2012², p. 210n3).

¹²⁹ Wifstrand (1926, p. 18).

¹³⁰ Gutzwiller (1998, p. 294).

éprouvées. Pour les Modernes qui prennent connaissance des œuvres de Méléagre dans l'*AP*, l'épigramme 128 suggère la question suivante : pourquoi Virgile aurait-il retenu l'épigramme 127 plutôt que 128 pour composer un poème bucolique, étant donné que c'est l'épigramme 128 (et non 127) qui est une épigramme bucolique ? Je commencerai par montrer comment s'enchaînent les épigrammes 123 et 124, avant de mettre en évidence le fonctionnement de la séquence 124-128.

D'une épigramme aux autres : enjeux de la lecture séquentielle

Πυγμαῖ νικήσαντα τὸν Ἀντικλέους Μενέχαρμον
 λημνίσκοις μαλακοῖς ἐστεφάνωσα δέκα
 καὶ τρισσῶς ἐφίλησα πεφυρμένον αἵματι πολλῶ·
 ἀλλ' ἐμοὶ ἦν σμύρνης κείνο μελιχρότερον¹³¹.

Celui qui a remporté la victoire au pugilat, ce Ménécharme fils d'Anticlès, je l'ai couronné de dix bandelettes bien tendres et je lui ai donné trois baisers, bien qu'il fût tout ruisselant de sang : ce sang m'était pourtant plus doux que la myrrhe¹³² ! (AP XII.123 = GP 30)

Λάθρη παπταίνοντα παρὰ φλιθὴν Ἐχέδημον
 λάθριος ἀκρήβην τὸν χαρίεντ' ἔκυσα,
 δειμαίνων, καὶ γάρ μοι ἐνύπνιος ἦλθε φαρέτρην
 ἀνταίρων καὶ δοῦς εἶχετ' ἀλεκτρούνα,
 ἄλλοτε μειδιῶν, ὅτε δ' οὐ φίλος. Ἀλλὰ μελισσέων
 ἐσμοῦ καὶ κνίδης καὶ πυρὸς ἠψάμεθα.

Celui qui cherchait quelqu'un du regard en se cachant sur le seuil de sa porte, cet Echédémos, ce charmant jeune homme au sommet de sa jeunesse, en me cachant moi-même je lui ai donné un baiser. J'étais emplî de crainte, car dans un rêve il est venu à moi portant un carquois : il me faisait don d'un coq tout en le retenant¹³³, tantôt souriant, parfois

¹³¹ Je cite les variantes signalées dans les apparats critiques des éditions de Aubreton, Gow-Page, Paton et Beckby, et propose une traduction personnelle. « P » indique la leçon du manuscrit palatin. Le cas échéant, j'indique le nom de l'éditeur (voire des éditeurs) qui ont proposé une correction, en m'efforçant de rester le plus fidèle possible au texte préservé dans P.

¹³² La seule variante signalée est Πυγῆ P / Πυγμαῖ Guyet, soit entre πυγή (la fesse) et πυγμαῖ (le pugilat). Erreur ou jeu de mots ? Ce second sens de la couronne est attesté dans AP XII.8, et de tels concours le seraient par exemple dans AP VI.17.

¹³³ La leçon de P (εἶχετο) me paraît plus satisfaisante pour le sens : Echédémos sourit en tendant le coq et devient « inamical » en retenant le cadeau qu'il prétend donner. Jacobs proposait ὄχετο, « donna un coq et s'en alla ». On doit noter que le verbe ἔχω est répété dans l'épigramme 125.6 (ἔχω).

inamical. Eh bien ! J'ai touché là un essaim d'abeilles, une ortie et un feu¹³⁴ ! (AP XII.124 = GP 1)

La première épigramme, d'auteur inconnu, entremêle les codes agonistique et érotique. En effet, d'un côté nous sommes informés d'une victoire (νικήσαντα, 123.1), du nom de celui qui l'a remportée (Μενέχαρμον, 123.1), du nom de son père (Ἀντικλέους, 123.1), de la discipline dans laquelle il a concouru (πυγμαῖ, 123.1) et des récompenses qu'il a obtenues¹³⁵ (ἔστεφάνωσα, 123.2, ἐφίλησα 123.3) ; d'un autre côté ces récompenses ont été décernées par un amant, l'athlète aimé a vraisemblablement concouru dans la catégorie des παῖδες, le verbe « couronner » (123.3) peut évoquer le nom du recueil méléagrien¹³⁶, et les baisers constituent les dons habituels des amants. La présence d'indications chiffrées (δέκα, 123.2 ; τρισσῶς, 123.3) signale plus clairement le transfert des codes agonistiques vers les codes érotiques : l'amant s'intéresse ici au nombre des récompenses décernées plutôt qu'à celui des victoires obtenues, et le sang de l'athlète, symbole de l'âpreté de sa lutte¹³⁷, devient ici un parfum. Ce rapprochement entre le sang et la myrrhe paraît d'autant plus approprié que la myrrhe est un liquide extrait d'un végétal¹³⁸.

Le contexte de l'épigramme 124¹³⁹ diffère de l'épigramme précédente car la scène se situe au seuil d'une porte (παρὰ φλιήν, 124.1). L'éraste parvient à voler un baiser à son aimé, mais au cours de la nuit un rêve lui fait bientôt comprendre que son succès n'est peut-être que temporaire. Cette description factuelle n'épuise cependant pas le sens de cette épigramme, car si le passage de la joie aux tourments constitue bien le pivot de ce poème, ce pivot prend égale-

¹³⁴ παρὰ φλιήν Saumaise, παραφαίην P ; on hésite entre αιταιων P, ἀνταίρων Jacobs, αἰωρῶν Paton, ἀντιόων Aubreton ; φαρέτρη P, φαρέτρη Saumaise, φαρέτρη Aubreton ; ἀλεκτρονάας P, ἀλεκτρονα Herwerden ; ἀλλ ὅτε P, ἄλλοτε Scaliger ; ἀνα P ; ἀλλά Scaliger ; ἦ ῥα Jacobs.

¹³⁵ Sur les codes de l'épigramme agonistique, voir Köhnken (2007).

¹³⁶ AP IV.1.2, XII.256.2 et 257.6 (= GP 1.2, 78.2 et 129.6).

¹³⁷ Pour une analyse des épigrammes consacrées à des pugilistes chez le satiriste Lucilius, voir Robert (1968).

¹³⁸ Gow-Page (1965, p. 575).

¹³⁹ Sur les deux épigrammes attribuées à Artémon (XII.124 = GP1 et AP XII.55 = GP 2), voir Gow-Page (1965, p. 112-114).

ment tout son sens au sein de la séquence envisagée. En effet, la victoire éphémère de l'éraсте fait écho à la victoire remportée par le jeune athlète de l'épigramme 123, au prix d'un transfert de la victoire de l'éromène (123) à l'éraсте (124). Le don du coq (124.4) vient également rappeler le don des bandelettes et des baisers (123). En revanche le thème de la visite nocturne va se retrouver de manière constante jusqu'à l'épigramme imitée par Virgile (127). Ce sont donc bien trois facteurs différents qui semblent déterminer le sens d'une épigramme au sein de cet ensemble : son sens littéral, ses codes génériques (érotiques et agonistiques), et l'ordre dans lequel elle apparaît.

Chacun de ces thèmes est pris en charge par un certain nombre de mots qui sont eux aussi soumis au principe de variation. Le thème du baiser, par exemple, est assuré par le verbe ἐφίλησα en 123,3 pour faire écho au verbe ἔκυσσα en 124.2. La famille lexicale du verbe φιλεῖν est également représentée par le syntagme οὐ φίλος (124.5), dont le sens a néanmoins changé : si φιλεῖν signifiait « embrasser », οὐ φίλος renvoie ici à une attitude « inamicale ». De même, la grâce d'Echédémos (χαρίεντα, 124.2) fait écho au nom de Μενέχαρμον (123.1), et une même structure syntaxique, formée d'un datif féminin adverbial (λάθρη, 124.1) ou nominal (πυγμαῖ, 123.1), précédant un participe (νικήσαντα 123.1, παπταίνοντα 124.1), vient souligner le lien entre les deux épigrammes. La clôture du vers est également assurée dans les deux cas par le nom de l'aimé (Μενέχαρμον 123.1, Ἐχέδημον 124.1). Les effets d'échos lexicaux peuvent donc s'incarner dans différents procédés : parallélismes syntaxiques, recherche de synonymes (qui peut conduire à des créations verbales), et variation des sens utilisés pour une même famille lexicale.

Modalités de la variation

Nous ne chercherons pas ici à décrire l'ensemble des variations possibles entre ces épigrammes, car elles sont nombreuses (sinon infinies) et ne seraient pas toutes signifiantes¹⁴⁰. Nous nous contenterons de sélectionner un certain nombre de traits qui permettent de mieux mettre en évidence le réseau dans lequel s'insère l'épigramme imitée par Virgile (AP XII.127 = GP 79). La séquence que je propose de reconstruire présente un jeu de variations opérées sur trois critères : les rapports entre une rencontre diurne et un rêve nocturne, le bonheur ou le malheur de l'amant qui en résulte, et les personnages d'Eros et du παῖς, qui sont tantôt assimi-

¹⁴⁰ Tarán (1979), a étudié la variation de cinq thèmes chez différents auteurs.

lés l'un à l'autre, tantôt distingués¹⁴¹. Ces variations peuvent être synthétisées de la manière suivante (j'indique également le nom du παῖς célébré par l'épigramme) :

- | | |
|------------|--|
| AP XII.123 | récompense du pugiliste Ménécharme. |
| AP XII.124 | rencontre heureuse d'Echédemos suivie d'un rêve angoissant (Eros est le παῖς). |
| AP XII.125 | rêve heureux suivi d'une douleur diurne (Eros conduit un παῖς anonyme). |
| AP XII.126 | rencontre diurne d'Eros puis du παῖς Diophante (pas de rêve). |
| AP XII.127 | rencontre heureuse suivie d'un demi-tourment nocturne (Eros est le παῖς Alexis). |
| AP XII.128 | les syrinx et la lyre d'Apollon doivent célébrer le παῖς Dion. |

Ce tableau laisse apparaître au moins trois cases négatives : l'épigramme 126 est dénuée de référence onirique¹⁴² ; le nom du παῖς n'est pas indiqué dans l'épigramme 125 ; des indications chiffrées se trouvent dans l'épigramme 123 (δέκα, 123.2 et τρισσῶς, 123.3) et dans l'épigramme 125 (ὀκτωκαιδεκέτους, 125.2), mais non dans l'épigramme 124. Ces trois absences me paraissent faire partie intégrante du jeu de variation, sans remettre en cause l'intégrité de cette séquence. J'ajoute que l'on peut également voir à l'œuvre le principe esthétique de l'anthologie méléagrie : conformément à ce que Méléagre avait déclaré dans la préface de sa *Couronne* (AP IV.1.56 = GP 1.56), on peut constater que s'entremêlent ici des épigrammes tantôt écrites de sa main (125-128), tantôt empruntées à d'autres poètes (123-124). Nous allons à présent tenter de démêler la progression thématique et lexicale de cette séquence afin de mieux comprendre l'épigramme 127, en nous intéressant successivement au

¹⁴¹ Sur les rapports entre Méléagre et les représentations figurées d'Eros, voir Gutzwiller (2010) ; sur les représentations d'Eros chez Méléagre, voir Longo (2004-2005).

¹⁴² Faut-il en conclure que cette rencontre s'est produite de nuit et non de jour ? Je ne le pense pas, car le jeu de la variation permet de valoriser l'ambiguïté de certaines interprétations. Le rêve de l'épigramme 124 n'est mentionné que par l'adjectif ἐνύπνιος, afin de préserver la variation sur les noms du rêve (ἐνύπνιον, ὄνειρος) dans les épigrammes suivantes.

nom des παῖδες, à la structure des poèmes, à un triple programme (l'abeille, l'ortie, le feu), puis aux références végétales et bucoliques.

Ἦδύ τί μοι διὰ νυκτὸς ἐνύπνιον ἀβρὰ γελῶντος
ὀκτωκαιδεκέτους παιδὸς ἔτ' ἐν χλαμύδι
ἦγαγ' Ἔρωσ ὑπὸ χλαῖναν· ἐγὼ δ' ἀπαλῶ περὶ χρωτὶ
στέρνα βαλὼν κενεὰς ἐλπίδας ἐδρεπόμαν.
καί μ' ἔτι νῦν θάλπει μνήμης πόθος· ὄμμασι δ' ὕπνον (5)
ἀγρευτὴν πτηνοῦ φάσματος αἰὲν ἔχω.
ὦ δύσερως ψυχῆ, παῦσαί ποτε καὶ δι' ὀνειρώων
εἰδώλοισι κάλλευσ κωφὰ χλιανομένη.

C'est un doux rêve, pendant la nuit – un jeune garçon de dix-huit ans au tendre sourire, encore vêtu de sa chlamyde – qu'a conduit Eros sous ma couverture¹⁴³ ; mais moi, mettant ma poitrine tout autour de sa peau délicate, je cueillais de vains espoirs. Encore maintenant me brûle le regret de ce souvenir : j'ai toujours dans mon regard un sommeil dont la proie est un spectre ailé. Âme aux amours malheureuses, cesse donc de t'attiedir sourdement par des fantômes de beauté même au travers des songes¹⁴⁴ (AP XII.125 = GP 117).

Ἦρκται μεν κραδίας ψαύειν πόνος· ἦ γὰρ ἀλύων
ἀκρονυχεῖ ταύταν ἔκνισ' ὁ θερμὸς Ἔρωσ·
εἶπε δὲ μειδήσας· „Ἐξεις πάλι τὸ γλυκὺ τραῦμα,
ὦ δύσερως, λάβρω καιόμενος μέλιτι.“
ἐξ οὗ δὴ νέον ἔρνος ἐν ἠιθέοις Διόφαντον (5)
λεύσσων οὔτε φυγεῖν οὔτε μένειν δύναμαι.

Un tourment a commencé à m'effleurer le cœur, car le bouillant Eros, en passant devant moi, me l'a gratté du sommet de son ongle. Il a dit en souriant : « tu auras à nouveau la douce blessure, homme aux amours malheureuses, car tu seras brûlé par un miel dévorant ». Depuis ce jour, lorsque je vois Diophante, cette jeune pousse parmi les jeunes gens non encore mariés, je ne puis ni fuir ni rester en place¹⁴⁵. (AP XII.126 = GP 87).

Εἰνόδιον στείχοντα μεσαμβρινὸν εἶδον Ἄλεξιν,
ἄρτι κόμαν καρπῶν κειρομένου θέρεος.
διπλαῖ δ' ἀκτῖνές με κατέφλεγον· αἱ μὲν Ἔρωτος
παιδὸς ἀπ' ὀφθαλμῶν, αἱ δὲ παρ' ἡελίου.

