

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 60 (2014)

Artikel: Parler de jardins pour parler de créations littéraires
Autor: Prioux, Évelyne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660831>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

III

ÉVELYNE PRIOUX

PARLER DE JARDINS POUR PARLER DE CRÉATIONS LITTÉRAIRES

I. Le jardin comme image métapoétique

Les auteurs littéraires antiques ont volontiers recours à des métaphores pour représenter le texte et sa composition : certaines de ces images assimilent le texte à un corps (corpulent ou chétif, robuste ou efféminé . . .), d'autres à un objet (œuvre d'art, étoffe, gemme . . .), d'autres encore à un élément de topographie qui peut éventuellement être parcouru par le lecteur (route, cours d'eau, prairie . . .).¹ C'est à cette dernière catégorie de métaphores que je vais m'attacher ici, en étudiant le cas précis de l'image du jardin pour tenter de mettre en évidence ses usages et ses évolutions dans le discours stylistique des Anciens. Comme le souligne Galand-Hallyn, "l'assimilation de l'écriture à des éléments naturels, pris séparément ou regroupés sous forme de paysage, revient très fréquemment chez les théoriciens comme chez les poètes".² La description par Denys d'Halicarnasse du poli de certains passages de Platon fournit un exemple éloquent de ces métaphores filées du style qui constituent un paysage imaginaire en allégorie de l'écriture :³

¹ Voir par exemple WORMAN 2009.

² GALAND-HALLYN 1994, 119.

³ καθαρὰ γὰρ ἀποχρώντως γίνεται καὶ διαυγής, ὥσπερ τὰ διαφανέστατα τῶν ναυμάτων, ἀκριβής τε καὶ λεπτὴ παρ' ἡντινοῦν ἐτέραν τῶν [εἰς] τὴν αὐτὴν

“Il est suffisamment pur et transparent comme le plus limpide des ruisseaux, avec une précision et une finesse comparables à celles de tout autre texte composé dans ce style [= le style poli] ; . . . la patine de l’ancienneté, imperceptible, qui affleure à la surface, lui donne un air de verdeur, de vigueur, et un éclat tout printanier ; comme il en émane des plus odorantes prairies, une brise agréable s’exhale de ce style.”

Cette description du style de Platon est bien sûr inspirée du *locus amoenus* du *Phèdre*.⁴ C'est ainsi dans les passages descriptifs des auteurs qu'ils étudient que les critiques anciens vont rechercher les images permettant de représenter, sous forme visuelle et dans un but didactique, un objet invisible : le style d'un auteur.⁵ On peut supposer que les auteurs vont très tôt devenir conscients de cette démarche critique qui associe étroitement l'étude du style à la réflexion sur la mimesis⁶ et que les passages descriptifs de leurs œuvres — qu'il s'agisse de descriptions de paysages ou de descriptions d'œuvres d'art — seront rédigés avec, en ligne de mire, l'idée que ces mêmes passages seront ceux vers lesquels les critiques se tourneront en priorité pour définir les caractéristiques de leur style.

Les descriptions littéraires des jardins ont-elles fait l'objet de jeux similaires à ceux que l'on constate pour la description d'autres *loci amoeni*? S'agissant du jardin, on connaît, chez Quintilien, une métaphore filée opposant le luxe artificiel des jardins d'apparat à la richesse réelle d'un vignoble cultivé :

“Irai-je estimer mieux soigné tel sol où l'on m'aura montré des lys et des violettes et des anémones poussant spontanément plutôt qu'une terre avec une riche moisson ou des vignes chargées

διάλεκτον εἰργασμένων. . . . ὅ τε πίνος αὐτῇ ὁ τῆς ἀρχαιότητος ἡρέμα καὶ λεληθότως ἐπιτρέχει χλοερόν τέ τι καὶ τεθηλός καὶ μεστὸν ὥρας ἀναδίδωσι. καὶ ὥσπερ ἀπὸ τῶν εὐώδεστάτων λειμώνων αὔρα τις ἡδεῖα ἐξ αὐτῆς φέρεται, DION. HAL. *Dem.* 5, 2-3, trad. adaptée de G. AUJAC. Voir aussi DION. HAL. *Dem.* 28, sur τὸ Πλατωνικὸν νᾶμα (la source platonicienne). Sauf indication contraire, les traductions présentées dans la suite de ce chapitre sont personnelles.

⁴ PLAT. *Phdr.* 230b-c.

⁵ Voir GALAND-HALLYN 1994, 125.

⁶ Voir HUNTER 1997, 25.

de grappes ? Irai-je préférer le platane stérile et les myrtes taillés à l'orme marié [à la vigne] et aux oliviers féconds ? Que les riches possèdent ces arbres et ces fleurs ; j'y consens ; mais que seraient-ils, s'ils n'avaient rien d'autre ? Est-ce donc à dire qu'on ne doit pas accorder aussi une beauté aux arbres fruitiers ? Qui le nie ? Aussi disposerai-je mes arbres en rangs et à intervalles réguliers. Quoi de plus joli à voir que la disposition en quinconce, qui, de quelque angle qu'on la regarde, présente des lignes droites ? Mais cette plantation a aussi d'emblée l'avantage de pomper dans d'égales proportions le suc de la terre. Si mes oliviers fuient vers le haut, j'en couperai la cime avec une serpe ; ils se développeront plus harmonieusement en bulteaux et du coup, leurs branches porteront plus de fruits.”⁷

Ce passage repose, pour la description de la vigne et de ses quinquences, sur la contamination entre le modèle des *Res rusticae* de Varron et des *Géorgiques* de Virgile. Les plantes qui composent le jardin d'agrément sont au contraire fréquemment associées avec le monde des *Bucoliques*. On trouve donc ici une opposition implicite entre *Bucoliques* et *Géorgiques* :⁸ d'un côté, Quintilien évoque un jardin productif décrit à travers des allusions à la littérature technique et didactique (*Res rusticae* de Varron, *Géorgiques* de Virgile) ; de l'autre, on trouve au contraire un jardin d'agrément évoqué à travers des allusions aux *Bucoliques* et à l'univers des bergers tesseurs de couronnes.

Nous voyons ainsi se dessiner, chez un professeur de rhétorique de l'époque flavienne, une opposition entre une vigne et

⁷ QUINT. *Inst.* 8, 3, 8–10, trad. J. COUSIN : *An ego fundum cultiorem putem in quo mihi quis ostenderit lilia et uiolas et anemonas sponte surgentes quam ubi plena messis aut graues fructu uites erunt ? Sterilem platanum tonsasque myrtos quam maritam ulmum et uberes oleas praeoptauerim ? Habeant illa diuites licet : quid essent si aliud nihil haberent ? Nullusne ergo etiam frugiferis adhibendus est decor ? Quis negat ? Nam et in ordinem certaque interualla redigam meas arbores. Quid illo quincunce speciosius, qui in quamcumque partem spectaueris rectus est ? Sed protinus in id quoque prodest, ut terrae sucum aequaliter trahat. Fugientia in altum cacumina oleae ferro coercedebo ; in orbem se formosius fundet et protinus fructum ramis pluribus feret.*

⁸ Sur tous ces points, voir GALAND-HALLYN 1994, 126–127 ; VARRO *Rust.* 1, 7, 2–4 et 1, 16, 6 et VERG. *Georg.* 2, 70 et 285–287, opposés à VERG. *Ecl.* 2, 45–48.

un jardin d'apparat qui sont pensés comme deux allégories reflétant des choix divergents dans le domaine rhétorique. Malheureusement, le texte de Quintilien paraît à première vue isolé, dans la mesure où les autres traités rhétorico-poétiques qui nous sont parvenus n'exploitent pas la métaphore du *κῆπος* ou de l'*hortus*. Est-il malgré tout possible de replacer le texte de Quintilien au sein d'une histoire de la réflexion stylistique où le jardin ou du moins certaines de ses composantes topiques constituaient des métaphores bien connues des philologues et des lecteurs anciens ? Quels usages métaphoriques sont connus pour le jardin et ses composantes et comment évoluent-ils d'un auteur à l'autre ?

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de préciser que la nature du *κῆπος* ou de l'*hortus* littéraire varie pour englober un nombre variable des cultures suivantes : essences forestières, arbres fruitiers, arbustes, fleurs, aromates, légumes. La distinction nette tracée par Quintilien entre le jardin productif et le jardin d'agrément n'est que très rarement observée dans les autres jardins littéraires. Le *Moretum* pseudo-virgilien s'inspire du jardin du vieillard de Tarente, mais ne mentionne pas de fleurs : seuls sont cités les légumes, herbes et aromates.⁹ En revanche, le jardin du livre 10 du *De re rustica* de Columelle, jardin figurant au sein d'un texte didactique mais lui aussi directement tiré du jardin littéraire du vieillard de Tarente du livre 4 des *Géorgiques* de Virgile, associe fleurs d'ornement, aromates et légumes.

I.1. Le jardin, métaphore érotique et métapoétique

Il convient d'emblée de souligner que les emplois métaphoriques ou allégoriques du jardin en poésie ne se limitent pas au champ des réflexions sur le genre ou le style du poème. Le

⁹ *Moret.* 61-83. Sur ce passage, voir FITZGERALD 1996, qui propose une lecture métapoétique assimilant le *labor* du jardinier à celui du poète.

jardin n'est pas seulement un symbole métapoétique : il peut aussi être employé comme un symbole érotique.¹⁰ Cet usage peut certainement justifier en partie l'importance des jardins dans le *Daphnis et Chloé* de Longus ou la fortune de l'image du jardin dans les épigrammes. Cette double signification métaphorique du jardin peut aussi expliquer l'émergence et les évolutions d'une poésie scabreuse consacrée à la figure de Priape comme surveillant du jardin.

Lorsque le jardin est une métaphore métapoétique, il se construit généralement à travers la référence à quelques jardins littéraires topiques, sur lesquels l'attention des commentateurs anciens s'était probablement focalisée. À l'époque impériale et particulièrement dans la Seconde Sophistique, la référence majeure en matière de jardins littéraires est la description homérique du jardin d'Alcinoos, dont les commentateurs anciens célébraient la γλυκύτης stylistique. Une autre référence importante n'est autre que la comparaison épique d'*Iliade* 21, 257-262, où la poursuite d'Achille par le Scamandre est comparée aux chemins que prend l'eau dans les canaux que trace un fontainier au sein d'un jardin. Il s'agit là d'un passage homérique tantôt loué tantôt critiqué par les commentateurs anciens. Troisième référence majeure : le jardin du vieux Laërte où Ulysse retrouvera son père travaillant avec soin à l'entretien des carrés du potager au chant 24 de l'*Odyssée* (v. 226-247).

Face à ces jardins homériques, il faut bien sûr citer le jardin du vieillard de Tarente, évoqué sous forme de prétérition au chant 4 des *Géorgiques* de Virgile. Ce dernier dit ne pouvoir, par manque de temps, traiter le sujet du jardin qu'il introduit néanmoins dans la longue digression des vers 4, 116-148. L'un des points que nous ne pouvons malheureusement pas évaluer est la relation que ce développement entretenait peut-être avec les *Géorgiques* de Nicandre. En effet, l'un des lambeaux de cette

¹⁰ Cf. DIOG. LAERT. 2, 116 : le κῆπος désigne (à la suite de λειμών attesté en ce sens dès EUR. *Cycl.* 171) le sexe féminin. Les *Priapea* (*Priap.* 5) montrent par ailleurs que l'*hortus* est éventuellement synonyme de *culus*.

œuvre est un long développement sur la floriculture réunissant de nombreuses espèces de fleurs et quelques aromates.¹¹ Il est difficile de dire si Nicandre s'intéressait ici à des jardins ou à des champs de fleurs, mais le fait que Virgile exclut de ses *Géorgiques* les fleurs qui occupaient une place apparemment importante dans celles de Nicandre est en lui-même intéressant.¹²

Inspiré du jardin du vieillard de Tarente, le livre 10 du *De re rustica* de Columelle — poème didactique consacré au jardin — deviendra à son tour un modèle important, comme nous le verrons, pour les auteurs de l'époque flavienne, mais aussi pour des auteurs tardifs comme Palladius.

Un autre modèle, qui semble central mais qui ne nous est pas parvenu, est une description de jardin et peut-être d'un jardinier par Philitas de Cos, poète actif au tournant des IV^e et III^e siècles av. J.-C.¹³ L'existence de cette description peut être postulée à partir de l'importance que prend, chez Longus, un auteur qui étudie de près les modèles bucoliques, le jardin du vieux Philétas ; or, le jardin du Philétas de Longus possède plus d'une caractéristique qui l'apparente au jardin virgilien du vieillard de Tarente. L'importance de l'œuvre de Philitas dans l'émergence des réflexions des lettrés sur les plantes et les jardins reçoit aussi des éléments de confirmation dans l'intérêt que celui-ci paraît avoir porté à des *glōssai* désignant des noms de plantes, comme le *κάκτος* (nom sicilien d'un cardon comestible endémique de l'île) nommé dans le fr. 20 Spanoudakis.

¹¹ NIC. fr. 74 GOW-SCHOLFIELD.

¹² HARRISON 2004 estime pour sa part que le vieillard de Tarente représenterait Nicandre, auteur des *Géorgiques*.

¹³ Les sources littéraires antiques donnent soit la forme "Philitas" soit la forme "Philétas". Cette dernière, qui semble s'être progressivement imposée dans les sources grecques (en particulier à partir du I^{er} siècle ap. J.-C.), a été longtemps favorisée dans la bibliographie moderne, mais les études les plus récentes sur les témoignages relatifs à cet auteur ont montré que la forme "Philitas" devait probablement être tenue pour la forme originelle : voir par exemple MÜLLER 1990. J'adopte en revanche la forme "Philétas" (en accord avec les manuscrits de *Daphnis et Chloë*) pour me référer au personnage du roman de Longus : en effet, l'auteur ne rend jamais explicite le rapprochement possible avec le poète de Cos et il ne paraît donc pas légitime de modifier son nom.

Soulignons en outre que Théocrite, dont une tradition veut qu'il ait étudié la médecine avant de devenir poète, s'est formé, comme poète, auprès de Philitas. L'intérêt de ce dernier pour des termes botaniques rares pourrait suggérer qu'il fut — avant Théocrite — un poète-botaniste.¹⁴ Un témoignage supplémentaire de l'importance de Philitas pour la réflexion des lettrés sur les jardins doit peut-être être recherché dans la présence de son buste dans les éventuels vestiges d'un jardin de l'époque impériale à Crest, dans la Drôme (Fig. 3.1).

Il me paraît également intéressant de constater que le Philétas de Longus, ancien pâtre et ancienne victime du cruel enfant Éros, s'est maintenant tourné vers la culture de son jardin et que c'est à peu près à la même démarche que nous engage l'Ovide des *Remedia amoris* dans les vers 191-198, évoquant le désarroi que ce changement d'activité soudain ne manquera pas de susciter chez Amour, le cruel enfant ailé. Plutôt que de se laisser dévorer par la maladie d'amour, il faudra donc irriguer son jardin en y traçant des ruisseaux tel un fontainier (*Ipse potes riuos ducere lenis aquae, Rem. am. 194*), activité évoquée par Virgile dans le chant 1 des *Géorgiques* (1, 104-110 — Ovide imite probablement le v. 106 [*inducit riuosque*]). Il faudra aussi greffer des arbres (*fac ramum ramus adoptet, / stetque peregrinis arbor operta comis*)¹⁵ — clin d'œil évident au chant 2 des *Géorgiques* de Virgile, mais aussi aux perruques dont les coquettes qu'Ovide s'était fait fort d'instruire pouvaient se parer ! La trajectoire de l'amant imaginé par Ovide me paraît similaire à celle du Philétas de Longus et je me demande si, au-delà de l'allusion à Virgile, il ne faut pas penser qu'Ovide songe

¹⁴ Sur les connaissances de Théocrite en botanique (87 espèces différentes sont citées dans les *Idylles*) et ses liens possibles avec les écoles médicales de Cos, voir LINDSELL 2000. Sur l'intérêt tout particulier de Théocrite pour les plantes à épines et ses liens possibles, sur ce point, avec Philitas, voir MANAKIDOU 2012. Sur la valeur métapoétique des descriptions de plantes et d'arbres chez Théocrite, voir aussi SEGAL 1977.

