



HAL
open science

Le regard, vecteur épigrammatique et anthologique dans les *Selecta epigrammata graeca latine versa* de Janus

Cornarius

Aurélie Gay

► **To cite this version:**

Aurélie Gay. Le regard, vecteur épigrammatique et anthologique dans les *Selecta epigrammata graeca latine versa* de Janus Cornarius. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2022. Français. NNT : 2022UBFCH012 . tel-04069166

HAL Id: tel-04069166

<https://theses.hal.science/tel-04069166>

Submitted on 14 Apr 2023

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

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

Thèse de doctorat préparée à l'Université de Bourgogne

École doctorale n°592 LECLA

Laboratoire CPTC (Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures)

Le regard,
vecteur épigrammatique et anthologique
dans les *Selecta epigrammata graeca latine versa* de
Janus Cornarius

Par **Aurélié Gay**

Thèse de doctorat en Langues et littératures anciennes

dirigée par Mesdames **Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE** et **Estelle OUDOT**

Soutenance publique le mercredi 6 juillet 2022.

Membres du jury :

David AMHERDT, Maître d'enseignement et de recherche en latin à l'Université de Fribourg,
Mathieu FERRAND, Maître de conférences à l'Université de Grenoble Alpes,
Brigitte GAUVIN, Maître de conférences HDR à l'Université de Caen Normandie,
Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE, Professeure d'Université à l'Université de Bourgogne,
directrice de thèse,
Virginie LEROUX, Présidente du jury, Directrice d'études à l'EPHE de Paris,
Estelle OUDOT, Professeure d'Université à l'Université de Bourgogne, directrice de thèse.

REMERCIEMENTS

À Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE, ma directrice de la première heure qui encadrerait déjà mon mémoire de maîtrise. Un grand merci pour son précieux accompagnement, ses constants encouragements, sa disponibilité, ses relectures régulières, ses remarques toujours détaillées et éclairantes qui m'ont guidée et permis d'avancer.

À Estelle OUDOT, ma seconde directrice de thèse, sans laquelle je n'aurais jamais envisagé joindre le grec à ce projet. Un grand merci pour m'avoir transmis avec douceur et bienveillance sa passion pour le grec et pour avoir relu cette thèse avec tant d'acribie.

Traditionnellement, on détermine son sujet de thèse puis ses encadrants. J'ai pour ma part commencé par choisir mes directrices de thèse sans lesquelles je ne me serais jamais lancée dans un master II et encore moins dans une thèse. Merci, du fond du cœur, à elles deux.

À Lucie CLAIRE et Virginie LEROUX pour leurs conseils méthodologiques et bibliographiques.

À David AMHERDT, Mathieu FERRAND, Brigitte GAUVIN et Virginie LEROUX d'avoir accepté de faire partie du jury.

À ma famille, et plus particulièrement à mes grands-parents pour nos échanges passionnants et passionnés, toujours empreints de leur sagesse, à mes parents pour leur soutien sans faille et leur confiance sans cesse réaffirmée, à mon frère, pour son soutien tacite, à ma sœur, ma fidèle supportrice à l'humour décontractant et apaisant, à mon neveu et à ma nièce, deux véritables soleils.

À madame Diehl et Edwige pour leur accueil toujours chaleureux et leur bienveillante écoute.

À mes amis et plus particulièrement à Cécile et Mickaël pour leur précieuse présence et leur fidèle amitié, à Françoise pour ses festifs encouragements, son constant et affectueux soutien, jusque dans la traduction anglaise, à Thibaut et Marie-Lise pour leur éclairage zoologique et historique, à Géraldine pour ses ondes positives et à Anne pour sa rigoureuse relecture.

À ceux qui, venus de Tonnerre, Savigny-le-sec, Ruffey-lès-Echirey, Paris, Flagey, Dole, Dijon, Corcelles, Clénay, Chaumergy, Charpey, me font le bonheur d'être là le 6 juillet.