¹⁴³ Je renonce à traduire ὑπὸ χλαῖναν par « sous le manteau », malgré l'homonymie entre χλαμύς (chlamyde) et χλαῖνα (« le manteau » ou « la couverture »). Sur le lien induit par χλαῖνα entre cette épigramme et celle d'Asclépiade de Samos (AP V.169.4 = GP 1.4), voir Gutzwiller (1998, p. 294).

¹⁴⁴ ἐτρεπόμαν P, ἐδρεπόμην Graefe ; μεν P, μ'ἔτι Jacobs ; μνήμης P, μνήμην Saumaise. Le manuscrit considère que les vers 125.7-8 constituent une épigramme indépendante, ce qui arrive plus d'une fois dans ce manuscrit.

¹⁴⁵ Ηρηται P, ἦρκται Saumaise ; ἀκρονυχη P, ἀκρονυχεῖ Boissonade ; γράμμα P, τραῦμα Pauw.

ἀλλ' ἄς μὲν νύξ αὖθις ἐκοίμισεν· ἄς δ' ἐν ὄνειροις (5)
εἶδωλον μορφῆς μάλλον ἀνεφλόγισεν.

λυσίπνοος δ' ἑτέροις ἐπ' ἐμοὶ πόνον ὕπνος ἔτευξεν
ἔμπνουν πῦρ ψυχῆ κάλλος ἀπεικονίσας.

Cheminaut sur la route à l'heure de midi, je vis Alexis, tandis que l'été venait à peine de couper la chevelure de ses fruits. Deux rayons m'ont embrasé : ceux d'Eros qui provenaient des yeux du garçon, et ceux du soleil. Si la nuit a assoupi ces derniers, en revanche les premiers furent ravivés davantage dans un songe par un fantôme de beauté. Le sommeil délivre les autres de leurs tourments, mais il m'a confectionné un tourment, un feu pour mon âme, un feu doué de vie fait à l'image de la beauté¹⁴⁶. (AP XII.127 = GP 79).

Αἰπολικάι σύριγγες, ἐν οὔρεσι μηκέτι Δάφνιν
φωνεῖτ' αἰγιβάτη Πανὶ χαριζόμεναι·
μηδὲ σὺ τὸν στεφθέντα, λύρη, Φοίβοιο προφηῆτι,
δάφνη παρθενίη μέλφ' Ὑάκινθον ἔτι.

ἦν γάρ, ὅτ' ἦν Δάφνις μὲν ἐν οὔρεσι, σοὶ δ' Ὑάκινθος (5)
τερπνός· νῦν δὲ Πόθων σκῆπτρα Δίῳν ἐχέτω.

Syrinx des chevriers, ne célébrez plus Daphnis dans les montagnes pour complaire au dieu Pan qui monte les chèvres ; et toi, lyre, prophétesse de Phoibos, ne chante plus Hyacinthe, couronné d'un laurier virginal, car hier c'était Daphnis qui apportait de la joie dans les montagnes, et hier c'était Hyacinthe qui faisait ta joie, ô lyre ! Mais aujourd'hui c'est Dion qui détient le sceptre¹⁴⁷ des Désirs¹⁴⁸. (AP XII.128 = GP 88).

Le nom des παῖδες

Le nom de Ménécharme reflète les deux codes génériques de l'épigramme 123. En effet, le verbe μένω fait référence à la position ferme tenue par le pugiliste, tandis que la χάρις fait référence à sa grâce d'éphèbe. Le premier sens trouve un écho dans l'épigramme 126.6 (μένειν¹⁴⁹) et le second dans l'épigramme 124.2 (χαριέντα). Le nom d'Echédémos, quant à lui, se retrouve dans la seconde épigramme d'Artémon que l'AP a conservée (AP XII.55 = GP 2), mais ne semble pas avoir de fonction spécifique dans cette séquence. En revanche le nom d'Alexis me paraît signifiant, mais il convient de distinguer quatre niveaux de signification

¹⁴⁶ Μεσεμβρινὸν P, μεσημβρινόν Graefe, μεσαμβρινόν Sylburg.

¹⁴⁷ L'expression σκῆπτρα Πόθων n'apparaît qu'une seule autre fois dans une autre épigramme de Méléagre (AP V.140 = GP 30).

¹⁴⁸ Στερχθέντα P, στεφθέντα Jacobs ; δάφνι P, δάφνη Sylburg ; ἐν οὔρεσι P, Ὀρειάσι Dilthey. Voir l'objection de GP, qui maintient Στερχθέντα.

¹⁴⁹ Ce verbe se retrouve dans une épigramme de Rhianos (AP XII.93.7-8) dans un contexte érotique comparable. Sur le premier ouvrage (perdu) composé par Méléagre, et dont le titre était « les Charites », voir Gutzwiller (1998b).

différents : a) le sens qu'il revêt dans un poème spécifique (l'épigramme de Méléagre, la deuxième églogue de Virgile, etc) ; b) le sens qu'il revêt au sein d'un même recueil poétique (le nom d'Alexis apparaît à nouveau dans l'églogue 7.55 et en AP XII.164 = GP 80¹⁵⁰) ; c) le sens qu'il revêt dans l'enchaînement des poèmes (tel est l'objet de notre étude) et d) les codes génériques qu'il peut contribuer à construire¹⁵¹. Servius interprète le nom d'« Alexis » comme étant « celui qui ne parle pas » (Ἀ-λεξις, de λέγω) ; les linguistes modernes, et déjà l'*Alexandra* de Lycophon, y voient « celui qui repousse (son amant ou sa maîtresse) » (de ἀλέξω), or ces deux interprétations¹⁵² sont aussi deux caractéristiques partagées par l'Alexis de Virgile et par celui de Méléagre. Au sein de cette séquence, le nom des παῖδες est disposé en chiasme : que le nom Diophante (126) signifie « dit par Zeus » ou bien « qui dit Zeus » (Διό-φαντος), son sens me paraît ici remotivé par la présence de Dion dans l'épigramme 128 ; Diophante est donc aussi, à sa manière, un παῖς qui « annonce » Dion, or l'épigramme 128 a bien pour objet principal de « dire Dion », c'est-à-dire de l'annoncer ou de le célébrer. Si l'on accepte le jeu entre Dion et Diophante, il me paraît alors possible d'envisager que la première interprétation du nom d'Alexis (« celui qui ne parle pas ») est une manière de souligner l'anonymat du παῖς de l'épigramme 125.

Une structure double

Les épigrammes 123 à 126 sont toutes caractérisées par une structure binaire : la première allie des qualités athlétiques à des qualités érotiques, tandis que les autres opposent les événements du jour et de la nuit. La structure des épigrammes 127 et 128 comporte une complexité supplémentaire, car cette structure binaire est elle-même dédoublée. Le cas de

¹⁵⁰ Alexis et Cléobule symbolisent ici l'alliance du vin et du miel. Dion apparaît dans trois autres épigrammes : Diodore, Héraclite, Dion, Ouliadès, Philoclès et Myiscos (AP XII.94 = GP 76) ; Philocès, Dorothéos, Diodore, Callistrate, Dion, Ouliadès, Philon, Théron et Eudème (AP XII.95 = GP 77) ; Diodore, Asclépiade, Héraclite, Dion, Théron, Ouliadès et Myiscos (AP XII.256 = GP 78).

¹⁵¹ Vallat (2009) montre bien quel a été le rôle de l'onomastique dans la construction du « genre » bucolique ; Clausen (1994, p. 64) a réuni les différents Alexis identifiés dans la poésie élégiaque précédant Virgile.

¹⁵² Commentaire aux *Bucoliques*, 2.1 ; Voir la typologie des Modernes dressée par C. Dobias et L. Dubois au début de Masson (1989, p. 1.XI). Le sens de « repousser » est motivé dans l'*Alexandra* de Lycophon et dans les *Alexipharmakes* de Nicandre de Colophon.

l'épigramme 128 apparaît mieux lorsqu'on la compare avec son hypotexte, qui n'est autre qu'une épigramme de Callimaque de Cyrène :

Ἀστακίδην τὸν Κρήτα, τὸν αἰπόλον, ἤρπασε Νύμφη
ἐξ ὄρεος, καὶ νῦν ἱερὸς Ἀστακίδης.
οὐκέτι Δικταίησιν ὑπὸ δρυσίν, οὐκέτι Δάφνιν
ποιμένες, Ἀστακίδην δ' αἰὲν ἀεισόμεθα.

Une nymphe de la montagne a ravi le chevrier Astacidès de Crète, et maintenant Astacidès est un personnage sacré. Bergers, au pied des chênes du Dicté, ce n'est plus Daphnis, c'est Astacidès que <dorénavant> toujours nous chanterons¹⁵³ ! (AP VII.512 = GP 36 = Pfeiffer 22)

L'épigramme de Callimaque rappelle la structure double évoquée précédemment : Astacidès a été enlevé, c'est donc lui qu'il faut à présent chanter. On peut aisément constater que Méléagre a redoublé son modèle : au lieu de s'inclure dans le chœur des chevriers (ποιμένες, 512.4) et de remplacer un sujet pastoral (Daphnis) par un autre sujet pastoral (Astacidès), il redouble le chœur des syrinx par la lyre d'Apollon et impose le nom de l'un de ses παῖδες comme sujet de célébration, en lieu et place d'un rapt héroïco-religieux, accentuant ainsi la tonalité érotique de son épigramme. Dans la séquence des épigrammes 123-128, seule l'épigramme 127 manifeste elle aussi un tel dédoublement de la structure binaire des épigrammes. En effet, on y retrouve l'opposition entre la rencontre diurne et le rêve nocturne, mais ce dernier est lui-même dédoublé : la nuit peut apaiser la chaleur estivale, mais non les feux lancés par les yeux d'Alexis. Ce dédoublement de la structure binaire vient donc renforcer les liens entre les épigrammes 127 et 128, et manifester une complexité croissante par rapport aux épigrammes précédentes.

Un programme articulé autour de trois thématiques ?

L'épigramme 124 s'achève sur l'évocation de trois éléments : un essaim d'abeilles (μελισσέων ἔσμοῦ), une ortie (κνίδης) et un feu (πυρός). Il s'agit de trois images fréquemment associées à la poésie érotique, mais qui sont ici réunies dans l'épigramme qui introduit la thématique onirique. Dès lors il me paraît possible de considérer que leur évocation constitue une annonce des thèmes qui seront abordés dans les épigrammes suivantes, car rien ne semble autrement justifier le rapprochement entre ces trois éléments. Au sein de l'épigramme

¹⁵³ οὐκ εἰ P, οὐκέτι Saumaise.

124, ils semblent n'avoir d'autre fonction que de donner trois images différentes des tourments futurs de l'amant.

Premier thème : l'essaim d'abeilles

L'abeille est le symbole des doux plaisirs de l'amour associés à leurs amères souffrances au moins depuis que Sappho a qualifié Eros de doux-amer (γλυκύπιρκος). Cette image poétique, qui intervenait bien sûr en différents endroits de la *Couronne*, s'incarne ici dans la douceur du miel qui est mentionnée dès l'adjectif μελιχρότερον (123.4), et dans l'évocation du carquois brandi par le παῖς anonyme (φαρέτρην, 124.3), car il assimile déjà les flèches d'Eros au dard de l'abeille. L'épigramme 125 ne semble retenir que le thème de la douceur (ἡδύ, 125.1), avant que l'épigramme 126 ne vienne évoquer le plaisir (γλυκύ, 126.3) et le miel (λάβρω καιόμενος μέλιτι, 126.4) de l'amour, au moyen d'une formule que l'on retrouve dans une autre épigramme de Méléagre (ὀπτῶ καιομένη μέλιτι, AP XII.132.14 = GP 21-22). Cette image n'apparaît pas explicitement dans l'épigramme 127, si ce n'est que la dualité du rêve, qui n'a pu calmer que l'un des deux feux dont souffre le poète (la chaleur de midi), en fait une réalité douce-amère. Enfin, la tonalité bucolique de l'épigramme 128 contribue à remotiver cette image poétique de la douceur, car celle-ci est également très présente dans les *Idylles* de Théocrite, et ce dès le premier poème¹⁵⁴.

Deuxième thème : l'ortie et l'excitation

Le verbe ἔκνιψε (126.2) et le nom κνίδη [ῖ] (124.6) sont ici réunis pour évoquer l'une des souffrances produites par Eros. Le verbe κνίζω évoque au sens propre une démangeaison, mais il s'emploie au sens figuré dans un certain nombre de contextes différents, en particulier pour décrire l'excitation spécifiquement « douce-amère » de l'amour, car la démangeaison (et sa satisfaction) est un mélange de plaisir et de peine. Cette image n'apparaît pas explicitement dans l'épigramme 127. Elle trouve un écho tout d'abord dans les deux références au toucher (ἡψάμεθα, 124.6, ψάειν, 126.1), puis en particulier dans l'adverbe ἀκρονυχεί, qui est un *hapax* : seul le contexte évoqué me paraît justifier sa création, afin de faire surgir l'image de l'ongle¹⁵⁵ (ὄνυξ). Le premier terme de ce composé (ἀκρ-) permet de faire écho à une caractéristique d'Echédémos, car celui-ci était « au sommet de sa jeunesse » (ἀκρήβην, 124.2), épi-

¹⁵⁴ v. 1 et v. 146-148.

¹⁵⁵ Sur l'évolution des variations formelles et lexicales dans les épigrammes d'époque alexandrine, voir Magnelli (2007).

thète qui ne sera elle-même reprise que par Alciphron (IV.14.5) et par le Byzantin Paul le Silencieux (AP VI.71.6). Ces deux composés commençant par ἀκρ- font néanmoins écho à l'heure de midi (μεσσαμβρινόν, 127.1), qui constitue à la fois le « sommet » de la journée et aussi une source de « brûlure » pour l'amant.

Troisième thème : le feu

Le feu apparaît à double titre dans l'épigramme 127 : il apparaît tout d'abord sous la forme de rayons (διπλαῖ δ' ἀκτίνες, 127.3) issus du soleil et des yeux d'Alexis, puis sous la forme du seul fantôme, qui brûle l'amant (ἀνεφλόγισεν, 127.6) car il est assimilé à un « feu doué de vie » (ἔμπνουν πῦρ, 127.8). C'est la peur (δειμαίνων, 124.3) et non le feu qui illustre la souffrance amoureuse dans l'épigramme 124. Dans l'épigramme 125 la souffrance – diurne – prend pour la première fois la forme d'un échauffement (θάλπει, 125.5), qui est confirmé à deux reprises dans l'épigramme suivante (θερμός, 126.2, καιόμενος, 126.4). Le plein développement de cette image dans l'épigramme 127 correspond donc à une montée en puissance de cette thématique au cours des épigrammes précédentes, or il s'agit de l'un des principaux traits retenus par Virgile dans son églogue (2.8-10), au même titre que la métaphore végétale¹⁵⁶, que nous allons analyser à présent.