¹⁵ Ov. *Rem. am.* 194-196 : "Tu peux toi-même tracer les chemins d'un doux cours d'eau . . . Fais que le rameau adopte des rameaux, et que l'arbre se tienne couvert d'une chevelure étrangère".

lui aussi au vieux poète de Cos qui, après avoir écrit les tourments de l'amour, aurait peut-être évoqué le soin porté à un jardin.

L'élegie 2, 34 de Properce évoque l'importance, pour le poète élégiaque, du modèle qu'est Philitas. Or, cette même élégie propose aussi une réécriture du vers 1 de la première *Bucolique* de Virgile qui place Tityre-Virgile non *sub tegmine fagi* mais sous les pins du Galèse (*subter pineta Galaesi*), autrement dit dans un lieu étroitement associé au vieillard de Tarente. C'est en prenant appui sur ce constat que Thomas a proposé de penser que les rives du Galèse constituaient le décor de l'une des élégies ou de l'une des bucoliques de Philitas.¹⁶ Pour ténus que soient les indices dont nous disposons, les textes de Properce et de Longus peuvent laisser penser que le jardin

¹⁶ THOMAS 1992. Faut-il aussi déduire de ce passage que le *fagus* passe à l'époque de Properce pour un symbole de la bucolique et qu'il s'opposerait par exemple au pin de l'élégie ? À la fin du Moyen-Âge, l'association entre bucolique et *fagus* de Tityre sera perçue comme parfaitement topique comme en témoigne la roue de Virgile. Il semble qu'à l'époque augustéenne les différents genres étaient volontiers mis en relation avec des paysages topiques, mais il est difficile de dire si les différentes essences d'arbres étaient déjà caractérisées comme convenant plutôt à tel ou tel genre et ce, suivant des associations systématiques. Cette systématisation est sans doute liée à l'œuvre des commentateurs médiévaux comme l'indique VOLK 2002, 154. On peut toutefois souligner que Virgile oppose, par exemple, les buissons et les arbustes, ainsi que les humbles tamaris (*humiles myricae*), représentatifs du paysage bucolique, au chant plus solennel qu'il s'apprête à composer dans la 4^e *Bucolique* (v. 2). LINDSELL 2000, 66, note avec raison que l'adjectif *humilis* ne convient pas aux *myricae*, et que ce vers virgilien, contrairement aux observations correctes que Théocrite fait sur le milieu et l'aspect des tamaris en *Id.* 1, 13 et 5, 101, trahit la méconnaissance par Virgile de la flore qu'il introduit dans les *Bucoliques* : cette description inexacte du point de vue botanique serait, pour Lindsell, le signe de la transposition artificielle que Virgile fait d'une flore théocritéenne (et associée, comme elle le démontre, à un paysage de garrigue grecque) dans le paysage italien. Au-delà de cette observation, probablement juste (même si le tamaris peut induire, au moins par la forme de ses feuilles, une idée de finesse et de légèreté opposable au chant plus solennel que le poète veut désormais composer), le choix de l'adjectif *humilis* s'explique, je pense, si l'on renonce à une lecture réaliste de la flore virgilienne : le tamaris est, à mon sens, *humilis* parce qu'il pointe vers l'imitation de vers *humiles* — ceux de Théocrite — contrairement à d'autres modèles possibles.

de Philitas était associé à une réflexion sur les interactions entre genres littéraires (et peut-être plus précisément sur les rapports entre bucolique et élégie) : le jardin est à la fois le lieu de pré-dilection du *praeceptor amoris* de l'élégie et le lieu fréquenté par les tesseurs de couronnes que sont les bergers. Chez Longus, le jardin est aussi, comme nous le verrons, le lieu d'une réflexion sur les rapports entre bucolique et géorgique : le jardin transforme en effet les pâtres en cultivateurs et introduit un moment 'géorgique' au cœur de la pastorale.

Les descriptions de jardins ont donc parfois pu être associées à une réflexion sur les interactions possibles entre différents genres poétiques. Mais ces descriptions permettent aussi de réfléchir sur l'imitation de la nature et donc sur l'essence même du processus créatif : la *τέχνη* du jardinier produit une imitation de la nature et est en ceci assimilable à l'art du peintre qui crée des images peintes ou à l'art de l'auteur littéraire qui suscite par les mots la formation d'images mentales. Comme nous le verrons, cette possibilité de lecture est très clairement celle vers laquelle Longus nous pousse lorsqu'il décrit le Parc de Dionysophanès. Cette réflexion sur les rapports entre *τέχνη* et *φύσις* peut aussi prendre la forme d'une réflexion sur le caractère moralement condamnable ou non de l'ornement, de la modification des lois naturelles et du luxe. Par exemple, est-il ou non acceptable de modifier le caractère saisonnier d'une production en ayant recours à des serres ? Martial, dont les épigrammes visent, à l'occasion, à flatter des protecteurs avérés ou potentiels qui possèdent ce type de propriétés, élabore dans quelques épigrammes de grande ampleur de véritables défenses du luxe dans les jardins.¹⁷

Dans l'épigramme 8, 68, Martial célèbre une vigne protégée par une serre qui appartient à l'affranchi impérial Entellus. Répondant par avance aux critiques visant les excès de luxe que représente une telle propriété, Martial s'attache d'abord à valoriser le motif du *rus in urbe*. L'ecphrasis de la serre unit ensuite

¹⁷ Les textes pertinents sont rassemblés et commentés par FABBRINI 2007.

la célébration de son utilité à celle de la jouissance que la contemplation de cet édifice transparent procure au regard. La fin de l'épigramme présente cette serre comme un lieu où l'artifice l'emporte sur la nature, mais souligne que cette nouvelle forme de culture ne représente pas une entorse aux lois de la nature : bien au contraire, la nature se soumet avec plaisir à l'*ingenium* des hommes et consent à ce qu'il modifie l'ordre naturel des choses. L'épigramme 3, 58 sur la villa de Faustinus à Baïes s'ouvre sur une description en creux de la villa : le poète évoque la distance qui sépare cette villa entourée de terrains consacrés à l'agriculture des luxueuses villas agrémentées de parcs purement ornementaux. La célébration de la *villa rustica* se double ainsi d'un discours éthique. Le commentaire que Fabbrini consacre à la description par Martial du catalogue des oiseaux peuplant la villa de Faustinus est, à ce titre, particulièrement éclairant : on note par exemple la mention d'oiseaux (paon, flamant rose) considérés comme des raretés gastronomiques ou des objets de ravissement pour les yeux. Si l'élevage de ces oiseaux est bien souvent stigmatisé par les moralistes, Martial s'attache à montrer que les modalités d'élevage retenues dans la villa de Faustinus demeurent simples et traditionnelles : tout son discours vise à présenter les réalités les plus raffinées comme s'il s'agissait des joies simples de la campagne et de ses agréments ordinaires.

Fabbrini n'évoque pas la possibilité d'une lecture métapoétique de ces considérations sur le luxe. Pourtant, il est frappant de voir que ces textes, qui défendent la possibilité de vivre avec simplicité dans une demeure entourée d'un parc luxueux et qui affirment que la consommation de paons et de flamants roses fait partie des joies ordinaires de la campagne, figurent précisément dans des textes où Martial quitte le format normal de l'épigramme. Ces *epigrammata longa* allient en outre des caractéristiques stylistiques très variées, où les termes du *sermo quotidianus* alternent avec des expressions inspirées du registre élevé et du langage épique ou avec des figures de l'amplification (comme la description en creux). Sans préjuger de la sincérité

ou non des louanges que Martial a pour ces nouveaux jardins de luxe, il me semble que la description de jardin est, pour lui, l'occasion de modifier sensiblement la forme de l'épigramme et d'y faire entrer des ornements dont il se serait, en d'autres contextes, moqué.

I.2. *Les fruits du jardin*

Dans d'autres contextes, le jardin peut constituer une métaphore du texte ou du recueil poétique comme lieu organisé par le poète et comme lieu de production, les fruits du jardin devenant une métaphore des poèmes pris comme créations du poète, ou peut-être une métaphore des gains qu'il espère obtenir grâce à ses poèmes.¹⁸ L'auteur des *Carmina Priapea* décrit ainsi les fruits de son jardin comme bien éloignés de ceux du jardin d'Alcinoos et comme fort peu exceptionnels :¹⁹ s'agit-il d'une forme de *recusatio* exprimée grâce à la métaphore des fruits et qui opposerait les épigrammes scatologiques à l'œuvre d'Homère ? Dans la logique du recueil, cette épigramme (*Priap.* 51) contredit un autre poème de la même collection (*Priap.* 16), où le locuteur / jardinier / auteur prétendait avec emphase offrir à Priape une pomme semblable à celles qu'Homère plaçait dans le jardin d'Alcinoos ou à celle que Callimaque prêtait à son Acontios. Même si l'épigramme *Priap.* 51 indique que les voleurs viennent parce qu'ils sont attirés non par les fruits mais par la *pedicatio* dont Priape les a menacés, cette épigramme, qui contredit le poème *Priap.* 16 et nie la présence de fruits intéressants dans le jardin de Priape, participe à la logique générale du

¹⁸ Une lecture en ce sens d'*Anth. Pal.* 6, 42 paraît envisageable, mais sa pertinence ne peut être prouvée.

¹⁹ *Priap.* 51, 5-6 ; 14-19. Les vers 14-15 jouent à mon sens sur le modèle de COLUM. *Rust.* 10, 325-326, qui rassemble lui aussi les termes *caule*, *brassica*, *betae*. Quant aux vers 16 et 18, ils imitent, me semble-t-il, le modèle du jardin du vieillard de Tarente : comparer *crescensue in suum caput . . . cucumeresque humi fusos* avec *tortusque per herbam / cresceret in uentrem cucumis* (VERG. *Georg.* 4, 121-122).

recueil où Priape (et le poète avec lui) passent progressivement de la vantardise à l'impuissance la plus complète. L'ambition de parvenir, par l'épigramme scatologique, à rivaliser avec Homère et Callimaque ne peut que déboucher sur un échec comique.

Une épigramme votive probablement due à Zonas (*Anth. Pal.* 6, 22) décrit l'offrande de divers fruits à Priape par un jardinier ; la lecture réaliste (la seule proposée actuellement) n'exclut pas la possibilité d'une lecture métaphorique : dans le recueil d'origine cette épigramme pouvait introduire ou conclure une série d'autres textes présentés comme les fruits offerts à Priape. Une épigramme anonyme et de datation incertaine (*Anth. Pal.* 6, 42) évoque l'offrande de fruits à Pan par un pauvre jardinier désireux d'obtenir en échange d'autres belles récoltes. Il n'y a bien sûr aucun moyen de prouver qu'une lecture métapoétique est ici possible, mais de telles épigrammes pouvaient, dans leur contexte d'origine, faire l'objet d'une lecture différente de la lecture réaliste que nous avons tendance à privilégier aujourd'hui. Cette possibilité s'appuie au moins sur la comparaison avec *Priap.* 60, une épigramme qui se moque d'un Priape qui relève entièrement de la fiction littéraire et qui a, de ce fait, bien plus de vers poétiques à surveiller que de fruits réels.

Dans le recueil des *Xenia* de Martial, chaque épigramme évoque un produit à consommer décrit par un titre et un distique, comme s'il s'agissait de billets accompagnant des victuailles offertes en cadeau. Certains des poèmes sont présentés comme venant du jardin ou d'une terre de l'auteur ;²⁰ que certains de ces poèmes aient ou non réellement accompagné des cadeaux, dès lors que le recueil circule sous forme de livre, l'épigramme est coupée de son référent réel et se substitue entièrement à l'objet qu'elle décrit. Le recueil rassemble donc, de manière fictive, navets, asperges et autres productions du potager. Martial exploitera de manière très claire cette assimilation entre poèmes et fruits du jardin dans la suite de son œuvre :

²⁰ Voir MART. 13, 42-43.

chez lui, cette association est à la fois rendue possible par la connaissance que les lecteurs ont de ses *Xenia* et par le jeu de mots récurrent qui associe ses épigrammes légères à des *nugae*. La métaphore est présente de manière très claire dans l'épigramme 7, 91 qui est, de surcroît, adressée à un autre poète :

“Éloquent Juvénal, je t'envoie, pour tes Saturnales, ces noix cueillies dans mon petit champ. La verge libertine du dieu qui le garde a donné mes autres fruits aux jeunes filles lascives.”²¹

Le champ de Martial produit à la fois des poèmes libertins offerts à un lectorat féminin supposément friand de sujets invouables et des poèmes pleins d'esprit qui sauront réjouir un autre poète.

L'existence d'une dimension métapoétique est parfois beaucoup moins assurée, comme dans l'épigramme 11, 18 qui se présente d'abord comme une épigramme scoptique dénonçant l'avarice d'un certain Lupus qui, prétendant offrir à Martial des *praedia* (propriété), lui offre à peine un *prandium* (repas), puisque le jardin offert s'avère plus petit que celui que Martial a à sa fenêtre. L'épigramme joue sur la représentation humoristique d'un jardin miniature qu'une taupe suffit à labourer et où la souris est aussi redoutable que le sanglier de Calydon — ce qui rappelle les souris de l'*Hécalè* de Callimaque. Les *praedia* miniatures qui sont échus au poète pourraient cependant constituer un amusant symbole de l'écriture de Martial, auteur de poèmes miniatures.²²

Une image récurrente, tant dans l'épigramme hellénistique que dans l'épigramme impériale,²³ est celle du vol des fruits par un individu qui sera puni par Priape. Je me demande si cette image scatologique, si présente dans les textes épigrammatiques,

²¹ *De nostro, facunde, tibi, Iuuenalis, agello / Saturnalicias mittimus, ecce, nuces. / Cetera lasciuis donauit poma puellis / mentula custodis luxuriosa dei.*

²² Par ailleurs, les vers 10-11 de cette épigramme, qui rassemblent une mention du concombre et une mention du serpent, jouent probablement sur le modèle du concombre du jardin de Columelle (*Rust.* 10, 379-380). Une lecture métapoétique de cette épigramme a également été suggérée par GOWERS 2000.

²³ Voir *Anth. Plan.* 236-238 ; 240-241 ; 243 ; 255 ; 260.

ne peut être lue comme une mise en garde humoristique à l'intention des plagiaires éventuels, de ceux qui volent les fruits des poètes. Encore une fois, une lecture au premier degré demeure tout à fait satisfaisante et se suffit à elle-même, mais la présence de ces poèmes au sein d'anthologies et de recueils poétiques ne reçoit-elle pas une justification qui va au-delà de la reproduction, par des poètes renommés, de mises en gardes qui pouvaient réellement figurer dans les jardins ?

I.3. Les arbres et arbustes du jardin

Sans doute les différents arbres sont-ils associés de manière privilégiée à différents genres poétiques, le chêne étant l'arbre principal de la bucolique, le pin pouvant peut-être représenter les tourments de l'amoureux élégiaque et le platane renvoyant aisément au modèle du *Phèdre* de Platon comme exemple topique de l'élégance et du poli ($\gammaλαφυρόν$) de son style. Il est toutefois probable, comme nous l'avons vu plus haut (n. 16), que ces associations entre arbres et genres ou styles n'aient pas encore eu un caractère systématique. Nous conservons grâce à l'*Anthologie* plusieurs épigrammes décrivant un arbre isolé et dont la signification n'est pas connue à ce jour, faute de conserver le contexte original de ces textes. Étaient-ils réunis dans des anthologies de manière à former une sorte de *silua* ou de *nemus* poétique ?²⁴

²⁴ *Anth. Pal.* 9, 3 (sur un noyer) ; 312 (sur un chêne) ; 414 (sur un paliure utilisé comme haie pour un verger ou un jardin) : dans ces trois cas, seule une éventuelle organisation des poèmes sous forme de cycle apparentant le livre de poésie à une forêt, à un bois ou à un jardin nous paraît susceptible d'avoir donné à ces pièces une éventuelle valeur métapoétique. En revanche, les poèmes *Anth. Pal.* 9, 4-6 renvoient à des poiriers sauvages qui, grâce au labeur d'un *rusticus* qui les a greffés, ont été transformés en arbres portant de nobles fruits. Même s'il est aujourd'hui impossible de prouver que ces textes avaient la moindre fonction métapoétique, ils consistent en une célébration du $\piόνος$ qui transforme la nature par la $\tauέχνη$ et débouche sur la production de fruits gracieux et plaisants.