SOMMAIRE

Introduction -----	8
I Une figure et une œuvre humanistes : Les <i>Selecta epigrammata</i> de Janus Cornarius ----	16
A. Le contexte littéraire -----	18
1) La Haute Renaissance allemande à travers quelques œuvres humanistes -----	18
a) <i>L'Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata</i> de Conrad Celtis (1492)-----	20
b) <i>L'Autoportrait</i> de Dürer (1500)-----	23
c) <i>Clarorum virorum Epistolae</i> (1514) -----	25
d) <i>Vallum humanitatis</i> de Buschius (1518) -----	27
2) La place d'une anthologie d'épigrammes au XVI ^e siècle -----	29
a) Le choix d'un genre : l'épigramme -----	29
-Un genre poétique hérité de l'Antiquité-----	29
- <i>Brevitas sed copia</i> -----	31
- <i>Subtilitas et urbanitas</i> -----	34
-Théories épigrammatiques-----	37
-L'épigramme ou l'art de l'hypotypose-----	40
b) Le choix d'une forme : l'anthologie -----	42
B. Janus Cornarius : une figure traditionnelle d'humaniste ? -----	48
1) Un érudit polymathe-----	50
a) Un domaine de prédilection : la médecine -----	50
b) Un savoir protéiforme-----	53
2) Un philologue engagé -----	57
a) Un fervent défenseur des langues anciennes-----	57
b) Sa conception de la langue grecque et de la traduction latine -----	59
3) Un humaniste indépendant ?-----	69
a) Un partisan modéré de la Réforme -----	69
b) Cornarius et Fuchs-----	74
C. Les <i>Selecta epigrammata</i> de Janus Cornarius : <i>imitatio aut aemulatio</i> ? -----	80
1) La compilation d'un patrimoine antique -----	83
a) Les premières couronnes-----	83
b) <i>L'Anthologie de Planude</i> : la référence épigrammatique des humanistes -----	86
2) La naissance d'anthologies bilingues : la concrétisation d'un rêve humaniste-----	89
a) Les <i>Epigrammata Graeca</i> de Johannes Soter : une <i>varietas</i> littéraire-----	91
-Le matériau grec -----	91
-Intégration d'épigrammatistes bilingues : autant de traits d'union entre les deux langues -----	93
-Les traductions latines-----	95
-Une posture de poète, passeur de culture antique -----	97
b) Les <i>Selecta Epigrammata</i> de Janus Cornarius : une <i>varietas</i> linguistique -----	101
-L'anthologie de Cornarius : l'édition de Soter augmentée ? -----	101
-La mise en scène de l'émulation-----	102
-Une posture d'éminent linguiste -----	106
II <i>Festivas</i> et pluralité de regards -----	110
A. <i>Festivas aut nugae</i> ? -----	113
1) Une épître dédicatoire <i>pro epigrammatibus</i> -----	113

2)	L'épigramme et la fable : deux genres siléniques	116
3)	La <i>dispositio</i> des épigrammes : <i>alea aut ratio</i> ?	120
B.	Regards et <i>brevitas</i> : l'art du condensé	128
1)	Regards inauguraux et enclenchement dramatique	129
2)	Regards trompeurs et péripéties	148
3)	Regards et synecdoques de l'âme humaine	157
C.	Regards et <i>imagines</i> : une anthologie picturale	164
1)	Un genre qui donne à voir	167
2)	Entre <i>mimesis</i> et <i>fantasia</i>	183
3)	<i>Ut pictura epigramma</i> : l'effet trompe l'œil	202
D.	Regards et <i>joci</i> : des <i>nugae festives</i>	212
1)	Effets d'optique et registre comique	213
2)	<i>Sympotica epigrammata</i> : regards festifs et satiriques	223
3)	Des <i>nugae seriae</i> : des saynètes siléniques	232
III	Une confrontation des regards mise au service de l'<i>eruditio</i>	242
A.	Regards réducteurs et ignorance	244
1)	Regards obtus et déficiences	245
2)	Regards partiels et déformations	254
3)	Regards savants et impostures	263
B.	Regards pluriels et construction interactive du savoir	274
1)	Regards concurrents : la dynamique de l'émulation	275
2)	Regards croisés : une superposition des points de vue	298
3)	Regards antithétiques : l'art du point et du contrepoint	312
C.	Regards désincarnés et transmission du savoir	332
1)	Regards imparfaits : une désacralisation de l' <i>authoritas</i>	333
2)	Regards inclusifs : la création d'une <i>sodalitas</i>	349
3)	Regards polymorphes : la démocratisation du savoir	360
Conclusion		371
Annexes		376
1)	Dürer, Autoportrait	377
2)	Production de Janus Cornarius	378
3)	L' <i>Anthologie</i> de Cornarius et ses précédents	382
4)	Les principaux contributeurs grecs de l' <i>Anthologie</i> de Cornarius	383
5)	Principaux contributeurs latins (antiques et humanistes) de l' <i>Anthologie</i> de Cornarius	384
6)	Présentation du corpus retenu dans le présent travail	385
7)	Situation de notre corpus dans l' <i>Anthologie Grecque</i> et dans l' <i>Anthologie de Planude</i>	391
8)	Présentation succincte des auteurs grecs du corpus retenu	395
9)	Présentation succincte des traducteurs humanistes du corpus retenu	398
10)	Liste des lemmes	399
Bibliographie		401
A.	Sources	401
1)	Œuvres antiques	401
2)	Œuvres de Janus Cornarius	403
3)	Œuvres du Moyen Âge et du XVI^e siècle	403
a)	Anthologies	403
b)	Œuvres particulières	404