La métaphore végétale

En dehors de l'ortie déjà mentionnée¹⁵⁷, les métaphores végétales n'apparaissent qu'avec la référence à Diophante, qui est qualifié de « jeune pousse parmi les jeunes gens » (νέον ἔρνος ἐν ἠθέοις, 126.5). Celle-ci prépare l'unique référence végétale de l'épigramme 127, dont la fonction principale est d'indiquer la date, ou plus exactement la saison, à laquelle Méléagre et Alexis se sont rencontrés : « l'été venait de couper la chevelure de ses fruits » (ἄρτι κόμων καρπῶν κειρομένου θέρεος, 127.2). La rencontre a donc lieu à l'heure (midi) et à la saison (l'été) les plus chaudes, ce qui fait écho aux deux composés relevés plus haut (ἀκρ-). Outre la chaleur, l'été évoque les moissons, et c'est là l'origine de l'image retenue par Virgile : chez Méléagre, Alexis n'est pas un moissonneur, mais l'image de la moisson lui est très étroitement associée. En effet, le fait de « couper sa chevelure » ou d'avoir un duvet récent (ἄρτι) est

¹⁵⁶ *Ardebat*, v. 1 ; *rapido aestu*, v. 10 ; *sole sub ardenti*, v.13 ; v. 68, *urit*.

¹⁵⁷ J'écarte ἐδρεπόμενος car il s'agit d'une correction de Graefe.

souvent une manière d'évoquer l'âge du jeune homme¹⁵⁸. Le temps de la rencontre (l'été) est donc aussi une manière d'évoquer l'âge d'Alexis dans une sorte de vision fantasmée (onirique ?) où se confondent la personne d'Alexis et le décor dans lequel Méléagre le rencontre. Cette fusion des deux réalités (Alexis et le décor) me paraît à la fois rappeler les jeux d'identification entre Eros et le *παῖς* dans les épigrammes précédentes, et annoncer le cadre bucolique de l'épigramme 128.

Une référence aux *Idylles* de Théocrite ?

La deuxième idylle de Théocrite présente le monologue d'une jeune fille appelée Simaitha, qui procède à une cérémonie magique destinée à lui ramener son amant Delphis (v. 1-63), avant d'évoquer l'histoire d'amour qu'ils ont partagée (v. 64-166). Sa servante Thestylis l'aide à accomplir cette cérémonie, puis elle se rend à la palestre que fréquente Delphis afin d'y répandre l'onguent magique qu'elles ont préparé (v. 58-62). Le nom de Thestylis apparaît à deux reprises dans la deuxième églogue de Virgile (v. 10 et 43). Ce fait est étonnant, car c'est l'églogue 8 – et non l'églogue 2 – qui, dans le recueil virgilien, imite le thème et la structure de la deuxième idylle de Théocrite. Deux interprétations sont alors possibles : soit Thestylis est simplement devenu un nom de personnage bucolique, et ne fait plus référence à un texte en particulier¹⁵⁹ ; soit ce rapprochement est le signe d'un lien plus fort. La première hypothèse est possible : le Milon de l'idylle IV, par exemple, manifeste encore un lien avec le célèbre athlète crotoniate, mais ce n'est plus le cas du *καλὸς Μίλων* de l'idylle VIII (v. 47) et ce nom, au final, n'a pas été retenu par Virgile. Au contraire de Milon, la Thestylis virgilienne a conservé un statut servile, mais ce qu'elle prépare est désormais un *moretum* pour des moissonneurs, et non plus un *φάρμακον* pour sa maîtresse Simaitha¹⁶⁰. Virgile a-t-il opéré ce déplacement parce qu'il avait décelé chez Méléagre une référence à la deuxième idylle de Théocrite ?

¹⁵⁸ Théocrite, *Idylles*, II.77 (cité *infra*), VI.3 (ἦς δ' ὁ μὲν αὐτῶν πυρρός, ὁ δ' ἡμιγένειος) et VIII.3 (ἄμφω τῶγ' ἦσθιν πυρροτρίχῳ, ἄμφω ἀνάβῳ); Callimaque, *Hécalè*, fgts 15 et 45 (Hollis) ; voir déjà Euripide, les *Phéniciennes*, v. 63 (ἐπεὶ δὲ τέκνων γένυς ἐμῶν σκιάζεται), et déjà Homère, *Odyssée*, XII.319-320 (πρὶν σφωῖν ὑπὸ κροτάφοισιν ἰούλους / ἀνθῆσαι πυκάσαι τε γένυς εὐανθεῖ λάχνη). Voir également Tarán (1985).

¹⁵⁹ La préface à l'idylle II conservée dans les scholies indique que Théocrite a lui-même repris le nom de Thestylis à un mime de Sophron. Ce n'est donc qu'après Théocrite que « Thestylis » a pu devenir un nom de personnage bucolique.

¹⁶⁰ Clausen (1994, p. 67).

crite ? Un passage de cette idylle me semble se prêter aisément à une transposition épigrammatique :

φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
ἤδη δ' εὔσα μέσαν κατ' ἀμαξιτόν, ἧ τὰ Λύκωνος,
εἶδον Δέλφιν ὁμοῦ τε καὶ Εὐδάμιππον ἰόντας·
τοῖς δ' ἦς ξανθοτέρα μὲν ἐλιχρύσοιο γενειάς,
στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλέον ἢ τύ, Σελάνα,
ὡς ἀπὸ γυμνασίου καλὸν πόνον ἄρτι λιπόντων.
φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.

Apprend quelle est l'origine de mon amour, auguste Séléne ! J'étais déjà au milieu de ma route, là où se trouve la maison de Lycon, lorsque je vis Delphis allant de concert avec Eudamippos. Leur joue était plus blonde que l'hélichryse, et leur poitrine brillait bien plus que toi, Séléne !, car ils venaient de quitter le beau labeur du gymnase. Apprend quelle est l'origine de mon amour, auguste Séléne ! (Théocrite, *Idylles*, II.74-80).

De nombreux points de contact peuvent être constatés. Le fait qu'un refrain isole ces vers peut faciliter leur transposition. Méléagre aurait conservé dans son épigramme l'idée du milieu du chemin (Εἰνόδιον στείχοντα μεσαμβρινόν, 127.1), qu'il aurait redoublée par l'heure de midi ; il aurait ensuite supprimé la référence urbaine à la maison de Lycon (ἧ τὰ Λύκωνος, II.75) pour aborder directement la rencontre entre les amants (εἶδον Δέλφιν, II.76 et εἶδον Ἄλεξι, 127.1) ; il aurait ensuite transposé la couleur de la joue de Delphis en une chevelure d'Alexis, en remplaçant l'hélichryse par la moisson. L'adverbe ἄρτι, de son côté, aurait reporté l'heure de la rencontre de la sortie des gymnases à la saison des moissons. Enfin, la présence du terme πόνον (II.80) qui décrit ici les travaux du gymnase et non les tourments de l'amour me paraît constituer un signe fort que cette intertextualité se vérifie, car Méléagre insiste à deux reprises sur ce terme à la fin de son épigramme (λυσίπνοος...πόνον, 127.7). Ce sont donc six points de contact au total qui peuvent être dégagés, or l'idylle II fait partie des poèmes de Théocrite les mieux connus des Anciens¹⁶¹. J'ajoute que l'hélichryse n'apparaît que dans deux idylles théocritéennes (I.30 et II.78), et que le nom de Delphis (II) est très proche du nom de Daphnis, qui est le héros de la première idylle. Si l'épigramme 127 constitue bien une réécriture d'un extrait de l'idylle II, et que l'idylle II contient elle-même plusieurs références à la première idylle, il me paraît alors possible que Méléagre se soit servi de cette épigramme pour annoncer le thème bucolique de l'épigramme 128.

¹⁶¹ Outre l'églogue 8 de Virgile : voir (MacDonald, 2005), elle est mentionnée par Plinie l'Ancien (*HN*, XXVIII.19) et par Elie de Préneste (*HA*, XV.19-20)

Une conclusion bucolique

La catégorie des épigrammes bucoliques est difficile à définir car il s'agit d'une catégorie moderne, ignorée des Anciens¹⁶². Bien qu'on ne trouve ici ni « chant amébee » ni *locus amoenus* à proprement parler, il me semble que trois critères peuvent être invoqués pour considérer l'épigramme 128 comme une épigramme bucolique. En premier lieu figure la présence de Daphnis car trois prosateurs de l'époque impériale font de lui l'inventeur du βουκολικὸν μέλος¹⁶³, que je comprends comme étant « le chant du Bouvier », c'est-à-dire « le chant de Daphnis ».

Vient ensuite le critère de la logique séquentielle : « il n'est d'autre remède à l'amour, Nicias (...) que les Piérides », ainsi que le déclare Théocrite au début de l'idylle XI (« Le Cyclope »). Si la tombée de la nuit a pu éteindre l'un des deux feux dont brûlait Méléagre dans l'épigramme 127, il me paraît possible d'invoquer le recours à la poésie pour apaiser le second. K. J. Gutzwiller, en particulier, a montré comment se mêlaient, dans le verbe βουκολεῖν, le sens de tromperie et le sens d'apaisement¹⁶⁴ : une épigramme bucolique a donc toute sa place à la fin de cette séquence d'épigrammes (124-128) pour proposer une résolution des conflits traversés par l'amant.

Enfin, si Méléagre de Gadara connaissait l'étymologie du mot « bouvier » attribuée au grammairien Didyme (I^{er} siècle avant J.-C.), la métaphore végétale (127) ne peut qu'annoncer la référence au bouvier Daphnis (128). En effet, Didyme faisait dériver βουκόλος d'un plus

¹⁶² Voir sur ce point Rossi (2001, p. 29-73), Stanzel (2007) et Sens (2006). Je m'écarte ici de leurs définitions.

¹⁶³ Parthénios de Nicée (*Passions d'amour*, §29), Diodore de Sicile (*Histoire universelle*, IV.84) et Elien de Préneste (*Histoires Variées*, X.18). Sur le mythe de Daphnis, voir Scholl, 2014, et plus anciennement Prescott, 1899. Cette épigramme est le seul document où Daphnis est rapproché d'Hyacinthe, afin, me semble-t-il, de redoubler la structure de l'hypotexte calimachéen. Hyacinthe est mentionné dans un fragment de Bion de Smyrne transmis par les *Eglogues* de Jean Stobée (1.5.7 = fragment 1 Reed).

¹⁶⁴ Gutzwiller (2006). La *Souda*, par exemple, glose le verbe βουκολεῖν par ἀπατᾶν ; le τόνδε βουκολούμενος πόνον appliqué à Oreste dans les *Euménides* d'Eschyle (v. 78-79) fait écho au Οὔτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα / μουσίσδων du Cyclope théocritéen (XI.80-81). Voir, également, Gutzwiller (1998), pour l'apaisement que procurent aux voyageurs les épigrammes « bucoliques » d'Anyté de Tégée en montrant une source fraîche.

ancien *βουκόμος, sur le modèle du composé ἵπποκόμος¹⁶⁵ (de κομέω-ῶ, « soigner, s'occuper de »). La chevelure d'Alexis (κόμαν) pouvait donc tout à fait annoncer la référence au bouvier Daphnis.

Conclusion

L'enchaînement des épigrammes 123 à 128 me paraît donc pouvoir être justifié tel qu'on le trouve aujourd'hui dans le manuscrit palatin. Certaines des analyses présentées au cours de cette étude pourraient prendre un tout autre sens selon que l'ordre dans lequel sont classées ces épigrammes remonte à Méléagre lui-même ou bien à un compilateur d'époque impériale ou byzantine. Face à ce problème que nous ne pouvons aujourd'hui résoudre de manière définitive, le meilleur parti réside, me semble-t-il, dans la prise de conscience de la manière dont se construit le sens d'une épigramme au sein des Anthologies ou *syllogai* (manuscrites ou papyrologiques) qui nous les ont préservées. Il suffirait de déplacer ne serait-ce qu'une seule épigramme pour que soit redéfini le sens de l'ensemble de la série analysée ci-dessus. Nous savons pourtant que de telles anthologies existaient : l'exemple du récent papyrus de Milan témoigne de l'organisation d'un recueil en plusieurs sections ; la maison des épigrammes à Pompéi, ou bien encore celle dite de Propertius à Assise, sont même des exemples plus complexes car ils mettent en jeu à la fois un texte et une image¹⁶⁶. Nous savons que l'*AP* est une compilation d'anthologies d'épigrammes qui lui sont antérieures, car le livre IV préserve la préface d'au moins trois anthologies (Méléagre de Gadara, Philippe de Thessalonique, Agathias le Scholastique), et l'identification de différentes « séquences » (méléagrienne ou philippienne) au sein de l'*AP* démontre sans doute que l'ordre des précédentes anthologies n'a pas été entièrement perdu¹⁶⁷. A défaut d'avoir retrouvé l'ordre dans lequel Virgile a pris connaissance des épigrammes de Méléagre de Gadara, il me semble néanmoins que le type d'analyses

¹⁶⁵ L'accent distingue ἵππόκομος, épithète homérique des « casques à la crinière de cheval » (ἵππόκομοι κόρυθες) de l'ἵπποκόμος, qui désigne un « palefrenier » à partir d'Hérodote.

¹⁶⁶ Voir l'étude que Prioux (2008), a consacrée à ces deux programmes iconographiques ; Prioux (2010) a mis en lumière la construction annulaire de la section λιθικά du papyrus de Milan.

¹⁶⁷ Cameron (1993) et Gutzwiller (1998) demeurent les deux études majeures sur la question, avec Krevans (2007) et Argentieri (2007). Floridi (2007, p. 48-55) expose les problèmes spécifiques du livre XII.

que j'ai proposé nous permet de mieux imaginer les effets de lecture que Virgile pouvait lire dans les éditions d'épigrammes qu'il a consultées¹⁶⁸.