Exemple emblématique des hésitations auxquelles se trouvent confrontés les commentateurs, l'un des *Iambes* de Callimaque se présentait sous la forme d'un dialogue opposant l'olivier et le laurier qui débattent, à la manière de bergers bucoliques, de leurs qualités respectives et se moquent l'un de l'autre. Cet *Iambe* repose, certes, sur l'imitation du modèle des *Fables* d'Ésope mais jouait peut-être aussi sur la connaissance, même vague, que les lecteurs de Callimaque pouvaient avoir de la vaste diffusion du motif des dialogues d'arbres dans la littérature égyptienne dont nous a entretenus C. Loeben.²⁵ À un certain point de la discussion intervient une ronce qui tente de les réconcilier mais qui est immédiatement rabrouée par les deux adversaires qui rappellent au petit buisson qu'il n'est pas de leur stature et qu'il n'a donc aucun conseil à donner. S'il ne fait guère de doute que ce texte fait partie de la série des *Iambes* qui expriment sous forme métaphorique des polémiques littéraires et esthétiques dans lesquelles était engagé Callimaque, les avis divergent entièrement sur l'interprétation qu'il convient d'en donner.²⁶

I.4. La greffe des arbres fruitiers

Récemment, Séverine Clément-Tarantino, puis Dunstan Lowe, se sont attachés à la relecture des différents passages que les poètes latins ont consacrés au motif de la greffe des fruitiers.²⁷ D. Lowe a ainsi montré comme le motif de la greffe revêt un sens métapoétique chez l'auteur néronien Calpurnius Siculus (*Ecl.* 2, 41-44), ainsi que dans l'ouverture du livre 10 de Columelle (v. 35-40) et, de manière plus claire encore à la fin du IV^e siècle ap. J.-C., dans le livre 14 (*Liber de insitione*)

²⁵ LOEBEN, *supra*, 30-31.

²⁶ Voir, à titre d'exemple, et avec des analyses peu conciliaires entre elles, KERKHECKER 1999, 83-115 ; ACOSTA-HUGHES 2002, 152-204 ; LELLI 2004, 23-82.

²⁷ CLÉMENT-TARANTINO 2006 ; LOWE 2010. Voir aussi HENKEL 2009.

qui conclut, sous forme versifiée, l'*Opus agriculturae*, traité dont les 13 premiers livres étaient écrits en prose. Chez ces auteurs, le motif de la greffe servirait notamment à évoquer le processus de l'allusion littéraire : la greffe serait une métaphore de la prodigieuse fécondité obtenue grâce à la *variatio in imitando* obtenue lorsque l'on réelabore des modèles antérieurs. C'est sur une conclusion similaire que débouche l'étude de S. Clément-Tarantino sur la réécriture par Virgile (*Georg.* 2, 9-82) de deux hypotextes de Théophraste relatifs à la greffe des arbres. Le caractère merveilleux ou fabuleux des greffes décrites par Virgile semble prouver à lui seul qu'elles ne concernent pas véritablement la culture effective des jardins, mais qu'elles possèdent un sens allégorique. Dans un traité d'agriculture qui ne s'adresse pas seulement aux élèves que sont les paysans, mais aussi, et surtout, à Mécène qui est le dédicataire de l'œuvre,²⁸ il paraît légitime de songer que le sens métaphorique de la description des greffes pourrait être d'ordre poétique.

I.5. Les fleurs et le tressage des fleurs

La comparaison entre fleurs et poésie est très ancienne : on peut en soupçonner la présence dans un passage probablement métapoétique des *Chants cypriens* cité par Athénée et la métaphore est clairement attestée chez Sappho qui évoque les roses de Piérie.²⁹ Le motif fait l'objet de traitements métapoétiques complexes à l'époque hellénistique puis impériale : les fleurs peuvent ainsi figurer en série dans un texte poétique, sous la forme, par exemple, de l'évocation de plusieurs mythes floraux. Une partie de cette flore poétique liée à des métamorphoses ornait sans doute le poème d'Euphorion sur le bois sacré de Grynium.

²⁸ Sur ce point, voir notamment VOLK 2002, 130-139.

²⁹ Sur les roses comme symboles de la poésie chez Sappho, voir NÜNLIST 1998, 206-209. Voir aussi *ibid.*, p. 209-212 pour les emplois métapoétiques du terme ἄνθος chez Pindare, Bacchylide et dans l'*Hymne homérique à Hermès*.

On peut parfois douter de la valeur métapoétique ou non de la mention des fleurs. Ainsi, l'épigramme *Anth. Pal.* 9, 610 assimile des μικρὰ . . . ἔργα au doux spectacle qu'offrent une rose dans des jardins ou une violette dans des corbeilles. L'épigramme figure dans un cycle (*Anth. Pal.* 9, 606-640) formé de pièces anonymes ou attribuées à des auteurs byzantins qui sont toutes censées, d'après le lemme de l'*Anthologie*, correspondre à des inscriptions destinées à des bains. Le lemme de l'*Anthologie* nous incite ainsi à une lecture réaliste de l'inscription où le déictique τάδ(ε) renverrait à ce que le lecteur de l'inscription supposée a sous les yeux, à savoir des bains. Pourtant, rien à part le contexte de l'épigramme *Anth. Pal.* 9, 610 dans l'*Anthologie* n'indique qu'elle se rapporte à des bains et l'inscription peut tout aussi bien être fictive que correspondre à la reproduction d'une inscription réelle. Quoi qu'il en soit, une fois placé dans le contexte du livre, le déictique τάδ(ε) peut tout aussi bien s'appliquer aux poèmes environnants (des distiques marqués par leur *breuitas*) qu'à un référent réel et extérieur au livre — le bain — que le lecteur est censé imaginer. Une lecture métapoétique devient dès lors possible. Dans la mesure où la métaphore du bain et de la fontaine est elle-même une métaphore métapoétique très courante, une lecture possible consiste à reconnaître, dans cette épigramme, un éloge du raffinement et de la grâce associés à la *breuitas* du poème.

Le terme δέρθος renvoie non seulement à la fleur mais aussi à l'éclat d'une couleur. Son dérivé ἀνθηρός (*floridus* en latin) sert aussi bien à désigner le style d'un texte (harmonie ou style élégant ou poli — les notions connexes sont l'ήδυ et le γλαφυρόν) par opposition à l'harmonie ou au style austère (αὐστηρός / *austerus*), qu'un certain usage du coloris par les peintres (*colores floridi*) par opposition au choix des *colores austeri*. Pour ce qui est du style rhétorico-poétique, Denys d'Halicarnasse livre, dans le Περὶ μιμήσεως et dans le *De compositione uerborum*, des listes d'auteurs correspondant à l'un ou l'autre style. Sappho et Isocrate figurent, par exemple parmi les principaux représentants de l'ἀνθηρόν ou de la γλαφυρὰ σύνθεσις : Denys

cite ainsi le modèle de la prière à Aphrodite de Sappho, dont la grâce virginal évoquerait la texture d'un fin tissu, le flot ininterrompu d'une eau vive ou encore une peinture où la lumière se fondrait insensiblement dans l'ombre.³⁰ Homère passe pour sa part pour avoir excellé dans les deux styles. Un nombre croissant d'indices permet aujourd'hui de penser que ces qualificatifs remontent en réalité à une source du début de l'époque hellénistique et non à Denys lui-même. Après Denys, la grille stylistique, loin de se figer, évolue sans cesse et la métaphore du style fleuri (*floridus / ἀνθηρός*) sera employée chez Quintilien pour le style intermédiaire.³¹

Dans le domaine pictural, on peut penser que l'élaboration de ces deux descriptifs opposés du coloris remonte au IV^e siècle av. J.-C., et particulièrement à l'influence du peintre Pausias. Dans le domaine statuaire la notion existe aussi, probablement déjà chez Xénocrate d'Athènes, pour désigner les compositions (et peut-être le poli de l'épiderme) de certaines œuvres de Lysippe. L'exemple de Xénophon suggère en outre que cette image était déjà utilisée au début du IV^e siècle, peut-être pour évoquer les fioritures et ornements caractérisant la musique nouvelle par opposition à la musique ancienne.³²

Les fleurs (*flores, ἄνθη*) deviennent donc à un certain point de la tradition critique des images de l'*ornatus*,³³ qui vont désigner plus spécifiquement, dans certains textes rhétoriques et en particulier chez Quintilien, les figures de style. Présentes avec excès, elles font courir au texte le risque du clinquant. La

³⁰ DION. HAL. *Comp.* 23.

³¹ QUINT. *Inst.* 2, 5, 18 ; 8, 3, 74 ; 12, 10, 58. Pour des références supplémentaires, voir GALAND-HALLYN 1994, 119.

³² XEN. *Cyr.* 1, 6, 38. Cette mention figure dans une comparaison tracée entre le succès, à la guerre, des nouveaux stratagèmes — les plus propres à tromper l'ennemi — et le succès, en musique, de la musique nouvelle : Καὶ σφόδρα μὲν καὶ ἐν τοῖς μουσικοῖς τὰ νέα καὶ ἀνθηρά εὐδοκιμεῖ (“et, assurément, le nouveau et le floride est ce qui emporte la meilleure réputation auprès des musiciens”).

³³ Cf. par exemple CIC. *De or.* 1, 20 ; 3, 96 ; *Brut.* 66 ; 298 ; *Orat.* 21 ; 65 ; 96 ; DION. HAL. *Comp.* 22, 8 ; QUINT. *Inst.* 2, 5, 22 ; 6 *praef.* 9 ; 8, 3, 37 ; 10, 5, 23 ; 12, 10, 13. Voir GALAND-HALLYN 1994, 119.

présence de fleurs dans un jardin rejoint donc la question du caractère moralement acceptable ou non de l'ornement ; ce dernier est-il compatible avec le jardin productif ? Doit-il être ou non recherché ? Est-il une fin en lui-même ? Il y aura, ici, autant de réponses que d'auteurs. Par exemple, dans le livre 5 des *Fastes* d'Ovide, la déesse Flore présente une véritable défense de l'ornement que sont les fleurs et revendique sa présence au sein de l'élegie didactique, en continuité avec l'agriculture. Flore affirme en effet régner et sur les jardins et sur les champs : si les forêts sont exclues de son domaine, toutes les productions des vignes et des champs y entrent dans la mesure où le fleurissement est nécessaire à l'épi et à la vigne — preuve du caractère productif des fleurs.³⁴ Les indices de la signification métapoétique du passage sont nombreux : ce passage comporte en effet la seule occurrence du nom du poète — *Naso* — que l'on pourra trouver dans les livres 1 à 6 des *Fastes* et se conclut sur un vœu (que le chant d'Ovide fleurisse sous l'action de Flora).³⁵ La volonté de mettre sur un même plan les sujets traditionnels de la poésie didactique (travaux des champs) et le thème de la floraison, qui constitue le symbole de l'ornement cosmétique, ne peut être innocent de la part d'un poète qui compose par ailleurs un ouvrage didactique sur les cosmétiques (*Medicamina faciei femineae*) et utilise le paon comme modèle explicatif pour affirmer le caractère moral de ses propres œuvres et se défendre face aux critiques : Ovide souligne que le paon fait la roue devant les humains pour lesquels il n'éprouve aucune appétence sexuelle,³⁶ ce qui prouve que l'ornement cosmétique n'est pas moralement condamnable et que la recherche de la parure fait au contraire partie de la nature.³⁷ D'autres

³⁴ Ov. *Fast.* 5, 261-262.

³⁵ Ov. *Fast.* 5, 377-378.

³⁶ Voir Ov. *Medic.* 31-33, avec les commentaires de HELDMANN 1982, 375-380 et PRIOUX, à paraître (a).

³⁷ Pour les mêmes raisons, sans doute, Ovide fait l'éloge de la greffe des arbres, technique qui fait partie du *cultus* et est à ce titre perçue de manière entièrement positive : *Medic.* 5-7. Jardiner et greffer les arbres est une alternative à la poursuite amoureuse pour qui souhaite se guérir du mal d'amour : *Rem. am.* 191-198.

détails confirment la pertinence d'une lecture métapoétique du passage sur Flore : Ovide indique ainsi — ce qui est vrai — que Flore est fêtée par les courtisanes et qu'elle est souvent fêtée dans l'ivresse, mais c'est, explique-t-il, parce que Flore n'est pas une divinité austère (nous reconnaissions là le couple stylistique ἀνθηρόν / αὐστηρόν) et "parce que les guirlandes de fleurs ne sont pas l'apanage des buveurs d'eau pure".³⁸ La mention des "buveurs d'eau pure" nous fait sortir du champ des *realia* de la fête romaine pour nous faire entrer dans le registre métapoétique de la controverse entre ὑδροπόται (admirateurs et imitateurs de Callimaque) et οἶνοπόται.

Columelle revendique lui aussi l'intégration de l'horticulture dans la littérature didactique. En composant sous forme d'hexamètres son livre 10 pour compléter les *Géorgiques* de Virgile, il réalise ce que son modèle avait refusé de faire : intégrer les cultures des légumes et fleurs du jardin dans l'élegie didactique. Son poème est infusé de réflexions stylistiques et métapoétiques comme nous le verrons un peu plus loin. Dans la comparaison que Columelle trace entre le cardon et l'acanthe (en réponse au refus de Virgile de faire entrer dans ses *Géorgiques* la tige de l'acanthe flexible — *flexi . . . uimen acanthi*, qui peut par exemple représenter les raffinements du style des *Bucoliques* de Théocrite), on perçoit tout l'humour d'un auteur qui n'entend pas renoncer aux fleurs dans la littérature technique et qui souhaite même les cultiver.³⁹

La signification des fleurs en poésie est profondément attachée au rôle que différents auteurs ont donné à la cueillette des fleurs (anthologie au sens littéral du terme) ou encore à la couronne florale comme symbole d'un recueil poétique. Comme

Ovide, qui a cultivé des sujets didactiques inattendus, fait ici un clin d'œil très net à son modèle virgilien comme nous l'avons souligné plus haut (p. 93-94) ; s'agit-il à nouveau d'un usage métapoétique du motif de la greffe ? Sur la greffe comme image métapoétique, voir *supra* la section "La greffe des arbres fruitiers".

³⁸ Ov. *Fast.* 5, 342 : *Nec liquidae uinctis flore bibuntur aquae.*

³⁹ Voir COLUM. *Rust.* 10, 237-241, avec les allusions à VERG. *Ecl.* 3, 38-39 et 45 et *Georg.* 4, 123-124. Sur les aspects métapoétiques du poème de Columelle, voir GOWERS 2000 et PRIOUX 2013.

image du recueil composé par un auteur assemblant ses propres compositions, la couronne est peut-être déjà présente chez Théocrite, si l'épigramme 1 Gow–Page est bien de lui. Cette métaphore permet aussi de présenter le travail d'édition et d'assemblage savant réalisé par les anthologistes qui réunissent les œuvres de plusieurs auteurs au sein d'un tout signifiant. La métaphore des fleurs et du tressage de couronnes de fleurs est celle qui structure les préfaces des anthologies poétiques de Méléagre et de Philippe.⁴⁰ Méléagre nomme ainsi 48 auteurs et leur associe à chacun une fleur, une plante aromatique, un fruit ou un type de feuillage qui entre dans la composition d'une couronne imaginaire. Malheureusement l'état de nos connaissances sur la plupart de ces auteurs et sur une partie des végétaux cités nous empêche presque systématiquement de comprendre les raisons qui ont poussé à associer telle fleur et telle poète. Des logiques de comparaison (basées sur la similitude ou l'opposition) sont à l'œuvre dans certains enchaînements : figurent d'abord des fleurs ornementales très fréquemment citées par les auteurs grecs et qui vont correspondre aux représentants archaïques de l'harmonie polie et de la γλυκύτης : roses de Sappho, narcisse de Mélanippide (poète célèbre pour avoir introduit la nouvelle musique dans le dithyrambe, malgré la résistance des partisans de l'ancien style⁴¹), pampre de Simonide. Des auteurs sont associés, par les végétaux qui les représentent, à l'ivresse et à Dionysos ; d'autres sont associés à Apollon ; d'autres encore, à une plante endémique du lieu dont ils sont originaires. Les fleurs des champs, semées par le vent, unissent trois auteurs Hédyle et Posidippe, ainsi qu'Asclépiade : probablement opposées aux fleurs cultivées, ces fleurs des champs renvoient peut-être à une poésie du χαιρός, surgissant en fonction des circonstances.