B. Travaux critiques	405
1) Travaux sur l'Antiquité et le Moyen Âge	405
2) Travaux sur la Renaissance	407
a) Sur Janus Cornarius	407
b) Sur des auteurs particuliers	408
c) Sur la littérature et la civilisation de la Renaissance	409
3) Études complémentaires	412
Résumé / Abstract	414

Introduction

En 1550, dans la préface du recueil *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Giorgio Vasari annonce le sujet de son étude en ces termes : « Nous serons placés sur un plus ferme terrain pour traiter de la perfection des beaux-arts, de leur décadence et de leur restauration, ou, pour mieux dire, de leur renaissance¹. » Selon cette définition, la notion de « renaissance » s'oppose à « décadence » et a pour synonyme « restauration ». Trois ans plus tard, Pierre Belon du Mans la décrit en ces termes : « De là est ensuyvi que les esprits des hommes qui auparavant estoient comme endormiz et detenuz assopiz en un profond sommeil d'ancienne ignorance, ont commencé à s'esveiller et sortir des ténèbres ou si long temps estoient demeurez enseveliz, et en sortant ont jecté hors et tiré en évidence toutes especes de bonnes disciplines : lesquelles à leur tant heureuse et désirable renaissance, tout ainsi que les nouvelles plantes après l'aspre saison de l'hiver reprennent leur vigueur à la chaleur du Soleil et sont consolées de la douceur du printemps, semblablement ayant trouvé un incomparable Mecenas et favorable restaurateur si propice, n'arrestent gueres à pulluler et à produire leurs bourgeons². » Nous retrouvons les *topoi* du mythe de l'âge d'or exploités par de nombreux auteurs antiques avec l'image d'un monde idyllique placé sous le signe de la concorde, de l'harmonie, de la paix, de la justice, de l'abondance offerte par une terre généreuse et nourricière, mais à présent révolu et qui a laissé place à la décadence³. Le mythe est ici inversé, les Anciens idéalisent le passé et percevaient le présent comme un assombrissement de cette lumière originelle. La Renaissance, *Rinascita* en italien, née dans la patrie de Pétrarque, envisage, quant à elle, le présent comme un éclaircissement de la sombre période médiévale si l'on en croit les propos du poète italien :

Nam fuit et fortassis erit felicius evum.

In medium sordes (...)

« Il y eut un temps plus heureux, qui reviendra peut-être. / Entre temps, rien qu'ordure (...) »

Propos retranscrits et commentés de la sorte par Francisco Rico : « Selon Pétrarque et Valla, ces longs siècles ne doivent dès lors être considérés que comme une longue et pénible parenthèse, comme un " moyen âge " entre la splendeur de l'Antiquité et le retour des belles lettres⁴. »

1. Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Florence, Lorenzo Torrentino (1^{ère} éd.), Filippo et Iacopo Giunti (2^{ème} éd.), 1550 puis 1568. (Trad. Léopold Leclanché, Paris, Just Tissier, 1841, préface p. 24).

2. Pierre Belon du Mans, *Les Observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie et autres pays estranges*, Paris, Jérôme de Marnef et veuve Guillaume Cavellat, 1553, épître liminaire adressée à François de Tournon.

3. Autour de ce *topos*, voir Hésiode, *La théogonie* ; *Les travaux et les jours*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2014, (1^{er} éd. 1928) ; Salluste, *Conjuration de Catilina*, IX, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (1^{er} éd. 1941) ; Virgile, *Géorgiques*, I ; Tibulle, *Élégies*, III, v 35-56 notamment ; Properce, *Élégies*, III, 13, texte établi et traduit par Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