Bibliographie

- Argentieri, L. (2007), « Meleager and Philip as Epigram Collectors », dans : P. Bing et J. S. Bruss (éd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram Down to Philip*, Leyde, Brill, 2007, p. 147-164.
- Aubret, R. (1994) *Anthologie Grecque. Livre XII*, tome 11, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Beckby, H. (1965²), *Anthologia Graeca*, 4 volumes, Munich, Heimeran.
- Bornmann, F. (1987) « Meleagro », dans : *Enciclopedia Virgiliana*, Rome.
- Cameron, A. (1993), *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford, The Clarendon Press.
- Clausen, W. V. (1994), *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford, The Clarendon Press.
- Coleman, R. (1977), *Vergil. Eclogues*, Cambridge, The University Press.
- Du Quesnay, I. M. Le M. (1979), « From Polyphemus to Corydon » in D. West et T. Woodman (éd.), *Creative Imitation and Latine Literature*, Cambridge, The University Press, 1979, p. 35-69 et 206-221.
- Fernandelli, M. (2008), « Coridone e il fuoco d'amore », *Pallas*, 78, p. 279-308.
- Floridi, L. (2007), *Stratone di Sardi. Epigrammi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Gow A. S. F. et D. L. Page, (1965), *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, 2 volumes, Cambridge, The University Press.
- Gutzwiller, K. J. (1998), *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley, University of California Press.
- Gutzwiller, K. J. (1998b) « Meleager : From Menippean to Epigrammatist », dans : M. A. Harder, R. F. Regtuit et G. C. Wakker (éd.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groningue, Forsten, 1998b.
- Gutzwiller, K. J. (2006) « The Bucolic Problem », *CP*, 101 : 4, p. 380-404.
- Gutzwiller, K. J. (2010), « Images poétiques et reminiscences artistiques dans les épigrammes de Méléagre », dans : E. Prioux et A. Rouveret (éd.), *Métamorphoses du regard ancien*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2010, p. 67-112.
- Hubaux, J. (1927), *Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile*, Paris, Champion.
- Köhnken, A. (2007), « Epinician Epigram », dans : P. Bing et J. S. Bruss (éd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram Down to Philip*, Leyde, Brill, 2007, p. 295-312.
- Krevans, N. (2007), « The Arrangement of Epigrams in Collections », dans : P. Bing et J. S. Bruss (éd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram Down to Philip*, Leyde, Brill, 2007, p. 131-146.
- Laurens, P. (1965), « A propos d'une image catullienne (c. 70, 4) », *Latomus*, 24, p. 545-550.
- Laurens, P. (2012²), *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres.
- Longo, A. R. (2004-2005), « Eros in Meleagro : osservazioni sulla genesi e il significato di alcune immagini e metafore », *Rudiae*, 16-17 : 2, p. 337-352.
- MacDonald, J. (2005), « Structure and Allusion in "Idyll" 2 and "eclogue" 8 », *Vergilius*, 51, p. 12-31.

¹⁶⁸ Je tiens à remercier C. Cusset et E. Prioux pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apportée lors de la rédaction de cet article.

- Magnelli, E. (2007), « Meter and Diction: From Refinement to Mannerism », dans : P. Bing et J. S. Bruss (éd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram Down to Philip*, Leyde, Brill, 2007, p. 165-183.
- Masson, O. (1989), *Onomastica Graeca Selecta*, 2 volumes, Paris, Université de Paris X-Nanterre.
- Paton, W. R. (1911/1918), *The Greek Anthology*, 5 volumes, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Prioux, E. (2010), « Visite au cabinet des gemmes : images et idéologie lagides dans un cycle d'épigrammes hellénistiques », dans : E. Prioux et A. Rouveret (éd.), *Métamorphoses du regard ancien*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2010, p. 29-66.
- Prioux, E. (2008), *Petit musées en vers. Epigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS.
- Reed, J. D. (1997), *Bion of Smyrna. The Fragments and the Adonis*, Cambridge, The University Press.
- Robert, L. (1968), « Les épigrammes satiriques de Lucilius sur les athlètes. Parodie et réalités », dans : *Entretiens sur l'Antiquité classique. L'épigramme grecque*. Tome XIV, Genève, Fondation Hardt, 1968, p. 181-295.
- Rossi, L. (2001), *The Epigrams ascribed to Theocritus: a Method of Approach*, Louvain, Peeters.
- Sens, A. (2006), « Epigram at the Margins of Pastoral », dans : M. Fantuzzi et T. Papanghelis (éd.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leyde, Brill, 2006, p. 147-165.
- Stanzel, K.-H. (2007), « Bucolic Epigram », dans : P. Bing et J. S. Bruss (éd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram Down to Philip*, Leyde, Brill, 2007, p. 333-351.
- Tarán, S. L. (1979), *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Leyde, Brill.
- Tarán, S. L. (1985), « ΕΙΣΙ ΤΡΙΧΕΣ : An Erotic Motif in the Greek Anthology », *JHS*, 105, p. 90-107.
- Vallat, D. (2009), « L'onomastique du genre bucolique », dans : F. Biville et D. Vallat, *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine*, Lyon, MOM-Jean Pouilloux, 2009, p. 143-162.
- Wifstrand, A. (1926), *Studien zur griechischen Anthologie*, Lund, Gleerup.

Poets and epigram: Martial's 'epigrammatic canon'

Nina MINDT

(Humboldt-Universität zu Berlin)

Martial's 'epigrammatic canon': canon, canonization and self-canonization

In Martial's epigrams we find many individuals mentioned by name. Some of these we can identify with persons known from other sources, some we cannot. Among all these persons there is a significant number of poets. Therefore, Martial is an ideal author to think about "Le poète et l'épigramme". It is known that Martial is a meta-poetic author, a "meta-poet par excellence", as Markus Janka put it,¹⁶⁹ and I would like to add that Martial is highly aware of the role played by literary history and poets within his epigrams.¹⁷⁰ He uses the poets to construct an 'epigrammatic canon', i. e. a canon for his own epigrammatic purposes.¹⁷¹

Martial often recurs to literary history in a broader sense (to authors, their lives, even anecdotes), and in doing so, Martial tries continuously to assign himself a place – his place – in literary history, as a contemporary representative of epigram but also as a member of the future canon of Latin literature; one might say he acts like a "potential classic". For this purpose he often recurs to already canonized authors, but not only. Martial gives us also an interesting insight into the cultural life of his time, by naming contemporary authors like Lucius Arruntius Stella, Nepos, Canius Rufus, Flaccus, Castricus, Cerrinius and many more. The names mentioned by Martial are mainly authors of poetry. They serve to write the history of epigram in which Martial wants to insert himself – that is the case, for example, for Catullus, Domitius Marsus, Albinovanus Pedo and Lentulus Gaetulicus – or to explain Martial's poetics that are distanced from high literary genres. Or they are quoted to nobilize Martial's own literary claim and status. If you look at Martial's use of Virgil, for example, you will see that Martial

¹⁶⁹ Janka (2006, p. 279).

¹⁷⁰ Cf. Neger (2012).

¹⁷¹ Cf. Mindt (2013a); Mindt (2013b); Mindt (2014, p. 69-89).

refers to the national poet with his high status in order to turn around the hierarchy of genre. I will show this later.

Martial is the classic of his *genus* up to our days, not only after the judgment of Lessing who used Martial's poems to define this genre. It was Martial himself who worked hard to establish the epigram in the literary system. His self-canonization consists in explicit references to literary history as well as in intertextual procedures. Especially the Roman 'classics' of the Late Republic and Augustan period serve to create, to recreate a literary system with epigrammatic rules, a new 'epigrammatic canon'.

With the expression 'epigrammatic canon' I mean (though not only) the predecessors of the epigram in the strict sense of genre as we read it in epigram V 5 or VII 99 or X 78:

*sit locus et nostris aliqua tibi parte libellis,
qua Pedo, qua Marsus quaque Catullus erit.*

(Mart. V 5,5 f.)

There may be some room for my little books also, near those of Pedo, of Marsus, of Catullus.

Or Martial asks Crispinus to say this to the emperor Domitian:

*dicere de nobis ut lector candidus aude
„Temporibus praestat non nihil iste tuis,
nec Marso nimium minor est doctoque Catullo.“*

(Mart. VII 99,5-7)

Take courage to say of me, as a candid reader: "He [Martial] adds something to the glory of your age; he is not very much inferior to Marsus and the learned Catullus".

And in X 78 Martial expresses the following wish:

*Sic inter veteres legar poetas,
nec multos mihi praeferas priores,
uno sed tibi sim minor Catullo.*

(Mart. X 78,14-16)

So may I be read among old poets, and you shall not prefer many earlier poets, but I may rank in your esteem as inferior to Catullus only.

In these examples we have the Roman canonical authors of epigrams (as Martial established them: Martial writes a new, a Roman version of the history of the epigram), and we can observe a sort of self-canonization. The subjunctive mood (*sit*, in epigram V 5, *legar*, *prae-*

feras and *sim* in X 78) is due to the fact that you cannot accomplish a canonization of yourself by yourself; canonization is an act of reception: the author needs the reader. Therefore in X 78, Macer is the future reader of Martial (*tibi sim*), and in V 5 Martials wishes that Sextus, the keeper of the Palatine library, makes room in the library for him. This image is brilliant for what Martial is claiming: the place where canonization is visible is the library.

Canon and library: the place for the poet

Books and libraries take part in the discourse of collection and canonization.¹⁷² For poets, the library is the place to be. Therefore in Martial, libraries occur several times, and Martial himself is often present there. At the beginning of book nine, Martial writes to Toranius:

Have, mi Torani, frater carissime. Epigramma, quod extra ordinem paginarum est, ad Stertinium clarissimum virum scripsimus, qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit. De quo scribendum tibi putavi, ne ignorares Avitus iste quis vocaretur. Vale et para hospitium.

*Note, licet nolis, sublimi pectore vates,
 cui referet serus praemia digna cinis,
 hoc tibi sub nostra breve carmen imagine vivat,
 quam non obscuris iungis, Avite, viris:
 „Ille ego sum nulli nugarum laude secundus 5
 quem non miraris, sed – puto –, lector, amas.
 Maiores maiora sonent: mihi parva locuto
 sufficit in vestras saepe redire manus.“*

Greetings, my Toranius, my dearest brother. I addressed the preceding epigram, which is not included in the pages of my book, to the very famous Stertinus, who has decided to place a bust of me in his library. I thought I should write to you on the subject, so that you might not be ignorant who Avitus really is. Farewell, and prepare to receive me. O poet of soul sublime, known to fame, even against your will, to whom the tomb will one day bring due honors, let this brief inscription live under my bust, which you have placed among those of no obscure persons: “I am he, second to none in reputation for composing trifles, whom, reader, you do not admire, but rather, I suspect, you love. Let greater men sing higher subjects: I talk of small topics, and I am content to come frequently back into your hands.”

The hands of the reader who takes the book of Martial’s epigrams, the bust of Martial in the library and the epigram as inscription for the bust – all this stands for the poet himself and for the role he claims to have in the canon of Roman literature. In the preface of book nine, in line four of the epigram, Martial uses the verb *iungere*, in epigram VII 17 (line 5) he uses *in-*

¹⁷² On epigram and the discourse of collections see Prioux (2008).

serere, the *terminus technicus* of canonization (compare Horace, c. 1,1,35: *quodsi me lyricis vatibus inseres*):

VII 17
*Ruris bibliotheca delicati,
vicinam videt unde lector urbem,
inter carmina sanctiora si quis
lascivae fuerit locus Thaliae,
hos nido licet inseras vel imo, 5
septem quos tibi misimus libellos
auctoris calamo sui notatos:
haec illis pretium facit litura.
At tu munere †delicata† parvo
quae cantaberis orbe nota toto, 10
pignus pectoris hoc mei tuere,
Iuli bibliotheca Martialis.*

Library of a charming country retreat, whence the reader can see the neighboring city, if, amid more serious poems, there be any room for the wanton Thalia, you may place, even upon the lowest shelf, these seven books which I send you, corrected by their author's pen. This correction gives them value. And do you, †...† with this little present, you that will be recited and renowned over the whole globe, guard this earnest of my affection, o library of Julius Martialis!

In ep. V 5 Martial asks for some room in the library of the emperor, he asks for his place (*locus*, cf. VII 7,4). And the emperor is the one to whom Sextus turns in VII 99. I do not see any understatement in all these passages, but, on the contrary, high self-confidence: like Horace assigns to Maecenas the canonization in Odes 1,1, so does Martial, even with the emperor – reader and canonizer of higher status does not exist.

Martial's 'epigrammatic canon': (nearly) the whole Greek and Roman literature in epigrams

Martial's literary history is not limited to his own genre, it covers canons of other literary genres (for example, canons of epic, love elegy, tragedy, satire). Therefore the epigrams of Martial incorporate nearly the whole literary spectrum and they epigrammatize it in different ways. It is important to ask how Martial manages to include all these in his oeuvre, how he builds up a canon especially for his epigrams: "which position does Martial as epigrammatist assume towards these authors and their works?"

Already Hellenistic epigram has written a sort of literary history by naming or alluding to other authors. The epigrammatic genre soon was interested in meta-poetics and a dimension of literary history. Martial can refer to the epigrammatic tradition of including canonized au-

thors in epigrams and maintains the function of the epigram to generate a canon or canons. But he does not lay this tradition open but starts a new Roman beginning.

Of course the Greek authors are too important for Roman cultural life to be neglected by Martial. Martial makes references to the well-known poets Homer, Menander, Sophocles, Pindar, Sappho, Callimachus and Archilochos.¹⁷³ Besides pure poetic memory, he plays with them according to the rules of epigram (e.g. using parody, biographistic reading, obscene transformation). Moreover, Martial mentions the obscene writers Philaenis, Elephantis, Sotades and Hemitheon who fit in the *epigrammaton lingua* of Martial's obscene poems. Often the Roman reception and transformation of Greek literature has prepared Martial's use of authors, works and characters: Martial sees them with the eyes, above all, of Ovid. He also uses Greek authors in order to compare Romans (past and present) with them. Not least he compares himself with Callimachus, the father of epigram, as maybe even surpassing him (IV 23,4). Not by chance this poem is the only one that mentions a Greek epigrammatist: Martial wants his rivals to be forgotten. What remains is his work, a Martialian literary history,¹⁷⁴ including and epigrammatizing both Greek and Roman literature. Let us see.

A test case of epigrammatizing the canon: the book-cycle in the *Apophoreta*

Already in the *Apophoreta*, gifts to take away, which describe gifts for the Saturnalia, one of high and one of low value (XIV 1,5: *divitis alternas et pauperis accipe sortes*), Martial includes a series of books, in a 'book-cycle'.¹⁷⁵ And there he includes: Homer, Virgil, Menander, Cicero, Propertius, Livy, Sallust, Ovid, Tibullus, Lucan, Catullus, and Calvus. The value attributed to the book is complex because external criteria like material and length are also taken into account. Apart from the quality and status of the book gifts, materiality, distribution and manageable size are picked out as a central theme. The size and extent of the opus assign the exterior value in addition to the "inner" one – length becomes a second, supplementary feature of quality in the arrangement of the *Apophoreta*.

¹⁷³ Mindt (2013b).