⁴⁰ Voir les préfaces des deux anthologistes : *Anth. Pal.* 4, 1 (Méléagre) et 2 (Philippe). GUTZWILLER 1998, 87, 280-281 et 286.

⁴¹ PS.-PLUT. *De mus.* 1141d-e.

Activité typique des pâtres / chanteurs / poètes de Théocrite, le tressage des couronnes est sans doute entré à une époque assez haute parmi les métaphores métapoétiques. Il est employé par Pindare, qui joue sur l'analogie entre la couronne du vainqueur et l'ode qu'il élabore,⁴² mais il figure aussi dans un fragment que la tradition attribue à Simonide : celui-ci aurait, nous indique une source malheureusement tardive, opposé Hésiode, le jardinier, à Homère, le tisseur de couronnes.⁴³ À supposer que ce témoignage soit digne de foi, il convient de souligner l'ancienneté d'une métaphore opposant le jardin productif de la poésie didactique à un objet éphémère procurant le plaisir du chatoiement des couleurs, ou la figure du producteur à celle du rhapsode assemblant des objets qu'il se réapproprie, ou encore cueillant, sous l'effet de l'inspiration divine, les plus chatoyantes fleurs du jardin des Muses. Plutarque, dont la position doit sans doute être rapprochée de la critique de l'excès de fleurs que nous avons vue chez Quintilien, trace une opposition, dans le *Περὶ τοῦ ἀκούειν*, entre les tesseuses de couronnes qui produisent un objet plaisant, mais éphémère et stérile, et les abeilles qui négligent, dans leur vol, les prairies de fleurs et s'attachent à butiner le thym, certes âcre, mais propice à la fabrication du miel : il s'agit pour Plutarque de ne pas s'attacher au style et de ne pas se laisser leurrer par lui, mais se focaliser sur le contenu du discours.⁴⁴

⁴² NÜNLIST 1998, 215-223 distingue plusieurs usages de la métaphore de la couronne florale chez Pindare : 1) comme métaphore de la composition (activité assimilable au tissage ou au fait de tresser des couronnes : cf. PIND. *Nem.* 7, 77 et SIMON. *Eleg.* 22, 15-16) ; 2) comme équivalent poétique de la couronne de la victoire décernée à l'athlète ; 3) comme équivalent de cette couronne décerné au poète lui-même.

⁴³ *Sent. Vat.* 1144 = *FGrHist* 8 F 6. Voir SVENBRO 1976, 193 ; NÜNLIST 1998, 215. La métaphore du poète jardinier se retrouve chez Pindare, ce qui tend à confirmer son ancienneté : PIND. fr. 6b et 288 MAEHLER et *Ol.* 9, 25.

⁴⁴ PLUT. *Quomodo adul.* 8. De manière intéressante tout ou partie de cette comparaison serait apparemment inspiré de Simonide : voir NÜNLIST 1998, 215-216.

La métaphore du tressage des couronnes fait partie non seulement des images métapoétiques les plus fréquentes, mais aussi des quelques motifs métapicturaux que nous pouvons encore reconstituer. Le peintre Pausias (du IV^e siècle av. J.-C.) était connu de la postérité pour sa *Tresseuse* (ou *Vendeuse*) de couronnes,⁴⁵ image d'une courtisane aimée du peintre qui subvenait à sa pauvreté en vendant des couronnes de fleurs et avec les créations de laquelle le peintre aurait voulu rivaliser. De manière intéressante, Pausias est également connu pour ses petits tableaux et ses scènes de genre. La possibilité de lire, dans ces témoignages sur Pausias et sur sa *Tresseuse de couronnes*, la trace des débats relatifs à l'art des peintres vient notamment de ce que nous savons que son contemporain, Nicias, avait une conception très différente du coloris et des sujets convenables à la peinture. Nicias était l'élève d'un certain Antidotos, peintre qualifié par Pline de *in coloribus seuerior* ;⁴⁶ Nicias lui-même était présenté comme le “‘gardien’ de la technique des ombres et des lumières”⁴⁷ et aurait critiqué, d'après le Pseudo-Démétrios,⁴⁸ la réalisation de petits tableaux de sujets badins. Le contraste avec Pausias paraît d'autant plus marqué que Pausias était critiqué pour son échec dans la restauration des peintures de Polygnote “parce qu'il avait rivalisé dans un genre qui n'était pas le sien” (*quoniam non suo genere certasset*),⁴⁹ quand Nicias semble avoir représenté, au IV^e siècle av. J.-C., un attachement à la tradition polygnotéenne et aux modèles du V^e siècle av. J.-C.⁵⁰ Pausias, en revanche, aurait pu incarner une forme de peinture nouvelle, tournée vers des petits sujets et distinguée, peut-être, par une nouvelle conception du coloris. Nous retrouvons ici la probable opposition entre le *floridus* et l'*austerus*,

⁴⁵ PLIN. *HN* 35, 125.

⁴⁶ PLIN. *HN* 35, 130.

⁴⁷ PLIN. *HN* 35, 131 : *Lumen et umbras custodiit*.

⁴⁸ DEMETR. *Eloc.* 76.

⁴⁹ PLIN. *HN* 35, 123.

⁵⁰ Nicias est ainsi l'auteur d'une *Nékyia*, tableau qui reprend un sujet traité par Polygnote.

deux concepts probablement utilisés dès le IV^e siècle av. J.-C. dans le cadre d'un débat esthétique opposant Nicias et Pausias.

I.6. Lierre, spirales et volutes

Une autre image métapoétique particulièrement prisée par les poètes et les critiques est celle de la volute. Chez Denys d'Halicarnasse, l'image de la volute ($\epsilon\lambdaι\xi$) sert à décrire une figure de style trop contournée⁵¹ et rejoint l'image des bouclettes et frisettes qui assimilent les raffinements du style de Platon à une chevelure coiffée avec coquetterie. On devine ici que la métaphore des 'cheveux' des arbres ou des plantes qui désigne très souvent les frondaisons des végétaux pourra renforcer, dans la description littéraire d'un jardin, la possibilité d'une lecture métaphorique :⁵² il pourra s'agir de confirmer, au premier degré, l'idée selon laquelle le jardin est soigné (à l'instar d'une chevelure coiffée), et de souligner, au deuxième degré, la recherche d'un style orné et poli dans l'écriture.

La volute, qui induit à la fois l'idée d'*ornatus* et de $\lambda\varepsilon\pi\tau\sigma\tau\eta\xi$ / *tenuitas*, peut elle aussi procéder d'une image métapicturale initialement utilisée par les peintres : comme l'a montré C. Pouzadoux dans une récente étude sur le peintre de Darius,⁵³ les maîtres de la peinture italiote, et particulièrement le peintre de Darius, accordent une importance sans précédent à la représentation en perspective et avec des effets très maîtrisés d'ombre et de lumière, des volutes et spirales végétales (Fig. 3.2). Le contexte funéraire où furent découverts ces vases a le plus souvent conduit à privilégier une lecture eschatologique (le rinceau notamment peuplé de papillons pouvant

⁵¹ DION. HAL. *Thuc.* 48. LOCKWOOD 1937, s.v. $\epsilon\lambdaι\xi$.

⁵² Dans certains textes, c'est la luxuriance excessive qui doit être évitée dans le travail sur les mots et 'peignée' par l'action du poète-orateur-jardinier : voir CIC. *De or.* 2, 96 ; HOR. *Epist.* 2, 2, 122-123 (*luxuriantia compescet*).

⁵³ POUZADOUX, à paraître.

représenter la vie éternelle), mais cette lecture doit-elle nécessairement exclure la possibilité d'une lecture métapicturale ? À quel point les peintres ont-ils consciemment développé, en opposition avec d'autres formes de peinture, ce que les chercheurs n'ont pas hésité à qualifier de 'style orné' de la peinture apulienne ? Une telle lecture pourrait justifier l'usage que Théocrite fait des motifs végétaux dans la description de la coupe du chevrier de l'*Idylle 1* (v. 29-31). L'insistance sur le motif de la volute, bien marquée à travers la répétition du terme ἔλιξ, permet de penser que celui-ci joue un rôle précis dans l'allégorie métapoétique que Théocrite entend constituer par la description de la coupe du chevrier.⁵⁴ La volute végétale, motif de bordure qui se substitue à l'Océan qui borde le bouclier d'Achille dans l'*Iliade*, constitue certainement un symbole supplémentaire de l'écriture théocritéenne.⁵⁵

I.7. Irrigation

La représentation des sources et canaux d'irrigation des jardins peut largement contribuer à suggérer au lecteur la possibilité d'une interprétation métaphorique du jardin dans la mesure où les sources et cours d'eau sont l'une des images les plus courantes de l'inspiration poétique ou du style.

Une image très importante est, comme nous le verrons, celle du jardinier traçant des rigoles puisqu'elle renvoie à un passage de l'*Iliade* dont le caractère εὔκαιρος ou ἀκαιρος était débattu par les critiques anciens dans le cadre de débats sur la mimesis en littérature et sur ses liens avec le style choisi. Il est malheureusement impossible de décider aujourd'hui si des textes tels que l'épitaphe d'un jardinier célébré pour avoir tracé de nombreux canaux d'irrigation (*Anth. Pal.* 7, 321) pouvait à l'origine,

⁵⁴ SEGAL 1981, 27 ; HALPERIN 1983, 177-187 ; CAIRNS 1984 ; GUTZWILLER 1991, 91-92 ; FABER 1995, 412-414 ; MÄNNLEIN-ROBERT 2007, 303-305 ; DUBEL 2010, 16-18.

⁵⁵ Sur ce rinceau et ses réécritures à Rome, voir PRIOUX 2013.

et en raison de son contexte original dans un livre de poésie, faire l'objet d'une lecture métapoétique.

I.8. Qualité du sol

Quoi que rarement mentionnée, la qualité du sol, pauvre ou riche, léger ou lourd (*tenuis* ou *gravis*), est l'un des biais par lesquels la description du jardin peut se muer en allégorie du style. L'exemple le plus manifeste se trouve certainement chez Columelle : son évocation du sol adapté au jardin et de la manière de fertiliser ce sol recourt à plusieurs termes descriptifs fréquemment utilisés dans le vocabulaire stylistique. Le *pinguis ager* doit être ameubli jusqu'à ressembler à des *graciles arenae*.⁵⁶ La lecture au premier degré est parfaitement cohérente (comme il est nécessaire dans toute allégorie), mais la réflexion manifeste de Columelle sur son rapport avec l'hypotexte virgilien encourage une deuxième possibilité de lecture, métaphorique cette fois : or, la phrase peut précisément décrire l'évolution stylistique qui caractérise la suite du poème. À l'évocation ampoulée de la fécondation du sol par les semences et la pluie — passage pétri de références mythologiques qui s'achève sur une cosmogonie parodique et qui multiplie, avec emphase, les personnifications des éléments naturels (terre, pluie . . .) — succède le retour du poète vers une *cura leuior* (un soin plus léger) pour *gracili connectere carmina filo* (lier ensemble des vers par un fil ténu – v. 227) : la seconde partie du poème s'attachera donc à décrire la formation des volutes, feuilles et fruits des différentes plantations du jardin.

⁵⁶ COLUM. *Rust.* 10, 6-8 : *Principio sedem numeroso praebeat horto / pinguis ager, putres glebas, resolutaque terga / qui gerit, et fossus gracilis imitatur arenas* (“D'abord qu'un champ fertile, recouvert d'humus, profondément ameubli et qui, creusé, ressemble au sable ténu, fournisse l'emplacement du jardin aux productions nombreuses”).

I.9. *Le jardinier et ses outils*

Les modèles homériques conditionnent fortement la représentation des jardiniers : tout comme Laërte cultivant le jardin d'Ulysse, ceux-ci seront, de préférence, des personnages à la fois âgés et très humbles (les épigrammes évoquent ainsi le décès ou la retraite de vieux jardiniers caractérisés par leur pauvreté). Il est probable que les motifs de l'âge et de l'apparence humble du jardinier aient été retravaillés par Philitas de Cos dans un texte que nous ne conservons pas⁵⁷ et que ce texte ait fortement influencé les représentations littéraires que l'époque hellénistique puis impériale donna de ce métier. Le modèle d'*Iliade* 21 fait de la μάκελλα ou δίκελλα (hoyau) l'outil le plus typique du jardinier, et cet outil se retrouve dans plusieurs descriptions épigrammatiques de jardiniers.

Avec l'intérêt que lui a probablement réservé Philitas de Cos, le jardinier est, semble-t-il, entré parmi les figures d'humbles travaillées par les poètes hellénistiques. Plusieurs épigrammes s'attachent à évoquer la religiosité des humbles et, parmi eux, certains textes laissent une place aux jardiniers : des épigrammes mentionnent ainsi des offrandes de jardiniers, soit que ceux-ci effectuent un sacrifice en action de grâces pour leur récolte, soit qu'ils offrent au dieu, au moment de cesser leur activité, leurs instruments de travail. Ces épigrammes sont conçues sur le modèle d'autres textes, très nombreux, qui s'attachent à la description des outils de travail des *humiles* (chasseurs, bûcherons, prostituées . . .). Il me semble qu'une partie au moins de ces textes peuvent faire l'objet d'une lecture métapoétique. L'un d'eux (*Anth. Pal.* 6, 21) nous livre une description efficace des principaux attributs du jardinier. La présence de la δίκελλα jointe à la description métaphorique des rigoles (διχετῶν) de l'arrosoir et à l'insistance sur le motif du cours d'eau qui est induite par le nom même du jardinier (Potamôn) me conduit

⁵⁷ Voir BOWIE 1985 et PHILITAS fr. 30 LIGHTFOOT.

à penser que ce texte servait initialement d'*explicit* à une section d'épigrammes et qu'il était basé sur une comparaison entre culture du jardin et rédaction des épigrammes.

II. Étude de cas : la réflexion stylistique dans les descriptions de jardins de la Seconde Sophistique

II.1. Longus

C'est en m'appuyant sur ces réflexions préliminaires que je souhaite analyser la nature de la réflexion métalittéraire qui semble se jouer dans certaines descriptions de jardins de l'époque impériale. Mon propos ne consiste pas à nier le rôle de ces descriptions dans l'économie générale de l'œuvre, leur fonction dans le récit, mais de proposer une lecture polysémique de ces mêmes passages. Par la confrontation entre plusieurs descriptions de jardins, je souhaite montrer comme chaque auteur définit son propre jardin dans une logique d'auto-représentation qui passe avant tout par la différenciation entre son jardin et celui d'autres auteurs.

Longus propose deux descriptions de jardin étroitement liées entre elles : la première est le jardin de Philétas au début du livre 2,⁵⁸ la seconde est celle du parc de Dionysophanès⁵⁹ au début du livre 4.⁶⁰ Ces deux descriptions qui surviennent à chaque fois au début de l'automne soulignent la structure du récit marquée par le cycle des saisons. Elles contribuent à former l'architecture régulière de l'œuvre puisque c'est à mi-chemin

⁵⁸ LONGUS 2, 3, 3-5.

⁵⁹ LONGUS 4, 1, 2-4, 4, 1, ainsi que 8, 1 et 8, 3 pour la description du parc après sa destruction.

⁶⁰ Pour une réflexion plus générale sur la fonction du paysage comme image du style chez Longus (avec un intérêt particulier pour le rôle de modèle structurant que joue, pour Longus, le *locus amoenus* du *Phèdre* de Platon), voir HUNTER 1997, 24-26.

entre ces descriptions que s'ouvre le livre 3. Ces descriptions de jardins, pour topiques qu'elles soient dans le roman grec, n'en sont pas moins remarquables dans un roman qui se situe dans l'univers pastoral, autrement dit chez les tesseurs de couronnes des *Idylles* de Théocrite ou des *Bucoliques* de Virgile⁶¹ et non dans le monde des jardiniers géorgiques.