4. Francisco Rico, *Le rêve de l'Humanisme. De Pétrarque à Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 24.

Le « retour des belles lettres », c'est ainsi que nous pourrions présenter l'humanisme dont la condition *sine qua non* d'éclosion restait une accessibilité plus large des textes anciens, grecs notamment. Deux événements favorisèrent et accélérèrent cette accessibilité : l'invention de l'imprimerie en 1450 et la chute de Constantinople en 1453. Concernant la première date, l'humaniste alsacien Jakob Wimpheling déclare : « Il n'est pas d'invention ou de création dont nous autres Allemands pouvons être aussi fiers que de l'invention de l'imprimerie, qui a fait de nous les propagateurs de la doctrine chrétienne et de toute science divine et humaine, et, de cette manière, les bienfaiteurs de l'humanité⁵. » L'inventeur lui-même semblait avoir mesuré les enjeux de sa découverte et ne pouvait donc que s'en enorgueillir : « Dieu souffre dans des multitudes d'âmes auxquelles sa parole sacrée ne peut pas descendre ; la vérité religieuse est captive dans un petit nombre de livres manuscrits qui garde le trésor commun, au lieu de le répandre. Brisons le sceau qui scelle les choses saintes, donnons des ailes à la vérité, et qu'au moyen de la parole, non plus écrite à grand frais par la main qui se lasse, mais multipliée comme l'air par une machine infatigable, elle aille chercher toute âme venant en ce monde⁶ ! » Ces deux citations montrent que l'imprimerie était, dans ses débuts, avant tout perçue comme un formidable outil de transmission de la doctrine chrétienne.

C'est bien la chute de Constantinople qui élargit ce point de vue et entraîna la diffusion d'un savoir, non plus seulement chrétien mais antique, dans toute sa diversité, sources profanes et sacrées confondues. En effet, cet événement semble avoir joué un rôle important dans l'avènement de la Renaissance. Pour certains historiens, elle est l'élément déclencheur ; pour d'autres, elle constitue seulement une étape d'une longue période de redécouverte de l'Antiquité qui avait commencé bien avant⁷. Ce que nous pouvons dire c'est que cet événement a largement contribué à l'essor de la culture antique puisqu'il va entraîner l'exil en Italie de nombreux savants, lettrés et artistes byzantins qui apportent avec eux des manuscrits grecs et latins que l'Occident redécouvre.

C'est dans ce contexte que naît l'humanisme. Il apparaît en Italie dans la première moitié

5. Propos cités par Léon Poliakov, *Du Christ aux Juifs de cour. Histoire de l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, p. 229.

6. Propos de Gutenberg cités par Alphonse de Lamartine, dans *Vie des grands hommes*, Paris, Bureaux du Constitutionnel, 1856, p. 112-113.

7. Le rôle qu'a pu jouer la chute de Constantinople s'inscrit dans un débat plus large sur le rapport entre le Moyen Âge et la Renaissance. Certains considèrent qu'il y a une véritable rupture entre ces deux périodes, d'autres estiment qu'il y a une continuité. Thomas Lepeltier synthétise cette question polémique dans sa *Revue de livres*, avril 2000, disponible sur le site : <http://thomas.lepeltier.free.fr/cr/febvre.html>.

A la vision de Michelet qui oppose radicalement Moyen Âge et Renaissance, il oppose les deux arguments suivants : « ...actuellement plus aucun historien, ou presque, ne voit dans le Moyen Âge une période d'obscurité et de ténèbres peu propice à la créativité et à l'épanouissement de fortes personnalités. Ensuite, l'influence de l'Antiquité n'a pas attendu le XIV^e siècle en Italie ou le XV^e siècle en France pour jouer un rôle fondamental dans les lettres et les arts. Et il serait naïf de croire que l'homme de la " Renaissance " se soit soudainement dépris de la foi de ses pères pour adopter un esprit critique annonçant notre modernité. En bref, si changement il y a - mais en toute époque n'y en a-t-il pas ? -, l'idée d'une opposition radicale, d'une rupture entre la Renaissance et le Moyen Âge demeure très fragile. »