¹⁷⁴ On literary history in Martial cf. Nauta (2007, p. 1-17).

¹⁷⁵ Borgo (2004, p. 161-171). Pini (2006, p. 443-478). Mindt (2013a, p. 25-29), with further research literature on the 'book cycle'.

Small size is one of the main characteristics of the epigram and it is important for the poetics of epigram. Therefore, one main fascination of the *Apophoreta* and especially of the book cycle is the playful tension between small and big sizes, short and long, the works as such and their epigrammatic two-line representation.

With the new size of the codex format it was possible now to situate much more content in a small space. And the material book represents his author. There are editions explicitly identified as parchment editions: 184 Homer, 186 Virgil, 188 Cicero, 190 Livy, 192 Ovid, each *in membranis* and actually already of high value for this reason. We have to think of the other works as papyrus-rolls. There are works of higher style and tone which make high demands on the reader (*Musa gravis*): Homer, Virgil, Ovid and Lucan as epic poets and the learned work of Calvus. Attached to the *Musa levis* and easier to receive are the early works of Homer and Virgil (*Batrachomyomachia* and *Culex*), the *Thais* of Menander, the *Monobiblos* of Propertius, Sallust (maybe the *Historiae*), Tibullus and Catullus.

The composition of the book cycle is very complex since the sequence is important (who follows whom, who stands in pauper position, or who in dives position?). There is also symmetry in the character of literature: we have three authors of epic poetry (Virgil, Ovid, Lucan), three prose authors (Cicero, Livy, Sallust) and the authors of erotic poetry (Propertius, Tibullus, Catullus). And we can recognize various connections and relations between several authors. Virgil and Cicero, for example, stand together as the authors of Roman literature par excellence, one of prose, one of poetry, and they are separated from each other only by the classics of Greek literature, Homer and Menander.

It is striking that literature of mediocre and bad quality is missing, although the literature, gifts given often as jokes during the Saturnalia, was traditionally of a low standard, as we can see in Catullus 14. In the case of Martial's book-cycle, in contrast, we should rather speak of an "ideal library", the authors of which were all widely recognized, all canonical. The book-cycle therefore is of including character. Only Calvus comes across rather poorly: his work, fitting to title and theme, is more adequate to water:

XIV 196 Calvi de aquae frigidae usu
Haec tibi quae fontes et aquarum nomina dicit,
ipsa suas melius charta natabat aquas.

Calvus on the use of cold water

This roll, which tells you the sources and names of rivers, swam better in its own waters.

With this point, with this punch line, Martial concludes the book cycle in a very witty epigrammatic way. There is also exclusion from the canon. Indeed, Martial wrote a lot of epigrams that make jokes at bad poets' expense. Sometimes these jokes are quite violent. The exclusion of the bad poet Theodorus in ep. XI 93 provides his physical destruction.

XI 93

*Pierios vatis Theodori flamma penates
abstulit. Hoc Musis et tibi, Phoebae, placet?
O scelus, o magnum facinus crimenque deorum,
non arsit pariter quod domus et dominus!*

The flames have destroyed the Pierian penates of the bard Theodorus. Is this agreeable to you, you Muses, and you, Phoebus? Oh shame, oh great wrong and scandal of the gods, that house and householder were not burned together!

But this is an extreme case. Let us turn from exclusion to inclusion, inclusion in the book cycle: Martial manages to place in only two lines the characteristics of the particular author and/or his work. These two lines can include form, content, length, style, fame or opinion of critics. Two examples (these are about the historians and elegists in the book cycle) can illustrate this.

Martial dedicates one epigram to Livy and one to Sallust:

*XIV 190 Titus Livius in membranis.
Pellibus exiguis artatur Livius ingens,
Quem mea non totum bibliotheca capit.*

Titus Livius on parchment

Huge Livy, whom my library does not accommodate in full, is confined to small parchment sheets.

With *pellibus exiguis* – *Livius ingens* Martial recalls a description of Livy himself for his opus: *immensi operis / magnitudine* – *ab exiguis initiis* (Liv. praef. 4). In the epigram on Sallust on the other hand the expressions *perhibere* and *doctorum corda virorum* fit to one main characteristics of Sallust: his archaic style.

*XIV 191 Sallustius.
Hic erit, ut perhibent doctorum corda virorum,
Primus Romana Crispus in historia.*

Sallust

This man, in the estimation of learned men, will be the best of Roman historians, Crispus.

The books of the Roman elegists Propertius and Tibullus are cleverly incorporated as well:

XIV 189 CLXXXIX *Monobyblos Properti.*
Cynthia – facundi carmen iuvenale Properti –
Accepit famam, non minus ipsa dedit.

The *Monobyblos* of Propertius

Cynthia, the youthful song of eloquent Propertius, received fame, and she herself bestowed it no less.

XIV 193 *Tibullus.*
Ussit amatorem Nemesis lasciva Tibullum,
In tota iuuit quem nihil esse domo.

Tibullus

Lascivious Nemesis consumed with fire her lover Tibullus, whom it pleased „to be of no account in all the house“.

Martial’s first word about Propertius’ *Monobyblos* (*Cynthia*) is also the *incipit* of Propertius book one itself, referring both the theme, the *puella*, and the title of the collection. The last two words *ipsa dedit* on the other hand recall the concept of the *puella* as inspiration, programmatically phrased by Propertius in the first elegy of his second book: *non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo;/ ingenium nobis ipsa puella facit* (Prop. 2,1,3-4).

In the first line of ep. XIV 193 on Tibullus, Martial manages to integrate three central moments of elegy: the burning love (*ussit*), the *poeta-amator* (*amatorem ... Tibullum*) and the *lasciva puella* (*Nemesis lasciva*). Nemesis is from the second book, the quotation in line two is from Tib. 1,5,30: *et iuuet in tota me nihil esse domo*. These words are from Delia. Thus we have in two lines the whole opus of Tibullus. The book cycle is a real test case for the possibility of ‘epigrammatic reduction’ which we find also in Martial’s later books.

Martial puts nearly the entire history of literature in his epigrams, also the two large epic poems by Homer and the long *Aeneid*.

XIV 184 *Homerus in pugillaribus membranis.*
Ilias et Priami regnis inimicus Ulixes
Multiplici pariter condita pelle latent.

Homer on parchment tablets

The *Iliad* and Ulysses, hostile to the kingdoms of Priam, lie stored together in many-folded skins.

XIV 186 *Vergilius in membranis*
Quam brevis inmensum cepit membrana Maronem!
Ipsius vultus prima tabella gerit.

Virgil on parchment

How small a parchment has encapsulated mighty Maro! The features of the man himself the first page bears.

The first line shows Martial's play with 'long' and 'short', 'big' and 'small': *quam brevis membrana* contrasts with *immensus Maro*. Livy is also huge (*ingens*), but fits into small parchment sheets (*pellibus exiguis*, XIV 190,1). The works of Cicero accompany us for long travels:

XIV 188 Cicero in membranis.

Si comes ista tibi fuerit membrana, putato

Carpere te longas cum Cicerone vias.

Cicero on parchment

If this parchment has been your travelling companion, imagine yourself to take long journeys with Cicero.

But, as we read in epigram I 2, actually it should be Martial to be read on journeys (I 2.1-4: *qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos / et comites longae quaeris habere viae, / hos eme, quos artat brevibus membrana tabellis: / scrinia da magnis, me manus una capit*). Epigram is the genre to prefer.

Martial epigrammatizes the literary history, with special rules. In the *Apophoreta* we find the special license, typical of the Saturnalia, to invert traditional hierarchies. Martial does this in this book-cycle as well as in his whole oeuvre. It is part of the project of Martial's poetics.

The book-cycle opens with Homer's *Batrachomachia* on the *dives*-position while his great epics *Odyssee* and *Iliad* follow on the *pauper*-position. The same for Virgil: His mock-heroic poem *Culex* occupies the *dives*-position, the *Aeneid* the *pauper*-position. The works of extended length are judged as being of minor value. Therefore also for Cicero, Livy and Ovid, the length is stressed/emphasized. Menander, Propertius, Sallust, Tibullus and Catullus receive a positive evaluation. The book cycle in the *Apophoreta*, an early work of Martial, gives an idea what Martial is going to undertake in future. In fact, the following books of epigrams are full of names of authors and works, explicitly or implicitly, by allusion. Martial is an author highly aware of literary history, canonical status and poetics. He is an extremely meta-poetic poet. Already the *Xenia* and *Apophoreta* show this, especially the book cycle with its meta-poetic statements. The license of the Saturnalia to invert the traditional status and values works also outside the book cycle.

But Martial does not invert everything and everywhere. He is also a traditionalist: Vergil and Cicero are and remain the classics of Roman Literature. In twelve epigrams Martial talks about Cicero after all (not a natural move, natural since poets prefer talking about poets, not

prose authors). In over sixty cases I found Virgil or his work in Martial's one. The oeuvres of Catullus and Ovid are omnipresent; I would speak of them as 'omnipresent intertexts'.¹⁷⁶ Horace as a poet is present as the representative of lyric poetry, and in a more indirect way as a writer of *sermo* which influenced Martial as much as the *brevitas* and the anecdote style of Seneca the Younger.¹⁷⁷ Tibullus is the representative of elegy¹⁷⁸:

IV 6

*Credi virgine castior pudica
et frontis tenerae cupis videri,
cum sis improbior, Malisiane,
quam qui compositos metro Tibulli
in Stellae recitat domo libellos.* 5

You wish to be thought, Malisianus, as chaste as a modest virgin, and as innocent as a child, although you are more abandoned than he who recites in the house of Stella poems composed in the metre of Tibullus.

Here we can recognize the important role of the Augustan poets as recently canonized authors with which the contemporaries are to be compared. They stood above all the Greeks, who had been employed so often for a *synkrisis*, Martial mainly recurs to Roman classics. And in order to have someone to compare himself with within the cycle of Maecenas, Martial has to elevate the importance of the poet Marsus who wrote also epigrams. The following epigram of Martial shows brilliantly what Martial is doing in his epigrams with literary history in a broader sense and with canonical figures.

Mart. VIII 55 (56)

*Temporibus nostris aetas cum cedat avorum
creverit et maior cum duce Roma suo,
ingenium sacri miraris desse Maronis
nec quemquam tanta bella sonare tuba.
Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones 5
Vergiliumque tibi uel tua rura dabunt.
iugera perdiderat miserae vicina Cremonae
flebat et abductas Tityrus aeger oves:
risit Tuscus eques paupertatemque malignam*

¹⁷⁶ Cf. Mindt (2013a, second chapter „Die Werke Catulls und Ovids als omnipräsente Intertexte“, p. 131-174).

¹⁷⁷ Cf. Mindt (2013a, third chapter „Der versteckte Kanon“, on Horace p. 175-186, on Seneca p. 190-195). On Seneca see also Mindt (2014).

¹⁷⁸ On Tibullus in Martial cf. Mindt (2013a, p. 258-263).

reppulit et celeri iussit abire fuga. 10
„Accipe divitias et vatum maximus esto;
tu licet et nostrum“ dixit „Alexin ames.“
Adstabat domini mensis pulcherrimus ille
marmorea fundens nigra Falerna manu,
et libata dabat roseis carchesia labris 15
quae poterant ipsum sollicitare Iovem.
Excidit attonito pinguis Galatea poetae
Thestylis et rubras messibus usta genas:
protinus Italiam concepit et „Arma virumque,“
qui modo vix Culicem flevit ore rudi. 20
Quid Varios Marsosque loquar ditataque vatum
nomina, magnus erit quos numerare labor?
Ergo ero Vergilius, si munera Maecenatis
des mihi? Vergilius non ero, Marsus ero.

As the age of our ancestors yields to our own times and as Rome has grown greater with her ruler, you wonder that sacred Virgil’s genius is lacking and that no poet thunders of wars with so powerful a trumpet. Let there be Maecenases, Flaccus, and there will be no want of Maros; even your own farm may furnish you with a Virgil. Tityrus had lost his acres in the neighborhood of poor Cremona and was sadly mourning over the loss of his sheep. The Tuscan knight smiled on him, repelled harsh poverty and bade it quickly take to flight. “Accept,” said he “a portion of my wealth, and be the greatest of bards; you may even love my Alexis.” That most beautiful of youths used to stand at his master’s feasts, pouring the dark Falernian with hand white as marble, and to present him the cup just sipped with his rosy lips; lips which might have attracted the admiration of Jupiter himself. The plump Galatea and Thestylis, with her ruddy cheeks burnt by the harvest sun, vanished from the memory of the inspired bard. Forthwith he sang of Italy, and “Arms and the man,” – he, whose inexperienced strain had scarcely sufficed to lament a gnat. “Why need I mention the Varii and Marsi, and other poets who have been enriched, and to enumerate whom would be a long task? Shall I, then, be a Virgil, if you give me such gifts as Maecenas gave him? I shall not be Virgil; but I shall be a Marsus.

Not epics, but epigram – Martial works with canonical authors, he uses them (epigram VIII 55 [56] is full of references to Augustan poetry),¹⁷⁹ but for his own purposes. His epigrammatic canon sets the epigrammatic genre and the epigrammatic poet on the top, and – in the end – himself.

Bibliographical references (minimal selection)

- Borgo, A., (2004), “Un libro in dono. Su alcuni epigrammi degli *Apophoreta* di Marziale”, in: *Mathesis e Mneme. Studi in memoria di Marcello Gigante II*, ed. Giovanni Indelli/Giuliana Leone/Francesco Longo Auricchio, Napoli 2004, 161-171.
- Citroni, M. (2004), “Martial, Pline le Jeune, et l’Identité de Genre”, in: *Dictynna* 1, p.125-153.

¹⁷⁹ On this epigram see Mindt 2013a, 70f., 101f., 110f., 141f., 212f., 260f. with further literature.

- Janka, M. (2006), “*Paelignus, puto, dixerat poeta* (Mart. 2.41.2): Martial’s Intertextual Dialogue with Ovid’s Erotodidactic Poems”, in: *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid’s Ars Amatoria and Remedia Amoris*, ed. Roy Gibson/Steven Green/Alison Sharrock, Oxford/New York 2006, p. 279-297.
- Mindt, N. (2013a), *Martials ‘epigrammatischer Kanon’*, München (= 2013a).
- Mindt, N. (2013b), “Griechische Autoren in den Epigrammen Martials”, in: *Millennium Jahrbuch* 10 (2013), 501-556 (= 2013b).
- Mindt, N. (2014), “Cicero und Seneca d.J. in den Epigrammen Martials”, in: *Gymnasium* 121, H. 1, p. 69-89.
- Nauta, R. (2007), “Literary History in Martial”, in: *Dialogando con il passato: permanenze e innovazioni nella cultura latina di età flavia*, ed. Alessia Bonadeo/Elisa Romano, Firenze 2007, 1-17.
- Neger, M. (2012), *Martials Dichtergedichte. Das Epigramm als Medium der poetischen Selbstreflexion*, Tübingen (Classica Monacensia 44).
- Pini, L. (2006), „Omero, Menandro e i ‘classici’ latini negli *Apophoreta* di Marziale: criteri e ordinamento“, *RFIC* 134, p. 443-478.
- Prioux, É. (2008), *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, CTHS, INHA.