Un premier indice de la qualité réflexive du jardin de Philétas tient à l'emploi, par le jardinier, du mot ἐξεπονησάμην, déjà employé par le narrateur dans le prologue pour évoquer la composition des quatre livres de *Daphnis et Chloé*.⁶² Ici, Philétas associe cette notion de πονός (d'élaboration de l'œuvre par le travail) à celle des saisons (Ὥραι) qui évoquent aussi les Heures, déesses liées à l'idée de beauté et d'agencement heureux. Au sujet de son jardin, Philétas affirme en effet : "(ce jardin) que j'ai élaboré par mon travail possède tout ce que les saisons apportent, chacune en son temps propre" (δν . . . ἐξεπονησάμην ὅσα Ὥραι φέρουσι, πάντα ἔχων ἐν αὐτῷ καθ' ὥραν ἐκάστην).⁶³ Cette phrase pourrait aussi bien définir le roman de *Daphnis et Chloé*, œuvre du πονός développant des tableaux successifs des saisons. Que le maître mot de la description de Philétas soit la mention des Ὥραι est confirmé par la présentation καθ' ὥραν de ses productions, saison par saison. Le nom de Philétas évoque, comme on l'a souvent remarqué, celui du poète Philitas de Cos qui fut le professeur de Théocrite, le modèle admiré de la première génération de poètes hellénistiques. Associé à la notion de λεπτότης (subtilité et finesse),⁶⁴

⁶¹ Sur la fonction intertextuelle du paysage bucolique des *Pastorales* de Longus qui contribue à installer le lecteur dans un dialogue permanent avec les poèmes de Théocrite, voir CUSSET 2005.

⁶² LONGUS *Prol.* 3 ; 2, 3, 3.

⁶³ LONGUS 2, 3, 3.

⁶⁴ La λεπτότης de Philitas de Cos est, semble-t-il, à la fois physique (maigre) et stylistique (subtilité et raffinement du style ténu). Sur la minceur voire la maigreur maladive de Philitas, voir ATH. 12, 552b ; AEL. VH 9, 14 ; 10, 6. Pour la poésie de Philitas comme paradigme de la λεπτότης stylistique, voir PROP. 3, 1, 5-8 et 2, 1, 6, à comparer, sans doute, avec CALLIM. fr. 532 PFEIFFER. Voir BERNSDORFF 2002, 11-44 (*pace* CAMERON 1995, 488-493) et SPANOUDAKIS 2001, ainsi que PRIOUX 2007, 51-56.

le souvenir du poète Philitas de Cos est aussi étroitement associé, comme le suggère le texte de Properce, à l'image métapoétique de la source d'eau pure : l'« eau de Philitas ».⁶⁵ Aussi est-il intéressant de voir que, chez Longus, l'ecphrasis du jardin de Philétas s'achève sur l'évocation remarquable de trois sources qui l'arrosent.⁶⁶

On note, dans ce jardin, une préférence pour les fleurs que le Boucaios de Théocrite présente comme les meilleures fleurs pour la fabrication de couronnes.⁶⁷ Le *κῆπος* est ici l'œuvre d'un ancien tisseur de couronnes et semble pensé en vue du tressage de couronnes. Il rassemble en outre des fleurs qui sont, par leur couleur sombre, régulièrement associées au brun Daphnis,⁶⁸ et des fleurs que l'on peut aisément associer, par leur blancheur ou leur teinte rosée, à la carnation de la blonde Chloé.⁶⁹ Les productions du jardin symbolisent donc l'union des deux amants et les plantes qui s'y rencontrent sont souvent associées à Aphrodite : le pavot, comme notre marguerite, servait à prédire l'amour,⁷⁰ la rose et le myrte sont les plantes d'Aphrodite. Mais le myrte est aussi associé à Dionysos qui est bien présent dans ce texte où coule l'eau de Philitas. La description du jardin est en effet précédée par une description des vendanges où Daphnis et Chloé font les bacchants et Philétas évoque la présence, dans son jardin, de grenades et de raisins qui sont associés à la sphère dionysiaque.⁷¹ Le jardin de Philétas ne symboliserait donc pas seulement l'union amoureuse des deux amants, mais aussi l'union entre l'eau de Philitas et l'ivresse dionysiaque,⁷² ce qui, d'un point de vue métalittéraire, ne peut laisser indifférent. Ce dernier trait de l'ecphrasis

⁶⁵ PROP. 3, 3, 51-52.

⁶⁶ LONGUS 2, 3, 5.

⁶⁷ THEOCR. *Id.* 10, 28-29 ; LEMBACH 1970, *s.vv.* μάκων ; ἥον, λευκότον.

⁶⁸ Voir LONGUS 3, 20, 3 ; 4, 16, 1 ; 4, 17, 5. Voir aussi 1, 24, 3.

⁶⁹ Chloé a des lèvres de rose : LONGUS 1, 18, 1. Voir aussi 1, 24, 3.

⁷⁰ LEMBACH 1970, 163, *s.v.* μάκων.

⁷¹ Voir aussi, sur les aspects dionysiaques du jardin de Philétas, ALPERS 2001.

⁷² L'expression de Properce (4, 6, 4) *Philiteis corymbis* pourrait suggérer que l'alliance du vin et de l'eau pure pouvait déjà apparaître chez Philitas : le mélange

du jardin contribue en outre à lier étroitement l'ouverture du livre 2 à l'ouverture du livre 4 et à sa description du parc de Dionysophanès. La liaison entre les deux passages est comme symbolisée par l'inversion spéculaire d'une métaphore : celle de la vigne comme lierre ou du lierre comme vigne. Décrivant au début du livre 2 les vignes basses de Lesbos, le narrateur explique qu'à Lesbos toute la vigne est basse et qu'elle ressemble en fait à du lierre rampant.⁷³

Ce passage reçoit deux réponses dans la description du parc au livre 4 : en effet, les essences forestières du parc sont couvertes de lierre "en guise de vigne et ses ombelles, énormes et noirâtres, imitaient les grappes de raisin".⁷⁴ La végétation de Lesbos, celle des vignes, mais surtout celle du parc sont donc placées sous le signe de la mimesis artistique, les plantes n'étant pas ce qu'elles semblent être ou imitant d'autres plantes. La relation d'inversion entre les deux passages est complétée par l'évocation d'une "treille haute",⁷⁵ vigne sublime au milieu des vignes basses qui souligne le caractère utopique du parc de Dionysophanès. De fait, ce parc prolonge, amplifie et réinterprète, sur le mode de la grandeur, la parenthèse géorgique du jardin de Philétas en présentant un parc d'inspiration royale, reproduisant, comme l'a montré P. Grimal, le modèle des jardins royaux à la Perse,⁷⁶ mais soigné par un simple berger, Lamon, qui ne recogne pas devant les tâches les plus concrètes comme l'enlèvement du fumier. Ce parc dit, me semble-t-il, toute l'ambiguïté des *Pastorales* de Longus et leur rapport complexe avec la représentation de la nature.

Au centre stichométrique de l'ecphrasis, on rencontre le terme τέχνης, dans un oxymore :⁷⁷ ἡ τούτων φύσις εἶναι τέχνης

des styles faisait-il partie de ses ambitions esthétiques ou de celles que lui prenaient ses lecteurs ?

⁷³ LONGUS 2, 1, 4.

⁷⁴ ἀντὶ τῆς ἀμπέλου . . . καὶ ὁ κόρυμβος αὐτοῦ μέγας ὃν καὶ μελαινόμενος βότρυν ἐμιμεῖτο, LONGUS 4, 2, 3.

⁷⁵ ἀμπελὸν ὑψηλήν, LONGUS 4, 2, 2.

⁷⁶ GRIMAL 1957, 211-214.

⁷⁷ LONGUS 4, 2, 5.

(“la nature de ces plantes relevait de l’art”). Ce terme place d’emblée le parc du côté de l’artifice qui permet de créer un paysage agréable aux yeux. Ce paysage est marqué par la symétrie des structures végétales qui se déploient en cercles concentriques.⁷⁸ Le texte suggère aussi cette organisation spatiale grâce à la symétrie des groupes syntaxiques qui se déploient de part et d’autre du centre de la description.⁷⁹

Comme dans le jardin de Philétas, les saisons jouent leur rôle avec des productions qui apparaissent *κατὰ πᾶσαν ὕραν*, mais la suite des événements compliquera les choses. Le texte, en disant le saccage du jardin causé par Lampis au début de l’automne, évoque la destruction des fleurs de printemps déracinées, ainsi que le deuil des abeilles qui continuent de chercher à y butiner, et le courage des quelques fleurs survivantes.⁸⁰ La description va ainsi à l’encontre de l’impression selon laquelle les saisons se succéderaient amenant chacune sa production spécifique. Le parc de Dionysophanès est, avant tout, un produit de la *τέχνη* grâce à laquelle coexistent dans le texte, de manière fictive et à la façon de tableaux juxtaposés ou d’une narration continue au sein d’une même peinture, les vues de l’automne et du printemps. Comme l’a souligné Richard Hunter, ce parc est en outre soigné par Lamon de manière à convenir à l’image que les maîtres habitant en ville se font de l’univers pastoral.⁸¹ Le fumier et les branches mortes sont ôtés et il nettoie les sources pour les rendres pures (*καθαρόν*). Ce dernier motif nous renvoie à l’image métapoétique bien connue de la source, mais Longus a la particularité de suggérer l’avant et l’après : la source pastorale n’est pas naturellement pure, elle l’est par *τέχνη*. La technique de vendange est en outre modifiée pour que les gens de la ville aient le “tableau et le plaisir de la vendange” :⁸² on sélectionne en effet les plus belles grappes

⁷⁸ Voir GRIMAL 1957.

⁷⁹ Pour une analyse plus détaillée de ces symétries, voir PRIOUX, à paraître (b).

⁸⁰ LONGUS 4, 8, 1.

⁸¹ HUNTER 1996, 374.

⁸² εἰκόνι καὶ ἡδονῇ . . . τρυγγτοῦ, LONGUS 4, 5, 2.

pour les détacher avec leurs sarments, tandis qu'on presse déjà les moins belles. Comme l'a souligné R. Hunter, les soins de la campagne sont ainsi pensés en fonction d'un spectateur qui connaît la campagne par la médiation des fresques et des images de paysages qui ornent sa demeure, autrement dit par la médiation quotidienne de l'art plus que par un contact réel (qui demeure, lui, occasionnel).⁸³ Cette ambiguïté du traitement réservé au parc de Dionysophanès et à la vendange qui précède la venue du maître rappelle le prologue et la fiction selon laquelle l'ensemble du récit serait tiré d'images peintes.⁸⁴

Comme l'a montré O. Schönberger, les noms et l'ordre de succession des espèces évoquées dans l'ecphrasis du parc de Dionysophanès suggèrent que ce passage est une réécriture de la description du jardin d'Alcinoos dans l'*Odyssée*.⁸⁵ Cette remarque nous permet de comprendre pourquoi les saisons, clairement distinguées dans le cas du jardin de Philétas, tendent ici à se confondre : le modèle du passage est un jardin épique et merveilleux qui produit en toute saison.

Tableau n° 1 : Comparaison entre le jardin de Dionysophanès et le jardin d'Alcinoos (d'après ALPERS 2001, 44).

Longus (4, 2)	<i>Odyssée</i> (7, 114-132)
1. δένδρα	1. δένδρα (114)
2. μηλέας	4. μηλέαι (115)
3. μυρρίνας	—
4. ὄχνας	2. ὄγχναι (115)
5. ροιάς	3. ροιαί (115)
6. συκᾶς	5. συκέαι (116)
7. ἐλαίας	6. ἐλαῖαι (116)
8. πρασιάι	9. πρασιάι (127)
9. ἄμπελον	7. σταφυλή (121)
10. περικάζουσα	8. ὑποπερικάζουσιν (126)

⁸³ HUNTER 1996, 374.

⁸⁴ LONGUS *Prol.* 1-2.

⁸⁵ SCHÖNBERGER 1960, 174 ; ALPERS 2001, 43-44.

Les différences entre la flore nommée par Homère et celle nommée par Longus sont probablement aussi significatives que les ressemblances. Longus ajoute ainsi le myrte, associé à Aphrodite et à Dionysos. Il développe aussi la nature des πρασιά (carrés) dont Homère suggérait l'éclat en toute saison : Longus peuple ses πρασιά de fleurs. Il y associe des fleurs claires et des fleurs sombres et sélectionne particulièrement les fleurs à couronnes de Théocrite, ainsi que d'autres fleurs dont Daphnis et Chloé ont eux-mêmes, plus haut, tressé des couronnes pour les nymphes, comme l'ἀναγαλλίς — pimprenelle, plante médicinale vantée pour ses vertus asséchantes mais qui n'a de décoratif que le nom puisqu'elle évoque le verbe ἀγάλλεσθαι ("faire le coquet / la coquette, minauder"), présent chez Théocrite au sujet d'une volute végétale ornant la coupe du chevrier de l'*Idylle 1*.⁸⁶ Le jardin se transforme donc en jardin des mots de Théocrite et de la τέχνη poétique où les citations poétiques participent, comme l'a montré R. Hunter, à la γλυκύτης de la prose, suivant les préceptes que l'on rencontre, par exemple, chez Hermogène.⁸⁷

Il me semble que Longus incite aussi son lecteur à considérer quelles étaient les qualités stylistiques prêtées par les critiques au passage d'Homère dont il s'inspire — la description du jardin d'Alcinoos — et à reconnaître, dans son propre texte, une volonté d'émulation à l'égard de ces mêmes qualités stylistiques. Commentant le jardin d'Alcinoos, Eustathe loue en effet la belle ordonnance du texte homérique, son ornement qui repose sur la disposition d'une série d'homéotéleutes, ainsi que l'observation de la nature de chaque plante.⁸⁸ La critique ancienne, au moins dès Aristote comme nous l'apprend une anecdote citée par Eustathe dans le même passage, associait ce passage d'Homère à l'idée de χάρις (grâce).

⁸⁶ THEOCR. *Id.* 1, 31.

⁸⁷ HUNTER 1996, 372.

⁸⁸ EUSTATH. *Comm. ad Hom. Od.* 7, 120.

Plus encore que le jardin de Philétas, le parc de Dionysophanès symbolise l'alliance du vin et de l'eau : la description de la source de Daphnis et sa position, en fin de description, après l'évocation du pavillon dionysiaque, a une fonction précise. L'agencement du texte permet ainsi de confronter le cycle de peintures mythologiques qui rappellent, dans le pavillon, le pouvoir irrésistible de Dionysos avec l'image de la source épuisée par Lamon. Cette juxtaposition souligne, je pense, la nature double du texte qui se présente comme le résultat d'une alliance entre l'écriture enthousiaste du buveur de vin et l'exactitude du πόνος du buveur d'eau pure et fraîche.

II.2. Philostrate

Ces remarques sur Longus m'amènent à constater une convergence avec les *Eikones* de Philostrate, et avec un tableau qui, si son titre (*Xenia*) l'éloigne *a priori* de la description de paysage, n'en est pas moins une autre réécriture du jardin d'Alcinoos. Le tableau qui m'intéresse ici est le dernier du livre 1 : une ‘nature morte’.⁸⁹ Or, ce tableau reproduit, avec des reprises textuelles, certains vers de l'ecphrasis homérique du jardin d'Alcinoos. Le livre qui s'était ouvert avec la description du Scamandre, dont le rapport avec le texte homérique est dit et commenté par le rhéteur dans l'ecphrasis, s'achève ainsi avec un souvenir d'Homère, qui est, pour nous, assez discret, mais qui devait l'être beaucoup moins pour les lecteurs de Philostrate.⁹⁰ L'Homère que cite Philostrate est donc à la fois celui du combat du Scamandre contre Héphaïstos et de l'eau prenant feu, et celui du jardin d'Alcinoos dont Aristote célébrait la grâce. Philostrate souligne ainsi implicitement la capacité

⁸⁹ PHILOSTR. *Imag.* 1, 31.

⁹⁰ *Imag.* 1, 1. On comparera *Od.* 7, 120 (“Ογχη ἐπ’ ὅγχη γηράσκει, μῆλον δ’ ἐπὶ μήλῳ : “y mûrit poire sur poire, pomme sur pomme”) et PHILOSTR. *Imag.* 1, 31, 2 (ἀλλὰ καὶ ὅγχας ἐπ’ ὅγχας ὅρα καὶ μῆλα ἐπὶ μήλοις : “vois, aussi, les poires sur les poires, les pommes sur les pommes”).

d'Homère a exceller à la fois dans le grand style et dans la γλυκύτης, jusqu'à inspirer au rhéteur la description d'une nature morte, autrement dit un tableau d'ampleur et de sujet bien plus humbles que le commencement épique du recueil.