du Quattrocento⁸. Le terme *umanista* est alors utilisé pour désigner le professeur de grammaire et de rhétorique. Les humanistes du XVI^e n'exercent pas tous nécessairement ce métier mais en choisissant ce terme, ils veulent insister sur le fait qu'ils étudient et enseignent les humanités, les *studia humanitatis* évoqués par Cicéron qui emploie également le terme des *humaniores litterae*. Ils signifient ainsi qu'ils croient à une pérennité des valeurs humaines à travers la lecture de bons auteurs. Selon Arlette Jouanna, « ils suggèrent aussi que cette activité les rend plus humains, plus dignes de la qualité d'homme⁹. » La maîtrise de ces *humaniores litterae* est donc indispensable pour tout être voulant s'élever au rang de *bonus vir*. C'est donc par l'apprentissage assidu des humanités, puis par le « *labor improbus* » célébré par Guillaume Budé, le travail acharné de perfectionnement individuel qui le prolonge, que l'on accède à la dignité humaine. La formule célèbre d'Érasme illustre en un raccourci saisissant ce long cheminement : « les hommes ne naissent pas, ils se fabriquent », « ils se différencient en cela des arbres ou des chevaux¹⁰ qui, eux, naissent arbres et chevaux¹¹. » Le travail acharné poursuit en réalité une double finalité : devenir homme et permettre à d'autres de le devenir.

Guy Demerson insiste sur le rôle primordial de ces humanistes dans la « fabrication », selon le terme érasmien, d'un homme : « Ainsi l'application studieuse aux *humaniores litterae* est une forme de culture apte à humaniser l'homme, à le protéger contre la bêtise et la bestialité : le trésor de la tradition intellectuelle de l'humanité est ce legs précieux de ce que les générations les plus anciennes ont élaboré de meilleur, et qui a donc survécu aux catastrophes de l'histoire et à l'acharnement démoniaque des barbares. L'*umanista* maîtrise les formules du bien dire capables de séduire les peuples, de désarmer les ennemis, de fonder les traités durables, car il est dépositaire du *logos*, de cette parole raisonnable qui caractérise l'homme, être social, et qui définit clairement les lois d'une nature soumise à l'homme¹². » Cette conception est tout à fait symbolique de l'optimisme indissociable de l'humaniste qui croit à la fois en l'homme, à sa capacité de devenir meilleur mais

⁸. Deux noms sont associés à l'apparition de l'humanisme : Vittorino de Rambaldoni da Feltre (c. 1378-1446) et Guarino de Vérone (1374-1460), voir l'article de Jean-Louis Charlet, « Qu'est-ce que l'éducation humaniste ? », communication prononcée dans le colloque *Internationalisation et professionnalisation de l'enseignement supérieur* à Chisinau (Moldavie), le 23 avril 2015. Intervention publiée dans la Revue *Connaissance hellénique*, 2015, lien <https://ch.hypotheses.org/1387>.

⁹. Arlette Jouanna. « La notion de renaissance : réflexions sur un paradoxe historiographique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2003, n°49, p. 5-16, <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-5-page-5.htm>.

¹⁰. Sur cette distinction de l'Homme et de l'animal, lire également les propos d'Etienne Dolet : « maintenant l'homme s'élève vraiment au-dessus de l'animal, par son âme qu'il sait cultiver et par son langage qu'il perfectionne. (...) Les lettres ont repris leur véritable mission qui est de faire le bonheur de l'homme, de remplir sa vie de tous les biens. » E. Dolet, *Commentariorum linguae latinae*, cités par Ferdinand Édouard Buisson « Le Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVI^e siècle » *La revue pédagogique*, 1886, p. 485.

¹¹. *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, édition critique et traduction par Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966, p. 388-389. Formule latine d'Érasme : *Arbores fortasse nascuntur (...) equi nascuntur. (...) Homines non nascuntur, sed finguntur.*

¹². Guy Demerson, *Humanisme et facétie, Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 8.

également au pouvoir des mots, des textes, de la lecture et de la transmission. Elle est donc radicalement opposée à celle du Moyen Âge : « En rupture avec l'éducation médiévale spécialisée, ils ont prôné une éducation intégrale visant à former des êtres humains. (...) La base de leur formation était donc linguistique et littéraire : par une approche directe des textes classiques grecs et latins lus de façon critique, amener leurs élèves à un niveau de *dignitas* et d'excellence morale qui en fasse des hommes libres et des citoyens propres à s'intégrer de façon responsable dans la vie de leur cité¹³ ». L'éducation humaniste voulait ainsi accueillir tous les domaines sans exclusion et développer l'autonomie en facilitant l'accès direct aux sources et en aiguisant l'esprit critique des lecteurs.