Le discours des poètes de l'*Anthologie latine* d'époque vandale sur leur production épigrammatique

Étienne WOLFF

(Université Paris Ouest)

L'*Anthologie latine* (désormais *AL*) est certainement une des œuvres de l'Antiquité dont la connaissance a le plus progressé ces dernières années. On sait que le titre moderne *Anthologie latine* recouvre deux réalités différentes. Au sens restreint, il s'agit d'une collection d'un peu moins de quatre cents poèmes, dont on considère généralement qu'elle a été constituée en Afrique au début des années 530, qui regroupe des poèmes d'époque vandale et d'autres poèmes antérieurs. Cette anthologie est transmise principalement par le *codex Salmasianus*¹⁸⁰ et on parle parfois d'*Anthologie salmasienne*. C'est cet ensemble, correspondant aux pièces 7-389 de l'édition de Riese¹⁸¹, qui nous intéresse. L'*AL*, dans son acception la plus large, forme une masse deux fois plus importante, qui englobe la collection précédente, mais aussi d'autres poèmes d'époques et d'origines variées : elle occupe les deux volumes de l'édition de Riese.

Dans la collection au sens restreint, qui seule nous retiendra, il y a donc des poèmes qui vont de la fin de l'époque républicaine jusqu'au moment de la composition du recueil. Nous ne parlerons ici que de ceux qui sont d'époque vandale. Mais il faut admettre que certaines

¹⁸⁰ C'est le manuscrit *Parisinus Latinus* 10318, appelé *Salmasianus* parce qu'il a appartenu à l'humaniste Saumaise. L'*AL* n'occupe qu'une partie de ce manuscrit, le reste est constitué de textes en prose de nature majoritairement technique. Le manuscrit date d'environ 800, il a été écrit en Italie centrale. On suppose que l'*AL* est passée de Carthage en Italie à la faveur de la réouverture des voies maritimes par les troupes byzantines de Justinien.

¹⁸¹ Riese (1869-1870) rééd. 1894-1906. Toutes nos références renvoient à la numérotation de la seconde édition de Riese, mais nous ne suivons pas toujours son texte.

pièces anonymes et même certains auteurs de l'*AL* peuvent difficilement être situés dans le temps¹⁸². Nous ne nous étendrons pas sur ce problème dont nous avons traité ailleurs.

Parmi les poèmes qui sont de manière à peu près certaine d'époque vandale, on peut identifier des groupes attribuables à un même auteur :

-la série 38-80 des *uersus serpentini*, ces distiques à sujets mythologiques qui sont écrits de manière particulièrement savante puisque le premier hémistiche de l'hexamètre constitue le second hémistiche du pentamètre ; l'auteur serait contemporain de Dracontius¹⁸³ ;

-le recueil épigrammatique anonyme 90-197, qui forme clairement un ensemble que tous s'accordent à attribuer à un unique auteur¹⁸⁴. Les ressemblances avec Luxorius permettent raisonnablement de faire des deux poètes des contemporains ;

-la série d'épigrammes 210-214 sur des thermes due à Flavius Felix ; il s'agit de thermes construits à Alianas par le roi Thrasamond (493-523) ; ce Felix est peut-être le même poète que Flavius Felix, qui, plus loin dans le recueil, sollicite en quarante vers une charge (254) ;

-les cent énigmes de Symphosius regroupées en 286, majoritairement placées par la critique à la fin de la période vandale¹⁸⁵, même si sont parfois proposées une datation plus tardive et une localisation italienne¹⁸⁶ ;

¹⁸² Voir Wolff (à paraître).

¹⁸³ Voir Zurli (2008, p. 34-36).

¹⁸⁴ Les caractéristiques de langue et de métrique sont assez nettes pour permettre d'attribuer la série à un unique poète : cf. Kay (2006, p. 22-25) ; Zurli (2007, p. 15-34 et 45-68).

¹⁸⁵ Herzog - Schmidt (1993, p. 285-288).

¹⁸⁶ Bergamin (2005, p. XIV-XVI).

-le recueil épigrammatique 287-375 de Luxorius, et son épithalame en centon, 18. Il est aisé de fixer Luxorius dans le temps car il parle du roi Hildéric (523-530) dans son poème 203, qui est dissocié du recueil des épigrammes.

Dans ces ensembles, seuls trois auteurs ont un discours explicite sur leur production : l'Anonyme de 90-197, Symphosius et Luxorius. On examinera successivement les propos de chacun d'eux avant de synthétiser sur les points communs.

La série de poèmes 90-197 constitue bien un recueil, avec un poème de préface et un poème final, plus long que la moyenne, portant sur le cirque et son interprétation allégorique et cosmologique, qui établit comme une boucle de lecture. Le thème de la révolution des astres et du cours du temps, tout comme la forme presque circulaire du cirque, peuvent en effet suggérer, métaphoriquement, l'idée d'un parcours de lecture qui s'est accompli. C'est dans sa brève préface en distiques élégiaques que l'Anonyme s'exprime sur son projet. Voici le texte, avec notre traduction :

Praefatio (90)

*Paruula quod lusit, sensit quod iunior aetas,
quod sale Pierio garrula lingua sonat,
hoc opus inclusit. Tu, lector corde perito,
omnia perpendens delige quod placeat.*

Préface

Les jeux de mon âge tendre, les sentiments de mes jeunes années,
ce que ma langue bavarde exprime avec le sel des Muses,
cet ouvrage le contient. Toi, lecteur à l'esprit habile,
pèse l'ensemble et choisis ce qui te plaît.

Cette préface programmatique présente le recueil 90-197 comme une œuvre de jeunesse, agrémentée néanmoins de l'art des Muses, ici appelées Piérides peut-être par allusion à Ovide (qui raconte au chant 5 des *Métamorphoses* la lutte des Muses contre les Piérides qui leur disputaient le prix du chant). Humoristiquement, le poète se met dans la position d'un oiseau bavard (comme le suggère l'adjectif *garrulus*), ce qui renvoie à la tradition d'une poésie peu sérieuse (par opposition à l'épopée et aux genres nobles) et relève du *locus humilitatis*. L'expression *garrula lingua* implique aussi (comme chez Tibulle III, 19, 20 et Ovide, *Amours* II, 2, 44, qui l'emploient à la même place qu'ici dans le vers) un bavardage irréfléchi qui est pour son auteur cause de malheur. Le malheur ici est le risque que prend un auteur à publier son œuvre, toujours susceptible d'être mal accueillie et dénigrée. Le lecteur chargé de juger l'ensemble représente le public. Le groupe *omnia perpendens* joue sur le sens figuré

(« évaluer ») et le sens propre (« peser ») du verbe ; un livre d'épigrammes doit être d'un poids léger. Le lecteur, comme celui de Martial (cf. X, 1 ; XIII, 3 ; XIV, 2), est invité à faire un choix parmi les épigrammes qui lui sont proposées.

Le recueil d'énigmes de Symphosius est précédé d'une préface en hexamètres où l'auteur s'explique sur son projet :

Praefatio (286)

Haec quoque Symphosius de carmine lusit inepto.

Sic tu, Sexte, doces, sic te deliro magistro.

Annua Saturni dum tempora festa redirent

perpetuo semper nobis sollemnia ludo,

post epulas laetas, post dulcia pocula mensae,

deliras inter uetulas puerosque loquaces,

cum streperet late madidae facundia linguae,

tum uerbosa cohors studio sermonis inepti

nescio quas passim magno de nomine nugas

est meditata diu sed friuola multa locuta est.

Nec mediocre fuit, magni certaminis instar,

ponere diuerse uel soluere quaeque uicissim.

Ast ego, ne solus foede tacuisse uiderer,

qui nihil adtuleram mecum quod dicere possem,

hos uersus feci subito de carmine uocis.

Insanos inter sanum non esse necesse est.

Da ueniam, lector, quod non sapit ebria Musa.

Préface

Ces vers-là aussi de poésie frivole, Symphosius s'est amusé à les écrire.

Je divague, Sextus, de la manière que tu enseignes et en te prenant pour maître.

Tandis que le temps des fêtes annuelles de Saturne revenait,

occasion toujours, pour nous, d'amusements sans fin,

après un joyeux repas, après de douces coupes à table,

au milieu de vieilles qui divaguaient et d'enfants babillards,

quand le bavardage de la langue imbibée faisait grand bruit,

alors la troupe prolixe, par goût pour les propos frivoles,

a longuement préparé je ne sais quelles bagatelles,

au hasard, sur des sujets graves, et a dit beaucoup d'inepties.

Et ce ne fut pas une petite peine, comme s'il s'agissait d'une grande compétition,

que de poser avec variété et de résoudre à tour de rôle chaque question.

Quant à moi, pour ne pas apparaître le seul à garder un honteux silence,

puisque je n'avais rien emporté avec moi que je puisse dire,

j'ai fait ces vers au gré de l'improvisation de la langue.

Inévitablement on perd la raison au milieu de gens déraisonnables.

Pardonne, lecteur : ma Muse ivre n'a pas tout son sens.

Cette préface de Symphosius pose plusieurs difficultés, même si on laisse de côté la question complexe du nom de Symphosius, qui convient trop bien pour l'auteur d'une œuvre de banquet. Les deux premiers vers sont considérés par la plupart des éditeurs comme apo-

cryptes¹⁸⁷, et de fait l'usage de la troisième personne au vers 1 est étrange puisque le reste de la préface est écrit à la première personne. Cependant – et c'est ainsi que nous comprenons – il peut s'agir, non d'une interpolation, mais d'une adresse au destinataire, Sextus. On ne sait rien sur ce personnage. Le vers 2 reprend un lieu commun des préfaces en rejetant la responsabilité de l'entreprise sur le destinataire : si l'auteur divague ainsi, il ne fait que suivre son maître.

Les vers 3-12 indiquent la situation. Nous sommes aux Saturnales. Après le repas, au moment où l'on boit, la troupe composite des convives (comme le montre la présence surprenante des *delirae uetulae* et des *pueri loquaces*, catégories qui en principe ne participent pas à un banquet ni à la *comissatio* qui suit), caractérisée par le manque de sérieux et sous l'influence du vin (*madidae...linguae*), se soumet mutuellement des questions diverses. Les vers 9-10 (*nescio quas passim magno de nomine nugas / est meditata diu sed friuola multa locuta est*) ont parfois été corrigés¹⁸⁸, mais peut-être n'est-ce pas nécessaire. Comme dans le registre burlesque, il s'agit de dire des bagatelles sur un sujet élevé. Plus difficile est la précision d'une longue préparation (*est meditata diu*) : on imagine mal qu'au milieu d'un banquet la conversation s'arrête longuement pour que chacun puisse élaborer une ou plusieurs questions à soumettre aux autres. Faut-il comprendre que les convives avaient préparé chez eux leurs questions, et donner à *est meditata diu* un sens d'antériorité par rapport à *locuta est* ? C'est ce qui est le plus logique et ce que nous aurions tendance à faire ; on traduira dans ce cas : « alors la troupe proluxe qui, par goût pour les propos frivoles, / avait longuement préparé je ne sais quelles bagatelles, / au hasard, sur des sujets graves, a dit beaucoup d'inepties ».

Les vers 13-17 donnent la réaction du narrateur. Pour ne pas faire mauvaise figure en gardant le silence (il convient en quelque sorte que chacun verse son écot dans cet épisode de questions-réponses), celui-ci, puisqu'il n'a apporté aucun texte à dire, improvise (le sens de l'expression *subito de carmine uocis* vers 15 est obscur, et la correction *subito discrimine uocis* de Müller ne résout pas la difficulté¹⁸⁹ ; on comprend néanmoins qu'il s'agit d'improvisation), en adoptant le même genre que les autres convives, l'énigme. Conformé-

¹⁸⁷ Voir Bergamin (2005, p. 73).

¹⁸⁸ Bergamin (2005, p. 77).

¹⁸⁹ Bergamin (2005, p. 78-79).

ment au *topos* de modestie, Symphosius présente donc son recueil d'énigmes comme une improvisation dans l'ivresse, et excuse par là la légèreté prétendue du propos.

L'œuvre s'apparente à la littérature de banquet et de Saturnales. Les qualificatifs attribués aux propos de la « troupe proluxe » s'appliquent aussi à l'énigme telle que la conçoit Symphosius : elle n'a aucune prétention (*sermonis inepti*, vers 8 ; *nugas*, vers 9 ; *friuola*, vers 10), passe d'un sujet à l'autre (*passim*, vers 9 ; en fait, il y a dans le recueil une organisation) ; cependant elle parle de choses sérieuses (*magno de nomine*, vers 9), et elle est, malgré ce qu'elle affirme (*subito de carmine uocis*, vers 15), le fruit d'un long travail (*est meditata diu*, vers 10).

Nous serons plus rapide sur les textes programmatiques de Luxorius, dont nous avons parlé ailleurs¹⁹⁰. Le recueil (287-375) s'ouvre par quatre pièces introductives et programmatiques (287-290) dans la tradition de Martial ; les trois premières sont adressées respectivement au dédicataire Faustus, au lecteur, puis au livre lui-même, tandis que la quatrième est une déclaration de poétique. Les voici :

Metro phalaecio ad Faustum (287)
Ausus post ueteres tuis, amice,
etsi tam temere est, placere iussis,
nostro Fauste animo probate compar,
tantus grammaticae magister artis,
quos olim puer in foro paraui
uersus – ex uariis locis deductos –
(illos scilicet unde me poetam
insulsum puto quam magis legendum)
nostri temporis ut amaui aetas,
in paruum tibi conditos libellum
transmisi, memori tuo probandos
primum pectore ; dehinc, si libebit,
discretos titulis quibus tenentur
per nostri similes dato sodales.
Nam si doctiloquis nimisque magnis
haec tu credideris uiris legenda,
culpa nos socios notabit index :
tam te, talia qui bonis recenses,
quam me, qui tua duriora iussa

¹⁹⁰ Wolff (2013, p. 423-432).

*feci nescius, immemor futuri*¹⁹¹.