La réécriture du texte homérique s'accompagne donc d'une réflexion critique sur le style. À partir des exemples de Longus et de Philostrate, on acquiert l'impression que les allusions au jardin d'Alcinoos constituent, pour la Seconde Sophistique, un lieu privilégié d'auto-représentation du texte. De fait, c'est sans doute au II^e siècle ap. J.-C., peut-être quelques décennies avant la rédaction de *Daphnis et Chloé* et des *Eikones*, qu'une inscription gravée sur un hermès dans l'*ager Labicanus* rapproche du jardin d'Alcinoos le jardin d'un lettré (découvert en 1758, dans les vestiges d'une importante villa située sur les premières pentes du colle Mattia, au Casale Ciuffa), présenté comme un bosquet consacré aux Camènes où l'on offrira aux vrais amateurs de poésie des couronnes de lierre (Fig. 3.3a-b).⁹¹

⁹¹ CIL XIV 2773 et 2774 ; CLE 886 (voir aussi CIG III 6186 = KAIBEL 1878, n° 829 = IG XIV 1011) :

Hortulus hic uari

Est opus Alcinoi.

Hunc · sacrum · Aonii · lucum dic · esse · Camoenis,
ostendens · libros · heic · prope sub · platanis.
Nos · agere · excubias · atque huc · si · dignus · amator
se · ferat · huic · hederae mollia · serta · damus.
Αλσος μὲν Μούσαις ἱερὸν / λέγε τοῦτ' ἀνακεῖσθαι, /
τὰς βύβλους δείξας τὰς παρὰ / ταῖς πλατάνοις, /
ἡμᾶς δὲ φρουρεῖν· κἄν γνήσιος ἐνθάδ' ἐραστής /
ἐλθῃ τῷ κισσῷ τοῦτον ἀν[α]στέφομεν.

“Ce petit jardin est l'œuvre d'Alcinoos aux mille ressources” (*ou, suivant une autre interprétation possible* : “Voici le petit jardin de Varus, œuvre d'Alcinoos”).

“Dis que ce bosquet est consacré aux Muses et fais un signe en direction des livres qui sont auprès des platanes. Dis que nous les gardons et que lorsqu'un véritable amateur vient à passer dans ces lieux, nous le couronnons de lierre.”

L'interprétation qui fait de *uarius* un adjectif est due à VON PREMERSTEIN ; celle qui en fait un nom propre est due à DESSAU. L'inscription qui court de “Hunc sacrum” à “serta damus” ainsi que l'inscription grecque étaient gravées sur les troncs d'hermès acéphales sciés et retaillés à l'époque moderne (Cité du Vatican, Musei Vaticani, Gall. Lapidaria, paries XXIII, insc. n° 80-81, inv.

II.3. Achille Tatius

Cette contribution se limitera à quelques remarques très brèves sur Achille Tatius et son jardin de Clitophon.⁹² Il s'agit, comme pour le parc de Dionysophanès, d'un *paradeisos* et une relation d'intertextualité entre les deux textes paraît probable.

Dans ce jardin, je ne retiendrai que quelques motifs servant à décrire la croissance des végétaux : celle des végétaux entrelacés comme les éléments d'une vannerie, d'un tissu ou d'une coiffure (*περιπλοκαί*, *συμπλοκαί*, *ταῖς περιπλοκαῖς* [1, 15, 2-3]) et l'image banalisée dans la langue grecque du feuillage comme chevelure ou couronne (*φαδινῇ τῇ κόμῃ*, *στέφανος*, *βόστρυχος τοῦ φυτοῦ* [1, 15, 3-4]). Achille Tatius insiste, par le jeu des répétitions, sur ces deux motifs qui se trouvent être, chez Denys d'Halicarnasse et dans le peu que nous pouvons reconstituer de la critique littéraire hellénistique, des images du style orné et du raffinement du style ou de la composition

n° 7689-7690). Il n'est pas aisé de déterminer, dans la bibliographie relative à cette découverte, si les deux inscriptions de quatre vers étaient gravées sur les deux faces d'un hermès peut-être bicéphale ou si elles figuraient sur les troncs de deux hermès différents tous deux retaillés en vue de leur intégration dans la paroi de la Galleria lapidaria du Vatican. Le motif de l'amateur possédé par les Muses et accueilli par elles s'inspire peut-être de Platon, *Phdr.* 245a. Nous soulignons l'inscription formée de deux hémiépèses qui passe pour avoir été lue à l'époque moderne, mais qui n'est pas conservée aujourd'hui. Cette inscription aurait été découverte sur le tronc d'un hermès exhumé en 1791 (encore une fois, il n'est pas aisé de déterminer à partir des documents conservés si cet hermès ne fait qu'un avec celui — ou l'un de ceux ? — portant les deux autres inscriptions). Une inscription fragmentaire gravée sur une table de marbre (attestée dans la collection Ciuffa à Rome en 1884, mais perdue depuis) faisait probablement partie du même ensemble retrouvé à La Colonna, avec, cette fois, soit l'éloge d'un acteur soit l'évocation d'un spectacle : *CIL XIV 2771*. Un autre exemple de *mouseion* au cœur d'un jardin (avec vignes, fleurs et bosquets) célébré dans un *carmen epigraphicum* gravé sur un hermès (peut-être un hermès double coiffé d'un portrait de Socrate et de Caton) a été retrouvé à Frattocchie (*AE* 1927, 121 = COURTNEY 50). Sur ces inscriptions voir FIORELLI 1882 ; 1883 ; 1884 ; LANCIANI 1884 ; TOMASSETTI 1903 ; VON PREMERSTEIN 1908.

⁹² ACH. TAT. 1, 15-16 ; BIRAUD 1995 a étudié les structures syntaxiques en miroir qui composent cette description.

(Denys parle ainsi des ‘frisettes’ de Platon⁹³). Tout comme Longus, Achille Tatius unit l’eau et le vin, filant la métaphore du calice des fleurs auprès du miroir des eaux (1, 15, 5-6). Le texte insiste, à travers ses nombreuses métaphores, sur le motif de l’art, de l’image ou de l’ornement. Les colonnes du portique forment un chœur de danse (1, 15, 1), l’eau est le miroir des fleurs (1, 15, 6), les plumes des oiseaux sont comme des fleurs (1, 15, 8) et la queue du paon comme une prairie (1, 16, 3). Cette fois, le centre stichométrique de la première partie de la description⁹⁴ coïncide avec les notions de *ποικιλία* (*ποικίλην . . . τὴν χροιάν*) et surtout de *κάλλος* (1, 15, 5). L’idée de *ποικιλία* correspond tout à fait au traitement de la couleur qui est beaucoup plus affirmé dans ce texte qui s’arrête sur des détails tels que le calice des fleurs, ce que Longus ne faisait pas du tout. L’insistance sur l’ornement est ici extrême.

J’aimerais enfinachever ce court panorama par l’examen d’un dernier jardin : la prairie du tableau d’Europe qui est, dans la peinture par laquelle s’ouvre le roman de *Leucippé et Clitophon* (1, 1, 2 - 1, 1, 13), réinterprétée comme un jardin clos (ou peut-être comme un champ de fleurs entouré d’une clôture). Ce jardin présente des *πρασιά* (carrés) de fleurs (1, 1, 4) poussant, avec ordre, en rangées (*στοιχηδόν*) — une prairie où domine donc la *τέχνη* d’un jardin faisant écho aux parcs royaux des Perses. Dans ce jardin, les fleurs s’abritent de la chaleur du soleil en étant disposées sous le couvert des arbres, et la présence de canaux délimitant les carrés et les irriguant est essentielle. Or, c’est précisément à ces canaux que s’attache, curieusement, l’ecphrasis en présentant — au cœur du tableau de l’enlèvement d’Europe — un humble fontainier (*όχετηγός τις*) qui, avec son hoyau, fait sauter des mottes de terres pour dessiner les chemins de l’eau :

⁹³ DION. HAL. *Comp.* 25 (métaphore des frisettes de cheveux). Sur le motif de l’entrelacement des frondaisons végétales comme image métapoétique, voir aussi SEGAL 1977, 40-41.

⁹⁴ Par ‘première partie’, je me réfère au paragraphe 1, 15 (le paragraphe 1, 16 est en effet plus proprement centré sur le paon).

“On avait représenté un homme en train de dériver l'eau, un hoyau à la main et qui, courbé sur un chenal, livrait passage au courant.”⁹⁵

Cette image, qui suit parfaitement les préceptes des rhéteurs sur les moyens d'obtenir de la γλυκύτης,⁹⁶ est, comme l'ont noté les commentateurs, un emprunt à une comparaison épique de l'*Iliade* :

“Qui n'a vu un homme tracer des rigoles partant d'une source sombre, pour guider le cours de l'eau à travers plants et jardins ? Un hoyau à la main, il fait sauter ce qui obstrue chaque canal. L'eau alors se précipite, roulant en masse les cailloux, et vivement s'écoule, murmurante, sur la pente du terrain, dépassant même celui qui la conduit. De même, à chaque instant, le flux atteint Achille, si prompt qu'il puisse être : les dieux sont plus forts que les hommes ! À chaque fois le divin Achille aux pieds infatigables songe à se retourner et à faire front ; . . . à chaque fois, le flux puissant du fleuve tombé du ciel déferle sur ses épaules . . . ”⁹⁷

L'élément qui retient mon attention dans cette citation homérique est qu'Achille Tatius introduit une scène géorgique comme un intrus dans la description de la prairie d'Europe et transforme ainsi l'enlèvement d'Europe en scène de jardin.

⁹⁵ ACH. TAT. 1, 1, 6, trad. J.-PH. GARNAUD : Ὁχετηγός τις ἐγέγραπτο δίκελλαν κατέχων καὶ περὶ μίαν ἀμάραν κεκυφώς καὶ ἀνοίγων τὴν ὁδὸν τῷ ῥεύματι.

⁹⁶ Voir *supra* n. 87.

⁹⁷ Il. 21, 257-266 et 268-269, trad. P. MAZON : ὡς δ' ὅτ' ἀνήρ ὁχετηγὸς ἀπὸ κρήνης μελανύδρου ἀμ φυτὰ καὶ κήπους ὕδατι ῥόον ἡγεμονεύῃ χερσὶ μάκελλαν ἔχων, ἀμάρης ἐξ ἔχματα βάλλων· τοῦ μέν τε προρέοντος ὑπὸ ψηφῖδες ἄπασαι ὁχλεῦνται· τὸ δέ τ' ὅκα κατειβόμενον κελαρύζει χώρῳ ἔνι προαλεῖ, φθάνει δέ τε καὶ τὸν ἄγοντα· ὃς αἰεὶ Ἀχιλῆα κιχήσατο κῦμα ῥόοιο καὶ λαιψηρὸν ἔόντα· θεοὶ δέ τε φέρτεροι ἀνδρῶν. δσσάκι δ' ὅρμήσεις ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεὺς στῆναι ἐναντίβιον . . . τοσσάκι μιν μέγα κῦμα διπετέος ποταμοῦ πλάζ' ὕμους καθύπερθεν· . . .

Mais il faut aussi souligner que cet homme est tout droit tiré de l'un des passages les plus controversés de l'*Iliade* et qu'il est parfois perçu par la critique ancienne comme un intrus dans le texte homérique. Douris de Samos reprochait à Homère de s'être tellement employé à décrire l'action du fontainier qu'il empêchait ses lecteurs de se former une image mentale du Scamandre, car ce qu'il décrivait — le fontainier creusant des rigoles — était trop en deçà du danger et du bruit fracassant du Scamandre : Homère, et ses lecteurs à sa suite, perdaient entièrement de vue la violence du fleuve.⁹⁸ Le Pseudo-Démétrios loue en revanche les qualités d'*ἐνάργεια* de ce passage homérique : sa capacité à susciter la formation d'images mentales dépendrait en effet de la précision rigoureuse et du souci du détail qui caractérisent ici la description de l'action du fontainier (*ἀκριβολογία*).⁹⁹

Ce passage homérique était par ailleurs connu pour le poli de son façonnage (*γλαφυρὸν πλάσμα*) et c'est, je pense, dans l'idée de livrer une image de ses préoccupations esthétiques qu'Achille Tatius a retenu ce détail dans la peinture d'un jardin qui n'en est pas un au seuil de son roman. Tout comme Homère, il a, semble-t-il, plaisir à se perdre dans les détails et à façonner un texte *γλαφυρόν*, ce qu'il assume — semble-t-il nous dire par cette image — parfaitement.

À travers ce bref parcours dans les jardins de la Seconde Sophistique, j'espère avoir montré comme les détails de la

⁹⁸ DURIS fr. 89 JACOBY (probablement extrait des *Problèmes homériques* de Douris) (= *Schol. Gen. ad Il. 21*, 257) : ἔπετο μεγάλωι ὄρυμαγδῶι· ὡς δ' ὅτ' ἀνήρ ὁχετηγδὸς κτλ.] τῇ έρμηνείαι ἐνέθηκε γλαφυρὸν πλάσμα. Δοῦρις δ' ἀιτιᾶται τὴν εἰκόνα ὡς τοῦ ὄρυμαγδοῦ καὶ τῆς ἀπειλῆς ἐνδεεστέραν καὶ φησι· “ταῦτα διὰ <τὸ> τὴν ἐν τοῖς κήποις ὑδραγωγίαν ἔκμιμεῖσθαι λανθάνει πως τοὺς ἀναγιγνώσκοντας, ὥστε μηδεμιάν ἔννοιαν λαμβάνειν πρὸς δὲ πεποίηκε” (“le poursuivait toujours avec un bruit fracassant. Ainsi, lorsqu'un fontainier” etc.] En façonnant son style, il (= Homère) lui a donné un *aspect poli*. Douris reproche à cette image d'être trop en deçà du bruit fracassant et du danger et écrit : “les lecteurs perdent plus ou moins ces choses de vue (= le bruit fracassant et le danger), car il (= Homère) s'emploie à dépeindre l'adduction d'eau dans les jardins ; de ce fait, ils ne se forment pas la moindre notion de ce qu'il (= le Scamandre) a fait”).

⁹⁹ DEMETR. *Eloc.* 209.

description du jardin peuvent être signifiants et permettre à chaque auteur de mettre en évidence sa singularité. Ces descriptions de jardins sont à la fois des lieux d'auto-représentation du texte et de réflexion sur le style d'Homère et sur son rôle comme source de la prose impériale.

Bibliographie

- ACOSTA-HUGHES, B. 2002. *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition* (Berkeley).
- ALPERS, K. 2001. "Der Garten des Philetas. Longos und Lukian", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 136, 43-48.
- BERNSDORFF, H. 2002. "Anmerkungen zum neuen Poseidipp (P. Mil. Vogl. VIII 309)", *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 5, 11-44.
- BIRAUD, M. 1995. "La répétition dans trois descriptions de *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius", *L'information grammaticale* 64, 32-35.
- BOWIE, E.L. 1985. "Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus", *Classical Quarterly* 35, 67-91.
- BRAGINSKAIA, N.V. & D.N. LEONOV. 2006. "La Composition des *Images* de Philostrate l'Ancien", in *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, éd. par M. COSTANTINI, F. GRAZIANI & S. ROLET (Rennes) = *La Licorne* 75, 9-29.
- CAIRNS, F. 1979. *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome* (Cambridge).
- _____. 1984. "Theocritus' First Idyll : The Literary Programme", *Wiener Studien* 18, 89-113.
- CAMERON, A. 1995. *Callimachus and His Critics* (Princeton).
- CLÉMENT-TARANTINO, S. 2006. "La poétique romaine comme hybridation féconde : les leçons de la greffe (Virgile, *Géorgiques*, 2, 9-82)", *Interférences. Ars Scribendi* 4, mis en ligne le 1^{er} juin 2006, <http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=var_affichage=vf>.
- CUSSET, C. 2005. "Fonctions du décor bucolique dans les *Pastorales* de Longus", in *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance. Actes du 2^e colloque de Tours, 24-26 octobre 2002*, éd. par B. POUDERON (Lyon), 163-178.
- DUBEL, S. 2010. "Aphrodite se mirant au bouclier d'Arès : transpositions homériques et jeux de matière dans l'*epos hellénistique*", in *Métamorphoses du regard ancien*, éd. par É. PRIOUX & A. ROUVERET (Paris), 13-28.