Les humanistes ont en réalité repris et condensé les différentes acceptions du terme *humanitas* qui pouvait tout d'abord désigner la nature humaine, comme dans le *De oratore*, I, XII, 53, où Cicéron invite l'orateur à *vim omnem humanitatis persp[icere]* « étudi[er] le fond permanent de la nature humaine¹⁴ ». Dans d'autres contextes, il pouvait être synonyme de bonté, d'affabilité, de bienveillance, de philanthropie comme dans l'expression *pro tua facilitate et humanitate* que Cicéron emploie dans une de ses lettres¹⁵. Il pouvait également être assimilé à la politesse et au savoir-vivre comme dans cet extrait : *quae abhorrent a litteris, ab humanitate*¹⁶. Enfin, il pouvait être employé au sens de connaissances, comme dans le *De oratore*, I, XVI, 71 où il est stipulé que le bon orateur doit *in omni parte humanitatis perfectum esse* : « exceller dans toutes les branches du savoir humain¹⁷ ». Cette idée d'une culture générale, qui multiplierait les domaines de savoir, est également exprimée par Quintilien dans son *Institution oratoire* à travers sa métaphore agricole :

Cur non idem suademus agricolis, ne arua simul et uineta et oleas et arbustum colant ? ne pratis et pecoribus et hortis et aluearibus auibisque accommodent curam ? Cur ipsi aliquid forensibus negotiis, aliquid desideris amicorum, aliquid rationibus domesticis, aliquid curae corporis, nonnihil uoluptatibus cotidie damus ?

« Pourquoi ne pas donner un conseil analogue aux agriculteurs, et les dissuader de cultiver simultanément leurs guérets, leurs vignes, leurs oliviers et leurs plantations ou d'appliquer leurs soins en même temps à leurs prés, leur bétail, leurs jardins, leurs ruches et leurs volailles ? Pourquoi nous-mêmes consacrons-nous chaque jour des heures aux activités du forum, aux invitations de nos amis, à nos comptes domestiques, aux soins de notre corps, et même un peu à nos plaisirs¹⁸ ? »

Il répond à ces questions rhétoriques de la sorte :

Quarum nos una res quaelibet nihil intermittens fatigaret : adeo facilius est multa facere quam diu.

¹³ Jean-Louis Charlet, « Qu'est-ce que l'éducation humaniste ? », art. cit.

¹⁴ Cicéron, *De oratore*, I, XII, 53, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1967, (1^e éd. 1922), [2019].

¹⁵ Cicéron, *Epistulae ad familiares*, XIII, 24, 2, texte traduit par Léopold-Albert Constans, Paris, Les Belles Lettres, 2018, (1^e éd. 1934) : « Au nom de ton amabilité et de ta bonté ».

¹⁶ *Ibid.*, XXIX, 13 : « qui s'accordent si peu avec un esprit cultivé et des moeurs polies ».

¹⁷ Cicéron, *De oratore*, I, XVI, 71, *op. cit.*

¹⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, tome I, livre I, 12, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975, [2012], p. 149.

« Or, une seule de ces occupations, quelle qu'elle soit, nous fatiguerait, si elle ne comportait de relâche. Tant il est vrai qu'il est plus aisé d'avoir des activités multiples que d'en poursuivre une longtemps¹⁹. »

Cette conception rejoint tout à fait celle des humanistes. Si la spécialisation encouragée au Moyen Âge est combattue, ce n'est pas seulement pour diversifier et ainsi enrichir le savoir, c'est aussi pour favoriser l'épanouissement personnel qui passe par la diversification des tâches et non par la répétition inlassable d'une seule. En somme, la multiplication des savoirs n'est pas une fin en soi, elle doit conduire au bonheur de l'homme et elle repose sur l'intime conviction que tout être peut accéder à cette culture qui permet d'accéder au bonheur.

Ce contexte littéraire fut par ailleurs influencé, ou tout du moins fortement marqué, par la vague de protestation religieuse. En effet l'Europe du XVI^e fut traversée par des réformes, protestantes tout d'abord (luthérienne dans les pays germaniques, calviniste en Europe de l'Ouest, anglicane en Grande Bretagne) mais également catholiques puisque l'Eglise, en réaction aux critiques formulées à son encontre, s'engagea dans une Contre-Réforme qui débuta avec la formation d'un grand concile à Trente en 1546. Jean-Claude Margolin insiste sur l'impact qu'eut la Réforme sur l'humanisme allemand : « les eaux humanistes, de calme apparence ou de bouillonnement contenu, en se mêlant aux tourbillons de la Réforme, ne se sont pas retrouvées, après la tempête, identiques à ce qu'elles étaient à l'époque où Martin Luther étudiait chez les moines Augustins d'Erfurt, enseignait l'exégèse biblique ou faisait ses premiers cours sur les Psaumes ou les Epîtres de Saint-Paul aux étudiants de Wittenberg. Aucune étude de l'humanisme allemand, qu'il s'agisse d'examiner une personnalité, une œuvre ou un milieu social, ne saurait donc faire l'économie - si je peux dire- de cette révolution religieuse et culturelle que représente la Réforme, et avant tout, de la Réforme luthérienne²⁰. »