*Nec me paeniteat iocos secutum,
quos uerbis epigrammaton facetis
diuerso et facili pudore lusit
frigens ingenium laboris expers.*

*Causam, carminis unde sit uoluptas
edit ridiculum sequens poema.*

En vers phalécien, à Faustus
Ayant osé, moi qui viens après les poètes anciens, ami,
même si la chose était fort téméraire, obéir à tes ordres,
Faustus, compagnon cher à mon cœur,
illustre professeur des lettres,
les vers qu'autrefois j'ai composés, dans ma jeunesse au forum,
inspirés de sujets variés,
comme notre génération les aimait,
et qui, sans doute, font plutôt de moi, je pense,
un poète insipide que digne d'être lu,
après les avoir rassemblés en un mince petit livre
je te les ai adressés, pour que d'abord tu les juges
de ton intelligence avisée ; ensuite, si tu le veux bien,
ces vers séparés par les titres qui leur sont attachés,
fais-les circuler parmi les camarades semblables à nous.
Car si tu crois devoir les donner à lire à de savants parleurs
et à de très grands personnages,
le frontispice nous dénoncera ensemble comme fautifs :
aussi bien toi, pour estimer bonne une telle production,
que moi, pour avoir suivi tes ordres difficiles¹⁹²,
dans mon ignorance, sans penser à l'avenir.
Et puissé-je ne pas me repentir d'avoir cherché ces plaisanteries
auxquelles, avec les mots railleurs de l'épigramme
et une pudeur variable et légère,
mon esprit engourdi, sans fatigue, s'est amusé !
Le poème plaisant qui suit révèle
d'où vient le plaisir qu'on trouve à ma poésie.

Iambici ad lectorem operis sui (288)

*Priscos cum haberes quos probares indices,
lector, placere qui bonis possent modis,
nostri libelli cur retexis paginam*

¹⁹¹ L'expression *immemor futuri* est paradoxale (en fait *memor* a le sens bien attesté de « qui ne pense pas à, qui ne se soucie pas de »). Elle est à opposer au *memori.../... pectore* (11-12) de Faustus (où *memor* signifie « sage, avisé », voir *ThLL* VII², 2, 831, 41-44).

¹⁹² Les ordres de Faustus ne sont pas rigoureux, mais difficiles à suivre. La modestie affichée dans ce premier poème est démentie par l'emprunt à Virgile que nous avons ici : *tua duriora iussa* rappelle en effet les *tua...haud mollia iussa* de Mécène au poète (*Géorg.* III, 41). Luxorius se hausse au niveau de Virgile.

*nugis refertam friuolisque sensibus
et quam tenello tiro lusi uiscere ?
Et forte doctis si illa cara est uersibus,
sonat pusilli quae laboris schemate,
nullo decoris, ambitus, sententiae,
hanc iure quaeris et libenter inchoas,
uelut iocosa si theatra peruoles.*

Iambes au lecteur de son œuvre

Alors que tu as, lecteur, les ouvrages des anciens, qui méritent ton estime
et peuvent te plaire par la beauté de leurs rythmes,
pourquoi feuilletes-tu les pages de notre petit livre,
remplies de bagatelles et d'idées frivoles
et auxquelles je me suis amusé quand j'étais un novice à l'esprit maladroit ?
Mais si par hasard les savants aiment les vers de ces pages,
qui font entendre des figures peu soignées,
et n'ont ni grâce, prétention ou profondeur¹⁹³,
tu as raison de les rechercher et de les commencer avec plaisir,
comme si tu courais au théâtre pour y rire.

Asclepiadei ad librum suum (289)

*Paruus nobilium cum liber ad domos
pomposique fori scrinia publica
cinctus multifido ueneris agmine,
nostri defugiens pauperiem laris,
quo dudum modico sordidus angulo
squalebas, tineis iam prope deditus,
si te despiciet turba legentium
inter Romulidas et Tyrias manus,
isto pro exequiis claudere disticho :*
*« contentos propriis esse decet locis
quos laudis facile est inuidiam pati. »*

Asclépiades à son livre

Quand, petit livre, tu seras arrivé dans les demeures des grands
et sur les étagères publiques du forum majestueux,
entouré d'une troupe multiple,
fuyant la pauvreté de notre foyer
où, depuis longtemps, sale, dans un petit coin,
tu prenais la poussière, déjà presque abandonné aux mites,
si, parmi la masse des Romains et des Tyriens
la foule des lecteurs te regarde de haut,
referme-toi sur ce distique en guise d'obsèques :
« Il faut que se contentent de leur demeure propre
ceux dont le mérite est facilement en butte à la jalousie / ceux qui résistent facilement à
l'envie¹⁹⁴ de gloire ».

¹⁹³ Ces deux vers posent des problèmes de texte. Nous gardons *nullo* au sens de *nulla re*,
et considérons les trois génitifs comme des génitifs de définition.

De quod epigrammata parua in hoc libro scripserit (290)

...

*si quis hoc nostro detrahit ingenio,
adtenat modicis condi de mensibus annum
et fragiles hiemis, ueris et esse dies ;
nouerit in breuibus magnum deprendier usum.*

Ultra mensuram gratia nulla datur.

*Sic mea concinno si pagina displicet actu,
finito citius carmine clausa silet.*

*Nam si constaret libris longissima multis,
fastidita forent plurima uel uitia.*

Les raisons pour lesquelles il a écrit dans ce livre des épigrammes brèves

...

si quelqu'un pour cela rabaisse notre talent,
qu'il considère que l'année est composée de mois courts,
et que les jours d'hiver et de printemps ont une faible durée ;
qu'il sache qu'on découvre aux choses petites une grande utilité.
Ce qui dépasse la mesure ne possède aucune grâce.
De même, si ma page déplaît par ses proportions,
plus vite le poème se termine, plus vite elle se ferme dans le silence.
Car si mon œuvre, très longue, comportait plusieurs livres,
les défauts par trop abondants y susciteraient le dégoût¹⁹⁵.

Le premier poème (287), le plus important, est un poème de dédicace. Luxorius, désormais homme mûr, adresse au *grammaticus* Faustus, un ami cher, ses poésies de jeunesse. Mais il ne se contente pas de les lui dédier, il semble lui envoyer l'unique copie existante de ses vers pour qu'il les examine et juge s'ils méritent ou non d'être diffusés, c'est-à-dire publiés. Ceci est bien sûr pure mise en scène, et une réponse négative de Faustus est d'autant moins probable que c'est lui qui a, réellement ou fictivement, invité l'auteur à rassembler ses poèmes en un recueil comme l'indique le vers 2. En fait, Faustus sera en quelque sorte le garant de leur qualité : quiconque les dénigrerait le taxerait en même temps de mauvais goût¹⁹⁶. Cette dédicace développe donc le *locus humilitatis*, traditionnel dans les préfaces, où il faut lire a contrario derrière la protestation d'humilité une affirmation de la conscience de sa propre valeur.

¹⁹⁴ Dans cette seconde solution on donne à *inuidia* le sens de désir, envie, qui n'est pas attesté dans les dictionnaires mais qu'on peut déduire d'après l'évolution en français.

¹⁹⁵ Les deux derniers vers sont difficiles et on est contraint de faire violence au latin : le sujet de *constaret* (vers 9) est *pagina*, au sens de recueil ; au vers 10, nous comprenons *uel*, malgré sa postposition, comme un renforcement du superlatif *plurima*, et *fastidita forent* comme un déponent équivalent de *fastidirent* (cf. Pétrone, *Sat.*, 48, 4), le verbe ayant le sens transitif (certes non attesté) de susciter le dégoût chez quelqu'un.

¹⁹⁶ Voir Dal Corobbo (2006, p. 174).

Que le dédicataire fasse figure d'intermédiaire entre l'auteur et le public se rencontre aussi chez Martial (XII, praef.) et Sidoine Apollinaire (*Poèmes* III et VIII).

Luxorius s'inscrit d'emblée dans une continuité littéraire (*post ueteres*, vers 1). Il présente son recueil comme des vers de jeunesse (vers 5), ce qui est sans doute une manière indirecte de caractériser le petit genre qu'il pratique, l'épigramme (de même, chez Sidoine Apollinaire, les prétendus poèmes de jeunesse dont parle *Poèmes* IX, 9-10 désignent les *carmina minora* de l'auteur par opposition à ses panégyriques). L'inspiration en est prise à la réalité. Le groupe *in foro* (vers 5) ne doit pas être rapproché de *parau* (le poète n'a pas écrit en pleine rue, sur le vif!), mais de *puer* : c'est une manière de dire que quand il était jeune il a abondamment fréquenté les lieux publics (ne serait-ce que parce que c'est là que se trouvaient les écoles de rhétorique) et qu'il en a tiré ses sujets d'inspiration. Mais cette réalité est bien sûr réélaborée. Luxorius définit ensuite son public : c'est, dans un premier temps, un cercle littéraire de camarades partageant les mêmes goûts que Faustus et lui (vers 12-14), peut-être parce qu'ils appartiennent à la même génération (vers 9) ; puis éventuellement, dans un second moment, un public plus large, incluant les *doctiloqui nimisque magni uiri* (vers 15-16 ; l'adjectif *doctiloquus* est ironiquement recherché), si Faustus accepte le risque de partager le blâme avec l'auteur (vers 17-20). Enfin Luxorius énonce brièvement quelques caractéristiques ou ingrédients de sa poésie qui font fonction de *captatio beneuolentiae* auprès du lecteur potentiel : il s'agit de plaisanteries (*ioci*, vers 21), auxquelles il s'est amusé (*lusit*, vers 23) ; on y trouve la raillerie de l'épigramme (*uerbis epigrammaton facetis*, vers 22), la moralité y est légère (*diuerso et facili pudore*, vers 23) ; l'ensemble a été écrit de manière presque impromptue, du moins sans travail (*laboris expers*, vers 24).

Dans le deuxième poème (288), Luxorius s'adresse à son lecteur¹⁹⁷. Il feint d'abord, en une question oratoire, de lui reprocher de dédaigner les auteurs consacrés du passé pour lire un recueil sans prétention, composé dans l'inexpérience et la frivolité de la jeunesse (vers 1-5). La seconde partie du poème, où l'auteur répond lui-même à sa question, est malheureusement corrompue (nous laissons de côté l'examen des diverses reconstitutions proposées¹⁹⁸), mais le sens semble en être celui-ci. Si les critiques (les *docti*, vers 6, identifiables aux *doctiloqui ni-*

¹⁹⁷ Voir Dal Corobbo (2006, p. 175).

¹⁹⁸ Voir Wasyl, (2011, p. 182).

misque magni uiri du poème précédent qui étaient pourtant censés dédaigner les vers de Luxorius) apprécient ce recueil malgré sa simplicité (vers 7-8), alors le lecteur ordinaire aussi peut désirer lire ce livre aussi divertissant qu'un spectacle de comédie (c'est implicitement, la métaphore de l'épigramme comme performance théâtrale ; Martial, à la fin de la préface du livre I, compare lui aussi son recueil à un théâtre).

Ce deuxième poème est censé, si l'on en croit les derniers vers de la pièce initiale, expliquer d'où vient l'agrément du recueil de Luxorius. Certes on a douté que l'ordre originel des poèmes fût bien celui-ci. Mais l'ordre actuel peut se justifier. Luxorius affirme le succès de son œuvre : ses vers plaisent précisément par leur manque d'ambition et leur insignifiance. Et, sous couvert d'*excusatio*, il nous livre ici un véritable art poétique : les défauts supposés du livre sont en réalité ses qualités. Luxorius revendique son appartenance à la tradition de la poésie légère. Or le plaisir de la poésie épigrammatique réside dans sa nature même, à savoir son caractère frivole, son style simple, son absence de figures rhétoriques.

Le troisième poème introductif (289) contient la traditionnelle personnification du livre auquel s'adresse son auteur (sur ce thème du livre jeune esclave qui ne supporte plus son maître et veut s'enfuir, cf. Horace, *Épîtres* I, 20 ; Martial I, 3 – poème avec lequel cette pièce présente quelques ressemblances¹⁹⁹ – ; I, 70, etc. ; Sidoine Apollinaire, *Poèmes* III)²⁰⁰. Le livre désire affronter son public. Cependant ici, il ne va pas, comme généralement, vers les magasins des libraires, mais directement dans les grandes maisons et les bibliothèques. Il veut échapper à l'état d'abandon dans lequel le laisse son maître (Luxorius inverse humoristiquement la situation topique, puisque d'ordinaire la poussière et les mites sont le destin final des livres qui n'ont pas plu) et chercher un meilleur domicile. Quoi qu'il soit, selon le poème précédent, un divertissement de jeunesse frivole et léger, il ne veut pas se contenter de son foyer, et prend le risque de sortir de l'ombre et d'affirmer son désir de gloire et de succès. Mais il sera entouré de la troupe nombreuse des autres œuvres littéraires et la concurrence ne lui manquera pas auprès des lecteurs (les Romains et les Tyriens : les premiers sont apparemment les populations romaines ou romanisées d'Afrique, et les seconds les Vandales, bien que ceux-ci n'aient rien à voir avec les Phéniciens fondateurs de Carthage). S'il subit le mépris, il

¹⁹⁹ Voir Bertini (2005-2006, p. 225-226).

²⁰⁰ Voir Dal Corobbo (2006, p. 176).

devra se refermer sur un distique valant épitaphe (*claudere* désigne l'enfermement dans le tombeau et dans le distique), et lui rappelant soit que le mérite est souvent victime de la jalousie, soit qu'il est préférable de résister au désir de gloire (selon la manière dont on interprète ces deux vers obscurs²⁰¹). Luxorius propose spirituellement une sorte de conclusion à son recueil dès son début.

La quatrième et dernière composition introductive (290), dont manque le vers initial, se situe sur un autre plan. Luxorius y défend face aux attaques à la fois (malgré le titre, qui n'est pas forcément authentique) la brièveté de chacun des poèmes et celle du recueil dans son ensemble, sans qu'on puisse facilement distinguer quand il parle de l'une et quand c'est de l'autre²⁰², d'autant qu'il recourt à des métaphores un peu décalées. En tout cas, contre la tendance de certains poètes tardo-antiques²⁰³, il prône pour l'épigramme une esthétique callimachéenne de la *brevitas*, mais les motivations qu'il donne de ses préférences sont très générales.

Les trois poètes, l'Anonyme, Symphosius et Luxorius, ont en commun de présenter leur recueil comme une œuvre peu sérieuse : l'Anonyme et Luxorius précisent que ce sont des vers de jeunesse ; quant à Symphosius, il a composé ses énigmes dans l'urgence d'un banquet, en improvisant dans l'ivresse pour avoir quelque chose à dire. Il se place dans un monde qui n'est pas celui des adultes sérieux, en se présentant entouré de vieilles femmes et d'enfants.