- FABBRINI, D. 2007. *Il migliore dei mondi possibili. Gli epigrammi ecfraستici di Marziale per amici e protettori* (Firenze).
- FABER, R. 1995. "Vergil Eclogue 3.37, Theocritus 1 and Hellenistic Ekphrasis", *American Journal of Philology* 116, 411-417.
- FARRELL, J. 1991. *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic* (Oxford).
- FIORELLI, G. 1882. "Montecompatri", *Notizie degli scavi di antichità* 7, 416-417.
- _____. 1883. "Monte Compatri", *Notizie degli scavi di antichità* 8, 85.
- _____. 1884. "Montecompatri", *Notizie degli scavi di antichità* 9, 157.
- FITZGERALD, W. 1996. "Labor and Laborer in Latin Poetry: The Case of the *Moretum*", *Arethusa* 29, 389-418.
- GALAND-HALLYN, P. 1994. *Le reflet des fleurs. Descriptions et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance* (Genève).
- GOWERS, E. 2000. "Vegetable Love: Virgil, Columella and Garden Poetry", *Ramus* 29, 127-148.
- GRIMAL, P. 1957. "Le Jardin de Lamon à Lesbos", *Revue archéologique* 49, 211-214.
- GUTZWILLER, K.J. 1991. *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre* (Madison).
- _____. 1998. *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context* (Berkeley).
- _____. 2010. "Images poétiques et réminiscences artistiques dans les épigrammes de Méléagre", in *Métamorphoses du regard ancien*, éd. par É. PRIOUX & A. ROUVERET (Paris), 67-112.
- HALPERIN, D. 1983. *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (New Haven).
- HARRISON, S. 2004. "Virgil's *Corycius senex* and Nicander's *Georgica: Georgics 4.116-48*", in *Latin Epic and Didactic Poetry*, éd. par M. GALE (Swansea), 109-123.
- HELDAMANN, K. 1982. "Ovid über den Pfau: Zum Lobe der Schönheit", *Hermes* 110, 375-380.
- HENKEL, J.H. 2009. *Writing Poems on Trees. Genre and Metapoetics in Vergil's Eclogues and Georgics* (Diss. Chapel Hill).
- HUNTER, R. 1996. "Longus, *Daphnis and Chloe*", in *The Novel in the Ancient World*, éd. par G. SCHMELING (Leyde), 361-386.
- _____. 1997. "Longus and Plato", in *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*, éd. par M. PICONE & B. ZIMMERMANN (Bâle), 15-28.
- KAIBEL, G. 1878. *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta* (Berlin).
- KERKHECKER, A. 1999. *Callimachus' Book of Iambi* (Oxford).

- KNOX, P.E. 1993. "Philetas and Roman Poetry", *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 7, 61-83.
- KOTTARIDI, A. 2011. "The Palace of Aegae", in *Brill's Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedonia, 650 BC – 300 AD*, éd. par R. J. LANE FOX (Leyde), 297-334.
- LANCIANI, R. 1884. "Delle antiche ville tusculane", *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 12, 172-212.
- LELLI, E. 2004. *Critica e polemiche letterarie nei Giambi di Callimaco* (Alessandria).
- LEMBACH, K. 1970. *Die Pflanzen bei Theokrit* (Heidelberg).
- LINDSELL, A. 2000. "Was Theocritus a Botanist?", in J.E. RAVEN, *Plants and Plant Lore in Ancient Greece* (Oxford), 65-75 [= reproduction annotée de l'article publié, sous le même titre, dans *Greece & Rome* 6 (1937), 78-93].
- LOCKWOOD, J.F. 1937. "The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus", *Classical Quarterly* 31, 192-203.
- LOWE, D. 2010. "The Symbolic Value of Grafting in Ancient Rome", *Transactions of the American Philological Association* 140, 461-488.
- MÄNNLEIN-ROBERT, I. 2007. *Stimme, Schrift und Bild. Zur Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung* (Heidelberg).
- MANAKIDOU, F. 2012. "Philitas, Theocritus, and Thorny Plants: A Reconsideration of their Relationship", *Prometheus* 38, 107-127.
- MÜLLER, C.W. 1990. "Philetas oder Philitas", in *Beiträge zur hellenistischen Literatur und ihrer Rezeption in Rom*, éd. par P. STEINMETZ (Stuttgart), 27-37.
- NÜNLIST, R. 1998. *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung* (Stuttgart).
- POUZADOUX, C. À paraître. "Entre l'ancien et le nouveau : la spirale, symbole du renouveau à Tarente", in *Mémoire, déconstruction, recréation dans la poésie et les arts figurés (III^e s. av. J.-C. - I^{er} s. av. J.-C.)*, éd. par P. LINANT DE BELLEGOND, É. PRIOUX & A. ROUVERET (Rennes).
- VON PREMERSTEIN, A. 1908. "Frontonis platani (zu Juvenal sat. 1,7 ff.)", *Hermes* 43, 321-336.
- PRIOUX, É. 2007. *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique* (Louvain).
- . 2013. "Columelle et le *genus floridum* : images programmatiques et parodie dans le livre X du *De Re rustica*", *Dictynna* 10, 2-25.
- . À paraître (a). "Le Fromage et le Dentifrice : le couple Virgile-Ovide dans les *Xenia* et les *Apophoreta* de Martial", in *La*

- représentation du ‘couple’ Virgile-Ovide de l’Antiquité à nos jours, éd. par S. CLÉMENT-TARANTINO & F. KLEIN (Villeneuve d’Ascq).
- . À paraître (b). “Jardins métapoétiques : la réflexion stylistique dans les descriptions de jardins d’Achille Tatius, de Longus et de Philostrate”, in *Penser la prose*, éd. par J.-PH. GUEZ & D. KASPRZYK (Rennes).
- RAVEN, J.E. 2000. *Plants and Plant Lore in Ancient Greece* (Oxford).
- SCHÖNBERGER, O. 1960. *Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe* (Berlin).
- SEGAL, C. 1977. “Thematic Coherence and Levels of Style in Theocritus’ Bucolic Idylls”, *Wiener Studien* 11, 35-68.
- . 1981. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil* (Princeton).
- SPANOUDAKIS, K. 2001. “Poets and Telchines in Callimachus’ *Aetia-Prologue*”, *Mnemosyne* 54, 425-441.
- SVENBRO, J. 1976. *La Parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque* (Lund).
- THOMAS, R.F. 1992. “The Old Man Revisited: Memory, Reference and Genre in Virg., *Georg.* 4, 116-48”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 29, 35-70.
- TOMASSETTI, G. 1903. “Scoperte nell’ ‘ager Labicanus’”, *Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia* ser. 2.8, 43-63.
- VOLK, K. 2002. *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius* (Oxford).
- WORMAN, N. 2009. “Bodies and Topographies in Ancient Stylistic Theory”, in *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, éd. par T. FÖGEN & M.M. LEE (Berlin), 45-62.

DISCUSSION

S. Dalley: It is interesting that symmetry is so desirable in Egyptian and Roman gardens and then in the garden descriptions of Second Sophistic authors that you studied, compared with the Assyrian attempt explicitly to imitate a natural, mountain environment without symmetry.

É. Prioux: La symétrie fait partie des principes de composition qui caractérisent à la fois les productions artistiques grecques et romaines et les jardins de l'époque impériale. Dans les descriptions de jardins de la Seconde Sophistique, il est intéressant de remarquer comme le texte s'efforce de mimer cette symétrie, comme si l'espace du jardin pouvait être transcrit dans la composition du texte. Les descriptions de Longus et d'Achille Tatius jouent sur des effets de stichométrie, plus largement connus pour la poésie que pour la prose (probablement parce que le vers constitue, aux yeux du lecteur moderne, une unité prédéfinie moins contingente que la ligne qui dépend des éditions), mais dont Nina Braginskaia et Dmitri Leonov ont par exemple démontré la présence dans les descriptions de tableaux de Philostrate l'Ancien.¹ Ces textes jouent en effet sur la possibilité qu'a le lecteur de repérer visuellement (peu importent la réglure et le nombre de caractères par ligne, du moment que l'écriture est à peu près régulière !) la ligne centrale d'une section donnée du texte dans l'édition dont il dispose et de constater ainsi quel élément l'auteur a choisi de mettre en valeur au centre de cette section. Le lecteur peut aussi facilement percevoir les effets de symétrie qui se déploient à peu de distance du milieu de la section qu'il considère. Il est,

¹ BRAGINSKAIA & LEONOV 2006.

en soi, intéressant de constater que ces effets de symétrie très maîtrisés apparaissent dans des descriptions de tableaux et dans des descriptions de jardins.

R. Lane Fox: Poets vary in their exact reference and awareness of flowers and natural flora. In English poetry, Shakespeare, John Clare, and D.H. Lawrence (in his travel writings) are the most observant. Theocritus is not only metapoetic. The flowers in many of his *Idylls* have been traced especially to Cos and the Dodecanese. The brilliant field botanist, John Raven, has recognized that the combination of flowers and plants at the end of *Idyll 7* belongs in one, and only one, valley on Cos (see the publication of Raven's 1976 Grey Lectures at Cambridge University).²

É. Prioux: La compétence ‘scientifique’ de Théocrite dans le domaine botanique, qui a été démontrée par Alice Lindsell et par la fascinante étude de Raven que vous citez, pose le problème de sa formation et des lieux où se jouent la ou les rencontre(s) que je crois cruciale(s) entre Théocrite de Syracuse et Philitas de Cos. Selon Lindsell, l'examen de la flore théocritéenne montre la profonde connaissance que le poète a de la garrigue des îles grecques (avec, notamment, ses chardons et ses cardons), plus que de celle de la Sicile. Ce constat va dans le sens d'une formation botanique reçue à Cos (peut-être dans le contexte de l'école médicale de Cos) — île où Théocrite a aussi vraisemblablement suivi l'enseignement de Philitas. Le tableau se complexifie cependant si l'on songe que Philitas s'est lui-même intéressé de près à des vocables siciliens, et notamment au nom sicilien d'une plante — le κάκτος (que Lindsell identifie à *cynara cardunculus*, le cardon comestible, une plante dont Théophraste indique clairement qu'elle appartient en propre à la Sicile et non à la Grèce).³ Or, cette

² RAVEN 2000, 24-28.

³ LINDSELL 2000.

même plante figure chez Théocrite, dans un passage qui entend probablement faire allusion à Philitas (*Id.* 10, 4). Spanoudakis, commentant le terme *κάκτος* chez Philitas, indique que celui-ci a utilisé des sources littéraires siciliennes pour constituer son répertoire de *glôssai* — ce qui est tout à fait possible. Une autre possibilité consisterait à faire l'hypothèse d'un voyage de Philitas en Sicile et en Italie du Sud — hypothèse qui ne me paraît pas aberrante, même si nous n'en avons pas trace dans les témoignages qui nous sont parvenus sur le poète. Au moins faut-il souligner son intérêt pour les *glôssai* siciliennes également attesté par le fr. 38 Spanoudakis des *Ataktai glôssai* où il est question, cette fois, d'une *glôssa* syracusaine. En admettant que Richard Thomas ait raison de supposer que le vieillard de Tarente du chant 4 des *Géorgiques* soit une référence voilée à Philitas, il faudrait sans doute envisager l'existence d'une période occidentale dans la carrière de Philitas. Bien que nous ignorions la substance des écrits de Philitas sur les plantes et / ou un jardin, il me semble que Philitas, par son exigence de précision lexicale et ses recherches lexicographiques qui incluent des noms de plantes, pourrait être à l'origine d'une nouvelle conception des rapports entre la poésie et ce domaine précis du savoir scientifique. Le talent de Théocrite, son élève, est d'employer ses connaissances sur les plantes à une double fin scientifique et (méta)poétique ; il réaliserait ainsi une forme de synthèse entre les progrès de la botanique liés à l'œuvre de Théophraste et les métaphores qui, depuis l'époque archaïque, associent l'activité poétique aux fleurs et aux jardins.

G. Caneva: È possibile interpretare il significato delle citazioni dei cardi ? Questo ampio gruppo di *compositae* ha in comune la spinescenza, sia nei capolini, che lungo il fusto e le foglie. La loro rappresentazione in Teocrito potrebbe essere connessa al loro peculiare habitat legato al mondo pastorale (sono infatti piante tendenzialmente nitrofile e favorite dal pascolo).

E. Prioux: Si les cardons et chardons ont une signification symbolique, je ne pense pas qu'elle puisse être unique et applicable à tous les contextes. Dans le cas précis de Théocrite, de nombreuses espèces de cardons, chardons et plantes épineuses plus ou moins identifiables sont citées. Il me semble que le cas du *κάκτος* que je mentionnais à l'instant est particulièrement signifiant. Ici, Théocrite cite Philitas, un auteur étroitement lié, dans les esprits des poètes hellénistiques, à deux notions clés : je pense, d'une part, à l'idée de recherches exigeantes sur le lexique et d'une précision méticuleuse dans la lexicographie (*ἀκρίβεια* et *ὄνομάτων ὀρθότης*) et, d'autre part, à l'idée de finesse ou de subtilité (*λεπτότης*). Je pense que Manakidou a raison de voir dans le *κάκτος* de Théocrite une sorte d'hommage à ce caractère pointilleux de Théocrite, même si elle ne livre pas tous les arguments susceptibles d'étayer cette hypothèse.⁴ À mes yeux, l'idée d'épine associée au cardon / chardon est proche de l'image de l'écharde (*σκινδαλάμος*) qui sert à représenter de manière critique et moqueuse, chez Aristophane, la sophistication du discours ou de la poésie.⁵ De même que la *λεπτότης* toute sophistique d'un Euripide est pourfendue par Aristophane avant de devenir un mot d'ordre pour les premiers poètes hellénistiques, de même l'image de l'épine pourrait, je pense, avoir été employée de manière positive chez les auteurs hellénistiques. Un argument supplémentaire vient des épi-grammes d'Antipater de Thessalonique et de Philippe de Thessalonique qui, se moquant de personnages qui ne vivent que par l'étude assidue de Callimaque, qualifient respectivement ces mêmes poètes et *grammatici* de "peuple de cueilleurs d'acanthes" et de "vers mangeant des épines".⁶

Si les épines des cardons ou chardons ont pu servir à représenter métaphoriquement la notion stylistique d'*ἀκρίβεια*, il paraît légitime de s'interroger sur les connotations que

⁴ MANAKIDOU 2012.

⁵ AR. *Nub.* 130 ; *Ran.* 818, 825.

⁶ *Anth. Pal.* 11, 20 ; 11, 321.

pouvaient suggérer les sonorités des termes ἄκανθα (qui désigne, suivant les cas, l'acanthe ou le chardon / cardon) ou ἄκανθος (épine). Ἀκριβής (dont dérive ἀκρίβεια) pourrait avoir été composé à partir d'ἄκρος (pointu — voir *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*)⁷ et le lien entre les deux termes est rendu manifeste par Posidippe dans son épigramme sur le portrait de Philitas qui multiplie les termes de la famille d'ἄκρος pour laisser entendre à son lecteur quelle était l'acribie compulsive de Philitas. Ἀκανθος / ἄκανθα aurait été formé à partir de ἄκανος et ἄνθος. Ces termes sont pourtant liés l'un à l'autre par la racine indo-européenne *ak- qui exprime l'idée de 'pointe', représentée en grec par ἄκ- (voir *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*) ;⁸ d'après Pierre Chantraine cette racine *ak- "a fourni (dans la langue grecque) un nombre très considérable de dérivés, mais l'unité du groupe était sentie". Mon hypothèse est donc que les plantes épineuses et acanthiformes pouvaient aisément représenter la notion, centrale pour les poètes hellénistiques, d'ἀκρίβεια et qu'il est, à ce titre, intéressant de voir jointes dans la coupe du chevrier de Théocrite une ἄκανθα (qui pourrait donc représenter l'ἀκρίβεια) et la volute du lierre (qui pourrait peut-être représenter la ductilité du style ou la recherche d'ornement) — deux motifs que Virgile disjoint en les répartissant sur les deux paires de coupes évoquées dans la 3^e *Bucolique*, mais que Columelle rassemble à nouveau dans la description de l'artichaut. Cette hypothèse sur le sens de l'acanthe relève toutefois de la supposition et de la volonté de rendre signifiants tous les détails de la coupe de Théocrite dont je crois, après beaucoup d'autres, qu'elle est programmatique. Cette lecture peut être intéressante pour Virgile qui s'attache lui aussi à des questions de poétique et pour Columelle qui est, je crois, plus conscient qu'on ne le pense généralement des enjeux esthétiques de sa poésie. Je tiens toutefois à souligner que je ne pense pas que le

⁷ CHANTRAIN 1968-1980 s.v. ἀκριβής.