C'est dans ce contexte littéraire et religieux que Janus Cornarius publie en 1529, une anthologie d'épigrammes intitulée *Selecta epigrammata graeca latine versa ex septem epigrammatum Graecorum libris : Sélection d'épigrammes grecques traduites en latin extraites de sept livres des épigrammes des Grecs*. Le titre nous transmet plusieurs informations : il nous indique la présence de deux langues (le latin et le grec) ; il nous renseigne sur le genre (l'épigramme) et sur une forme particulière (l'anthologie). Il précise enfin que l'œuvre s'inspire d'un hypotexte grec, plus précisément de sept livres d'épigrammes grecques. Notre corpus de traduction et d'étude est constitué d'épigrammes mettant en scène le regard de personnages intégrés à l'épigramme mais aussi celui des épigrammatistes et du lecteur. Le simple relevé des occurrences liées au regard

¹⁹. *Ibid.*, p. 149.

²⁰. J.-C. Margolin, « Mutianus Rufus et son modèle érasmien » dans *L'Humanisme allemand : 1480-1540*, XVIII^e Colloque international de Tours, München et Paris, Fink Verlag et J. Vrin, 1979, p. 169.

conduit à la formulation de plusieurs constats : à peine une cinquantaine d'occurrences prennent la forme d'adjectifs ou de noms (avec comme termes les plus utilisés l'œil : ὄμμα / *oculus* ; ἔσοπτρον / *speculum* ; εἰκὼν / *imago* / *effigies*). Toutes les autres occurrences (soit plus de deux cent cinquante car certaines épigrammes en contiennent plusieurs) correspondent à des formes verbales. Deuxième constat : les trois-quarts de ces occurrences prennent la forme de participes (présent ou aoriste / parfait) ou de propositions subordonnées. Troisièmement, toutes les personnes peuvent être sujets de ces formes verbales, avec toutefois une priorité accordée aux trois premières personnes du singulier (la présence moins fréquente des personnes de pluriel pouvant s'expliquer en partie par la brièveté du genre qui favorise la mise en scène de saynètes avec deux protagonistes mais aussi par l'emploi inusité en latin comme en grec d'un « vous » de politesse.) Enfin, les occurrences verbales du verbe voir (essentiellement ὁράω-ῶ et *videre* mais aussi, εἶδω, ἀθρέω-ῶ, εἰσοράω-ῶ, βλέπω, θαύμαζω, εἰσαθρέω-ῶ, ἐμβλέπω, νοέω-ῶ / *cernere, spectare, conspiciere, inspicere, explorare, aspicere...*) sont tantôt utilisées au sens propre, tantôt au sens figuré.

Ces quatre constats légitiment la formulation de plusieurs hypothèses : le premier sur la priorité accordée aux occurrences verbales peut laisser penser que la mise en scène du regard intéresse les épigrammatistes en tant que processus contribuant à la dynamique stylistique. Hypothèse confortée par le second constat prouvant que les poètes se focalisent sur les réactions engendrées par les perceptions visuelles. Le troisième nous invite d'ores et déjà à réfléchir au lien que peut entretenir ce thème avec la diversité accueillie à la fois par le genre et la forme anthologique. En effet, tout porte à croire que la démultiplication de ces points de vue (du lecteur, de l'auteur et du personnage) ne peut que renforcer l'effet de bigarrure déjà créé par la prolifération d'auteurs d'époques variées et de thèmes. Le dernier constat sur le double sens du verbe voir pose la question de la finalité de l'œuvre : a-t-elle pour simple vocation de donner à voir des saynètes pittoresques ou d'inciter à la réflexion, ou pour rester plus proche du sens figuré, de sortir le lecteur de l'aveuglement et de l'illusion pour l'inviter à distinguer plus nettement la réalité ?