Nos poètes jouent donc l'humilité : leurs poèmes ont une valeur négligeable. Ce sont de simples amusements, qui ne souffrent pas la comparaison avec les œuvres des Anciens. Luxorius insiste sur la piètre qualité de ses vers. Symphosius va jusqu'à implorer le pardon de ses lecteurs : il était ivre quand il a composé ses énigmes qui, évidemment, s'en ressentent. C'est aussi à cette posture d'humilité qu'il convient de rattacher la prétendue pauvreté de Luxorius (289, 4).

Les poètes affirment aussi leur infériorité par rapport au destinataire-dédicataire. Luxorius souligne la valeur de Faustus, un savant. C'est à sa demande pressante qu'il lui a adressé ses

²⁰¹ Voir Tandoi (1970, p. 38-39) ; Wasyl (2011, p. 185-186).

²⁰² Voir Dal Corobbo (2006, p. 178).

²⁰³ Voir Condorelli (2008, p. 157-158) ; Mondin, (2008, p. 467 sq).

poèmes. Si Faustus les juge passables, ils seront publiés, mais ainsi la responsabilité d'une telle publication sera partagée. Le rôle que Luxorius attribue à Faustus est proche, on l'a dit, de celui que Martial donnait à Priscus dans la préface du livre XII. Il doit à la fois être le juge sans concession des poèmes et en assurer la diffusion auprès d'un public choisi. De son côté Symphosius excuse son badinage en en imputant la responsabilité à Sextus, qui lui aurait enseigné à se livrer à de tels jeux. Enfin le poète anonyme s'adresse avec déférence à son lecteur. Bien entendu, cette humilité n'est qu'une convention.

Par ailleurs, le lecteur doit pouvoir choisir ce qu'il désire lire et écarter ce qui ne lui plaît pas : il faut à tout prix éviter l'ennui. Les titres des poèmes, auxquels fait allusion un passage assez obscur du premier poème de Luxorius, sont peut-être destinés à l'aider dans cette sélection. L'auteur du recueil anonyme conseille aussi à son lecteur de faire un choix. C'est ce que faisait également Martial, on l'a dit. Le livre est donc fragile entre les mains du public, qui peut le dédaigner, un risque souvent évoqué par Martial (III, 2, par exemple).

La seule ambition affichée est le plaisir du lecteur, qui doit ignorer le *fastidium*. Les trois poètes emploient le substantif *ludus* et le verbe *ludere*²⁰⁴, qui sont une marque d'appartenance aux petits genres. Les poèmes sont des jeux, des plaisanteries qui refusent tout sérieux. Symphosius écrit pendant les Saturnales, le poète anonyme publie les amusements de sa jeunesse, Luxorius compare son œuvre à un théâtre qui a pour but de susciter le rire, tout comme faisait Martial dans la préface du livre I.

On trouve donc une forte définition du genre et de la *persona* du poète dans les poèmes d'ouverture, notamment dans ceux de Luxorius.

Naturellement le discours que tiennent les poètes n'est pas la réalité. Si nos auteurs jouent les modestes et veulent donner l'illusion de l'improvisation, de la facilité, du naturel, l'écriture épigrammatique est en réalité extrêmement travaillée et savante. La légèreté affichée du genre de l'épigramme n'empêche pas une certaine ambition, et le refus des grands genres n'exclut pas toute recherche de gloire.

²⁰⁴ *Lusit* (90, 1) ; *lusit* (286, *Praef.*, 1) et *ludo* (*Praef.*, 4) ; *lusit* (287, 23) et *lusi* (288, 5).

Dans notre corpus de l'*Anthologie latine*, trois autres poèmes peuvent ressortir au sujet²⁰⁵ : les pièces 131 et 158 de l'Anonyme, et la pièce 316 de Luxorius. Les poètes n'y parlent pas de leur propre production poétique, mais de celle des autres. Cependant, quand ils attaquent ou louent tel ou tel poète, ils exposent aussi leur propre conception de la poésie et de la fonction du poète, même si la critique du mauvais poète est un sujet épigrammatique traditionnel.

La pièce 131 de l'Anonyme s'en prend à un mauvais poète, sa pièce 158 célèbre à travers un portrait de Virgile la poésie qui assure l'immortalité. On donnera ici la pièce 131, plus originale :

De Arzugitano uate (131)
Praecisae silicis cautibus edite,
siluestri iuuenis durior arbuto,
trunco cum stupeas horridior, cupis
formare propriis carmina uersibus
et metri uariis ludere legibus !
Sed quis te docilem iudicet artium,
quas natura dedit cordis acutior ?
Solus ligna dolans fortibus asceis
et duri resecans robora pectoris
uatem te poterat reddere ligneum,
qui uaccam trabibus lusit adulteris
uel qui struxit ecum fraudis Achaicae.

Le poète Arzugitain

Rejeton des rochers de silex coupant,
jeune homme plus dur que l'arbousier sauvage,
plus abruti et grossier qu'une souche, tu désires pourtant
avec des vers de ta composition former des poèmes
et jouer des différentes lois du mètre !
Mais qui te jugerait capable d'apprendre cet art,
qu'a inventé un esprit plus fin ?
Seul celui qui façonne les troncs de sa hache puissante,
et taille le bois au cœur dur,
pourrait te faire devenir le poète de bois
qui a trompé la vache par des poutres adultères
ou celui qui a construit le cheval de la ruse achéenne.

L'image du bois, associé à la rudesse d'esprit et l'absence de sensibilité littéraire, parcourt le poème jusqu'à la pointe finale. Travail du bois et travail du vers sont liés. Les Arzugitains

²⁰⁵ Nous laissons de côté la pièce 216, où un poète demande une gratification pour ses vers.

sont un peuple du sud de la Byzacène²⁰⁶, mais l'adjectif *Arzugitanus* est ici employé de manière très générale, comme synonyme de barbare, avec peut-être un jeu de paronomase avec *Abderitanus* (les habitants de cette ville de Thrace passaient pour stupides). En tout cas ce mauvais poète n'est pas un Romain. Le poète continue de filer la métaphore du bois mais opère une sorte de renversement : pour être de bois, le poète n'est cependant pas capable de travailler le bois, comme l'ont fait, au sens figuré, Ovide et Virgile qui ont chanté la génisse de bois de Pasiphaé ou le cheval de Troie. Seul un menuisier pourrait dégrossir ce poète ! Le texte joue sur l'ambiguïté de *ligneus* (vers 10) : le mauvais poète est une souche ; les bons poètes savent évoquer les célèbres ouvrages en bois. L'efficacité de la pointe repose donc sur sa préparation et elle est l'aboutissement d'une extrême concentration de l'idée. Ce poème est le seul du recueil de l'Anonyme qui ne soit pas écrit en distiques élégiaques, en hexamètres dactyliques ou en hendécasyllabes : il est en asclépiades mineurs. Cette recherche métrique est appropriée pour une attaque contre un poète ignorant qui prétend écrire en différents mètres.

La pièce 316 de Luxorius traite aussi d'un mauvais poète :

De eo qui se poetam dicebat quod in triuiis cantaret et a pueris laudaretur (316)
Componis fatuis dum pueris melos,
Zenobi, et triuio carmine perstrepis,
indoctaque malis uerba facis locis,
credis tete aliquid laudibus indere
famamque ad teneros ducere posteros ?
Hoc nostrae faciunt semper et alites :
ni rite incipias, sibila tum canunt.

Celui qui se disait poète parce qu'il chantait aux carrefours et recevait des compliments des enfants

Parce que tu composes des chansons pour les enfants niais,
 Zénobius, que tu fais retentir les carrefours de tes vers,
 et que tu lances tes paroles épaisses dans de mauvais lieux,
 tu crois ajouter quelque chose à tes mérites
 et transmettre ta renommée à la jeune génération ?

Nos oiseaux aussi font toujours cela :

si on ne commence pas avec eux comme il faut, alors ils ne produisent que des sifflements.

Le poème présente quelques difficultés. *Triuio* (vers 2) signifie que le poète chante dans la rue, mais c'est aussi une reprise de l'expression *carmen triuiale* de Juvénal (*Sat.* VII, 55), qui

²⁰⁶ Voir Desanges (1962, p. 78-80) ; (1989, p. 950-952).

désigne une poésie sans originalité. Au vers suivant, *malis locis* peut s'interpréter de plusieurs façons : soit la rue n'est pas le lieu idéal pour la poésie ; soit cette poésie est récitée dans des lieux peu fréquentables (c'est la solution que nous adoptons) ; soit elle est basée sur de mauvais sujets. La pointe du poème nous échappe parce que le dernier vers est corrompu. Nous comprenons que les poètes sont comme les oiseaux qu'on dresse à chanter ou à parler : si on les forme mal, ils ne produisent qu'un bruit désagréable (*sibila* s'emploie fréquemment pour le sifflement des serpents) ; d'autres interprétations ont été proposées²⁰⁷, mais aucune n'emporte l'adhésion. L'idée générale du poème n'en est pas moins nette : c'est qu'avoir un public n'est pas pour un poète une garantie de qualité, surtout quand ce public est composé de *fatui pueri* et que les vers sont débités aux carrefours et dans des *mali loci*. Ce poème est, comme le 131 de l'Anonyme, écrit en asclépiades mineurs (Luxorius a six poèmes dans ce mètre), et on a donc logiquement rapproché les deux pièces. Mais il est impossible d'établir si l'un s'inspire de l'autre.

Il apparaît au terme de cette brève étude que nos trois auteurs, l'Anonyme, Symphosius et Luxorius, accompagnent leur production épigrammatique d'un discours théorique conscient sur leur propre production. C'est particulièrement frappant pour Luxorius. La référence est clairement Martial, le chantre du petit genre qu'est l'épigramme.

Bibliographie

- Bergamin, M. (2005) *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica como genere poetico*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Bertini, F. (2005-2006), « Riuso e adattamento di testi classici negli epigrammi di Lussorio », *Incontri triestini di filologia classica* 5, p. 225-233.
- Condorelli, S. (2008), *Il poeta doctus nel V secolo D.C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare*, Naples, Loffredo.
- Dal Corobbo, F. (2006), *Per la lettura di Lussorio. Status quaestionis, testi e commento*, Bologna, Pàtron.
- Desanges, J. (1989), « Arzuges », dans *Encyclopédie berbère* VI, Aix-en-Provence, Édisud, 1989, p. 950-952.
- Desanges, J. (1962), *Catalogue des tribus africaines de l'Antiquité classique à l'ouest du Nil*, Dakar, Université de Dakar.
- Herzog, R. et P.L. Schmidt (éd.) (1993), *Restauration et Renouveau (284-374), Nouvelle histoire de la littérature latine*, vol. V (éd. fr. sous la direction de G. Nauroy ; 1re éd. 1989), Turnhout, Brepols.
- Kay, N.M. (2006) *Epigrams from the Anthologia latina. Text, translation and commentary*, Duckworth, Londres.

²⁰⁷ Voir Dal Corobbo (2006, p. 211-213).

- Mondin, L. (2008), « La misura epigrammatica nella tarda latinità », dans *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità*, a cura di A.M. Morelli, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2008, 2 vol., t. II, p. 397-494.
- Riese, A. (1869-1870) *Anthologia latina siue poesis latinae supplementum*, Lipsiae, Teubner, rééd. 1894-1906, 2 vol.
- Tandoi, V. (1970), « Luxoriana », *Rivista di filologia e di istruzione classica*, serie terza 98, p. 37-63,
- Wasył, (2011), *Genres rediscovered : Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków, Jagiellonian University Press.
- Wolff, É. (2013), « Les poèmes introductifs du recueil épigrammatique de Luxorius », dans *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive. Actes du colloque de Mulhouse (6-7 octobre 2011)*, éd. par M.-F. Gineste et C. Urlacher-Becht, Paris, De Boccard, 2013, p. 423-432.
- Wolff, É. (à paraître), « Un bilan sur l'*Anthologie latine* et ses liens avec la tradition épigrammatique », à paraître dans *L'Africa Romana XX*.
- Zurli, L. (2007), *Unius poetae sylloge. Anthologia Latina, cc. 90-197 Riese = 78-188 Shackleton Bailey*, Hildesheim, Georg Olms.
- Zurli, L. (2008), *Anonymi Versus serpentini, Anthologia Latina, c. 38-80 Riese = 25-68 Shackleton Bailey*, Hildesheim, Weidmann.

Programme de la journée scientifique

9h 30 | Accueil des participants autour d'un café

10h00 | Allocutions inaugurales

1^{re} session : présidence d'Isabelle Boehm (Université Lyon 2)

Le poète et l'épigramme : introduction

10h30 | Christophe Cusset, « La poétesse et l'épigramme : les voix féminines de Nossis et d'Anyté ».

11h00 | Eleonora Santin, « La signature de poète dans les épigrammes grecques sur pierre. Peut-on encore parler d'une tradition épigraphique anonyme ? »

11h30 | Discussion autour des communications

11h45 | Hamidou Richer, « Les épigrammes bucoliques de Méléagre de Gadara »

12h15 | Doris Meyer, « Le poète et le deuil. Emotions publiques et privées dans l'épigramme grecque littéraire »

12h45 | Discussion autour des communications

13h00 | Déjeuner au restaurant de l'ENS

2^e session : présidence de Bruno Bureau (Université Lyon 3)

14h30 | Marcello Nobili, « L'originalità del libro XII di Marziale: summa di trent anni di carriera o collettore di auto-imitazioni? »

15h00 | Etienne Wolff, « Le discours des poètes de l'Anthologie latine d'époque vandale sur leur production épigrammatique »

15h 30| Discussion autour des communications

15h45 | pause café

16h30 | Nina Mindt, « Martials epigrammatischer Kanon »

17h00 | Benjamin Goldlust, « La figure et les postures du poète dans les *Epigrammes* de Naucellius (*Epigr. Bob. 2-9*) »

17h30 | Discussion autour des communications

18h30 | Départ pour le centre ville (métro)

Vers 19h00 | Réception à la Mairie de Lyon (*sous réserve*)

Vers 20h30 | Dîner (*optionnel*) : restaurant Vatel

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Introduction..... | 7 |
| Christophe Cusset : La poétesse et l'épigramme : les voix féminines d'Anyté et de Nossis. | 9 |
| Doris Meyer : Le poète et le deuil : Émotions littéraires dans l'épigramme grecque de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive..... | 23 |
| Hamidou Richer : L'Alexis de Méléagre est-il l'Alexis de Virgile ? Lecture d'une séquence de l' <i>Anthologie Palatine</i> (XII.123-128)..... | 51 |
| Nina Mindt : Poets and epigram: Martial's 'epigrammatic canon'..... | 69 |
| Etienne Wolff : Le discours des poètes de l' <i>Anthologie latine</i> d'époque vandale sur leur production épigrammatique..... | 81 |
| Programme de la journée scientifique..... | 98 |
| Table des matières..... | 101 |