⁸ CHANTRAIN 1968-1980 s.vv. ἄκ-, ἄκανθα.

sens d'un symbole soit le moins du monde figé dans le temps : ce que j'avance pour Théocrite est certainement très loin de pouvoir s'appliquer à tous les emplois d'un motif aussi diffusé que l'acanthe.

Pour revenir à la place des plantes apparentées au chardon / cardon dans les lieux de pâture, je pense que votre observation confirme le 'réalisme' botanique de Théocrite qui ne se trompe guère sur les milieux des plantes qu'il décrit. Je ne pense pas qu'il soit contradictoire de reconnaître que Théocrite décrit les plantes qui constituent un décor approprié pour ses pâtres et d'affirmer dans le même temps que certaines de ces plantes épineuses sont dotées, chez lui, d'une signification métaphorique.

G. Caneva: È interessante capire se l'idea delle volute è prettamente formale o suggerisce piuttosto un elemento che non ha una precisa fine, ma che si trova in fase di sviluppo e che si proietta in avanti.

É. Prioux: C'est en effet l'hypothèse formulée par Claude Pouzadoux au sujet des éventuels emplois méta-picturaux de l'image de la volute dans la céramique apulienne de la fin du IV^e siècle av. J.-C. Encore une fois, je pense que le sens varie suivant le contexte et aussi suivant le mode de représentation. En grec, un rinceau qui progresse en ondoyant (en forme d'hélice) peut être qualifié d' $\epsilon\lambdaι\xi$ — autrement dit sous le terme qui sert également à désigner la volute à proprement parler ou la spirale. Dans les contextes où les représentations figurées dites 'ornementales' (que ce qualificatif soit ou non justifié) sont dotées d'une valeur symbolique, la volute en spirale et la tresse de la tige ondoyante et flexible ont peut-être des significations différentes, même s'il nous est impossible d'apprécier ce point en l'état actuel de nos connaissances.

D. Nelis: Concerning the significance of the Homeric passage describing Achilles and the Scamander, there is an

important discussion by Joe Farrell.⁹ As for your important remarks about Philetas, do you think it may be worth bringing into the picture, despite the scepticism of Peter Knox, the bucolic aspects of Tibullus, well discussed in relation to Philetas by Francis Cairns ?¹⁰

É. Prioux: Pour le premier point, M. Farrell montre en effet que Virgile imite, en *Géorgiques* 1, 104-110, la ‘scène de jardin’ qu’Homère associe à la description du Scamandre. Il met en évidence l’importance de cette référence à Homère dans le projet général des *Géorgiques* : cette référence contribue à situer les *Géorgiques* au sein d’une histoire de la poésie didactique qui débuterait en réalité avec Homère. M. Farrell ne cite pas le rapport possible avec Douris, mais celui-ci pourrait — je pense — permettre d’expliquer pourquoi le choix de Virgile s’est porté sur ce passage précis de l’*Iliade*. La raison de ce choix est sans doute que Virgile, Mécène et le public le plus érudit savaient parfaitement que ces mêmes vers avaient fait l’objet d’un débat esthétique auprès des philologues et théoriciens hellénistiques. On peut gager aussi qu’ils furent commentés, après Douris, dans des traités hellénistiques que nous avons perdus. Pour ce qui est de votre deuxième question qui touche à la figure de Tibulle, je pense en effet qu’il s’agit d’un témoin essentiel pour comprendre dans quelle mesure Philitas pouvait incarner l’entrecroisement du thème érotique et du thème de la vie rustique.

R. Lane Fox: Would you relate the poetic sensibility you have presented so well to a wider change in artistic taste in the Hellenistic age ? One example: Pindar or Anacreon never saw mosaics with representations of flowers and plants. You are surely right to pick out Pausias. From Sicyon (like Apelles) he may very well have come to Philip II’s Macedon, where the

⁹ FARRELL 1991, 211-213.

¹⁰ KNOX 1993 ; CAIRNS 1979.

magnificent floral mosaic in what we now know to be Philip's palace¹¹ is surely designed by him or a follower. The paintings in Macedonian tombs (especially at Mieza) then 'grow', in several senses, out of these new masterpieces. Do your epigrams and poets also inter-relate with flower and garden mosaics?

É. Prioux: Je pense en effet que les poètes du début de l'époque hellénistique n'ont pu qu'être sensibles aux évolutions des représentations végétales dans la peinture et la mosaïque du IV^e siècle av. J.-C. L'un des problèmes que cette question soulève est à nouveau celui de la formation de Théocrite et de l'influence que le milieu culturel de la Grande Grèce et de la Sicile ont pu avoir sur lui. Les innovations du milieu tarentin n'ont certainement pas pu laisser indifférents les poètes qui les ont contemplées.

Pour ce qui est de Pausias, j'aimerais rappeler que les anecdotes qui le montrent rivalisant avec la tresseuse de couronnes Glycère pourraient bien dériver de Douris de Samos, un auteur qui est à la fois historien de l'art, historien, théoricien de la manière d'écrire l'histoire et la poésie et dont on a souvent supposé qu'il avait participé à un ' cercle littéraire samien' fréquenté, à tout le moins, par son frère Lyncée et, vraisemblablement, par Asclépiade de Samos. Peut-être Hédyle et Posidippe le fréquentèrent-ils aussi, bien qu'ils aient été sensiblement plus jeunes que les trois autres ? Douris, tout comme Asclépiade sans doute, a également connu, avant de devenir 'tyran' de Samos, le milieu sicilien.

Pour ce qui touche à l'expression, dans les épigrammes, d'une sensibilité aux créations artistiques contemporaines, et plus particulièrement peut-être au développement des représentations de rinceaux végétaux dans la mosaïque, j'aimerais signaler l'existence d'une contribution de Kathryn Gutzwiller sur le cas précis de Méléagre de Gadara.¹²

¹¹ KOTTARIDI 2011.

¹² GUTZWILLER 2010.

B. Bergmann: Your contribution reminds us to think from an author's point of view and not take literary evidence as an automatic reflection of the 'real world' — a temptation among social and art historians that so often leads one astray. However, I wonder if, and when, we might be able situate an author's comments about gardens within his immediate setting and experience. Was Quintilian, for instance, influenced by the contemporary green spaces in Flavian Rome? Or did his thoughts move through a heady realm configured by his readings of earlier authors? If Augustan authors were more topical in their spatial references than the Alexandrian poets, how much, if anything, can we deduce about contemporary gardens from their writings? In short, can you articulate some of the nuances within the triangular relationship of present text / past text / actual garden spaces?

É. Prioux: Il s'agit d'une question délicate et le rapport entre ces trois pôles (la tradition littéraire sur les jardins, l'expérience sensible des jardins par l'auteur et la description littéraire du jardin par l'auteur) se pose de manière très différente d'un auteur à l'autre et parfois au sein d'une seule et même œuvre si l'on songe par exemple aux différences entre le traitement poétique du jardin de Columelle dans le livre 10 du *De re rustica* et son traitement en prose dans le livre 11 — ou encore aux différences entre le livre 14 (poème sur la greffe des arbres) de l'*Opus agriculturae* de Palladius et les livres en prose qui le précédent. Conclusion d'un traité de grande ampleur qui forme une somme sur l'agriculture, le poème sur la greffe mentionne, sur 30 greffes, 23 mariages qui sont impossibles dans la réalité, ce qui témoigne d'une approche volontairement basée sur la *phantasia* et potentiellement sur le sens métaphorique que l'on peut prêter à l'image de la greffe des arbres, plus que d'une approche documentaire. Ces greffes miraculeuses répondent à des unions non moins fantaisistes imaginées par Virgile dans le chant 2 des *Géorgiques* et dont les commentateurs ont souligné qu'elles reproduisaient des *adynata* empruntés à l'*Idylle* 1 de

Théocrite. Ce passage précis de Virgile pourrait donc plus traiter de poétique que d'agriculture, mais le partage reste délicat à opérer puisque Pline affirme avoir vu un arbre chargé de greffes provenant d'espèces diverses et qui pouvait ainsi porter simultanément des poires, des figues, des noix, etc. Son témoignage suggère que les expérimentations sur les greffes ont pu être un sujet d'actualité pour les Romains du I^{er} siècle av. J.-C. et du I^{er} siècle ap. J.-C. De son côté, Columelle, qui a une expérience bien réelle et pragmatique des jardins et qui possède une connaissance approfondie des nouvelles espèces introduites dans les jardins à mesure que l'Empire romain s'est étendu, est, à mon sens, non seulement un fin connaisseur de Virgile et d'Ovide, mais aussi un connaisseur de la littérature hellénistique et un érudit bien conscient des enjeux esthétiques liés à l'imitation de tel ou tel modèle. Il tente, je pense, de concilier, en plusieurs endroits de son poème, l'intertextualité et l'évocation de réalités concrètes : ses descriptions de laitues rousses et frisées ou encore de laitues au brun mollet correspondent à la fois à des espèces dont il entend commémorer l'introduction et à d'humoristiques imitations parodiques des évocations de *puellae* à la chevelure colorée et au teint plus ou moins clair que l'on rencontre dans la poésie didactique d'Ovide. Ovide avait répondu aux *Géorgiques* par les *Medicamina* et l'*Ars amatoria* ; Columelle répond aux *puellae* d'Ovide par des descriptions de laitues ! Et, de fait, c'est bien au sujet de Columelle qu'Emily Gowers propose de saisir la relation triangulaire que vous évoquez dans son article "Vegetable Love".¹³ Comme le montre très bien Mme Gowers, les jardins en vers et en prose de Columelle résultent d'une négociation entre le modèle virgilien (parfois volontairement malmené par l'intégration de nombreux éléments non-virgiliens), le refus que le moraliste oppose à l'artifice des luxueux parcs de son temps et son intérêt bien réel pour de nouvelles techniques de jardinage (culture sous serre des artichauts) qui, elles, relèvent pleinement d'une

¹³ GOWERS 2000.

recherche de raffinement culinaire contemporaine (et, partant, d'une recherche du luxe !).

Pour ce qui est du court passage de Quintilien sur l'opposition entre jardin productif et jardin d'agrément, il procède comme l'ont montré les commentateurs de l'imitation de trois hypotextes — l'un d'eux est le *De re rustica* de Varron, les autres sont des passages des *Bucoliques* et des *Géorgiques* de Virgile. Par cette triple imitation, Quintilien illustre son propos sur la question de l'ornement en rhétorique. Je ne pense pas qu'il y ait dans ce même passage, qui demeure très général, une référence spécifique à l'un des grands jardins flaviens ou qu'il faille supposer un référent réel auquel l'auteur ferait allusion. Martial, au contraire, nomme les propriétés de personnes précises, comme les serres d'Entellus. Les commentateurs ne doutent pas de l'existence de ces lieux et du fait que Martial sert ici le projet qu'ont de riches propriétaires de passer pour moralement vertueux malgré leurs goûts de luxe et leurs dispendieuses cultures. Je pense moi aussi que ces épigrammes n'auraient pu être écrites si les propriétés qu'elles envisagent n'étaient pas conformes à ce que Martial décrit et si elles n'avaient pas réellement suscité une forme de réprobation dans l'opinion publique. Il me semble pourtant que l'existence de ces référents réels et la vocation pragmatique de ces épigrammes qui visent en premier lieu à asseoir la bonne réputation d'un riche personnage n'interdisent pas à Martial d'élaborer, dans le même temps, une réflexion d'ordre poétique et esthétique sur le genre littéraire qu'il pratique.

A. Marzano: Vorrei soffermarmi un po' sulla contrapposizione tra *technê* (come elemento che crea qualcosa di artificiale nel giardino, fatto dall'uomo) e natura. Penso che il rapporto *technê / natura* sia molto complesso. *Technê* è sì artificio, ma è un'arte che viene raggiunta con studio, esperienza e pratica solo se si hanno delle qualità naturali, delle predisposizioni innate. Allora in questo senso, se un poeta paragona la sua poesia ad un giardino che richiede *technê*, vuole forse dire che ha

un talento che gli viene dalla natura ma che lo riesce a perfezionare grazie a *technê*, creando qualcosa che non è totalmente contrapposto al naturale, solo più raffinato e perfetto ?

E. Prioux: Votre remarque est tout à fait importante, même si je ne saurais dire si la référence aux jardins est employée par les poètes avec cette intention précise. Ce qui est certain, c'est que le statut de *technê* de l'art poétique fait débat au moins depuis Socrate (le sujet est abordé dans l'*Ion* de Platon, où Socrate veut refuser à la poésie le statut de *technê* — la *technê* suppose en effet une approche rationnelle et une capacité de l'artisan à théoriser sa pratique — et assimile, au contraire, la poésie à une forme de délire prophétique).

Pour ce qui est de la complexité du rapport entre *physis* et *technê*, Ovide est certainement l'un des auteurs qui y est le plus sensible, lui qui présente l'artifice comme un prolongement de la nature et, partant, la parure (qu'il s'agisse de la parure florale du jardin, de la parure d'emprunt qui orne les arbres au rendement amélioré par la greffe, ou encore de la parure vestimentaire et cosmétique des êtres humains) comme un prolongement souhaitable de la nature. Nous pouvons toutefois soupçonner, de par la force et la conviction avec lesquelles Ovide réaffirme, à plusieurs reprises, cette position, qu'elle ne faisait pas l'unanimité.

K. von Stackelberg: I think there is a parallel between the garden text as a hybrid of the bucolic and georgic poetic genres and the garden space as an interstitial place between inside and outside. Does your reading support this idea ?

E. Prioux: Les poètes grecs et latins s'intéressent beaucoup aux figures d'hybrides et à leur potentiel métapoétique. Le jardin est peut-être une forme de lieu hybride, à la croisée entre plusieurs couples de contraires — le dedans et le dehors, l'utilité et l'agrément, la *physis* et la *technê*. Certains auteurs jouent sur la nature paradoxale ou double du jardin. C'est notamment

le cas avec Martial, auteur chez lequel le jardin se prête aussi — à mes yeux du moins — à une réflexion stylistique sur les échelles du poème et sur les registres de langue employés pour le décrire. La bucolique et la géorgique ou la bucolique et l'élégie ne forment pas, bien sûr, des couples de contraires au sens où le dedans et le dehors peuvent l'être. En revanche, on peut songer que si le jardin est le lieu de rencontre entre l'utilité (les fruits, légumes, aromates et plantes médicinales) et l'agrément (les fleurs), il se prête bien à devenir un lieu de rencontre entre l'univers des cultivateurs géorgiques et celui des tesseurs de couronnes bucoliques.

K. von Stackelberg: Your paper traces the origin of the garden as metaphor for literary style. This aspect of the garden casts a long shadow — Pliny the Younger uses it in his villa letters and so does Henry James. Do you think that as a meta-textual device the garden is more of a process than a place, something always in the process of creation and never finished ?

É. Prioux: Je pense en effet que les auteurs anciens qui se sont livrés à l'exercice qu'est l'ecphrasis d'un jardin l'ont fait dans l'intention de se distinguer de leurs prédecesseurs et avec l'idée que cette description fournirait aux lecteurs les plus avisés (et à leurs imitateurs éventuels) un guide de lecture indiquant de quelle manière il conviendrait d'analyser le reste de leur œuvre. Longus et Achille Tatius nous indiquent, chacun à leur manière, quels sont les critères esthétiques à privilégier dans l'approche de leurs œuvres et ont donc conçu leurs descriptions de jardin comme un appel à la collaboration interprétative de leurs lecteurs.