De toute évidence, la déclinaison de regards est indissociable de la notion de *diversitas* qui anime tout autant la forme anthologique que le genre épigrammatique. Il conviendra de s'interroger sur les effets de cette diversité de regards : confère-t-elle à l'œuvre une dimension purement ludique, divertissante, fantaisiste ou assure-t-elle au contraire la transmission d'un savoir protéiforme, présenté comme perfectible ? Devons-nous percevoir l'anthologie d'épigrammes comme une succession de tableaux distrayants ou comme la confrontation exigeante de points de vue dont la coexistence rapproche le lecteur du savoir ? Nous verrons dans un premier temps que cette œuvre s'intègre parfaitement, à plus d'un titre, à cette période de la Renaissance et au mouvement littéraire de l'Humanisme. Concernant notre auteur, Janus Cornarius, s'il apparaît à première vue comme

une figure traditionnelle d'humaniste, nous montrerons que son parcours, ses engagements et la mission qu'il s'est donnée font de lui un savant à part. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la diversité des regards mis en scène dans le corpus. Nous montrerons comment elle préserve le lecteur de toute monotonie en apportant à l'œuvre un dynamisme certain et une dimension pittoresque assurément dépaysante. Enfin, nous étudierons la confrontation des regards sous l'angle humaniste, c'est-à-dire que nous nous interrogerons sur les liens entre cette diversité et l'idéal d'un savoir protéiforme, en devenir, infiniment perfectible.

**I Une figure et une œuvre humanistes :
Les *Selecta epigrammata* de Janus
Cornarius**

A. Le contexte littéraire

Si les caractéristiques humanistes sont communes à tous les pays européens engagés dans ce mouvement, une particularité lexicale allemande est à relever : dans les ouvrages sur le XVI^e siècle allemand, le terme de Renaissance apparaît très peu, on lui préfère celui de *Frühe Neuzeit* (que l'on pourrait traduire par « l'aube des Temps modernes »). Ce constat est l'objet d'un article d'Axelle Chassagnette²¹. Elle cite plusieurs historiens, parmi lesquels Peter Burke, qui dans son ouvrage *The European Renaissance*²² définit la Renaissance comme un mouvement strictement culturel porté d'abord par les artistes et les humanistes italiens des XIV^e et XV^e siècles et importé, seulement après, dans le reste de l'Europe. Cette définition pourrait justifier que le terme ait été essentiellement utilisé en Italie mais il n'explique pas pourquoi il a été si peu repris en Allemagne, alors que les études sur la « Renaissance » abondent dans les autres pays européens, comme c'est le cas pour la France. Axelle Chassagnette, qui s'appuie essentiellement sur les travaux d'August Buck²³, part du constat suivant : « D'une manière générale, l'usage du terme de Renaissance par les historiens allemands est extrêmement parcimonieux. Il est presque exclusivement appliqué à la description des phénomènes intellectuels et culturels qui caractérisent la première modernité²⁴ » ou encore : « La Renaissance n'est pas un paradigme explicatif retenu : elle s'efface entièrement devant le concept de *Frühe Neuzeit*, largement en usage depuis le milieu du XX^e siècle²⁵. » Elle propose l'explication suivante : « Les historiens allemands, plus que leurs confrères français, sont attachés à l'étude des phénomènes historiques sur le temps long²⁶. » En effet, la Renaissance ne constitue en quelque sorte qu'une « première modernité », soit les débuts d'une ère moderne et c'est ce qui pourrait expliquer que les historiens allemands aient privilégié l'étude de la *Frühe Neuzeit* et que la Renaissance n'ait peut-être été considérée que comme une étape et non comme une période majeure, indépendante et intéressante pour elle-même.

1) La Haute Renaissance allemande à travers quelques œuvres humanistes

Pour donner un aperçu du contexte culturel de l'Allemagne au XVI^e siècle, nous

21. Axelle Chassagnette, « Les concepts de Renaissance et d'humanisme en Allemagne : quelques remarques sur la (non) définition d'un champ d'étude dans la recherche contemporaine en histoire », *Revue de l'Institut français d'histoire en Allemagne*, n°2, 2010, p. 164-79. <https://doi.org/10.4000/ifha.244>.

22. Peter Burke, *The European Renaissance : Centres and Peripheries*, Oxford, Blackwell, 1998.

23. Elle présente August Buck comme « l'un des plus importants contributeurs allemands à la recherche sur la Renaissance dans la seconde moitié du XX^e siècle ». Axelle Chassagnette, art. cit., p. 170.

24. *Ibid.*, p. 169.

25. *Ibid.*, p. 174.

26. *Ibid.*, p. 170.

présenterons quatre œuvres, selon nous emblématiques de l'humanisme allemand. Parce que notre anthologie date de 1529, nous avons choisi des œuvres datant de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, susceptibles d'avoir influencé Janus Cornarius. Les ouvrages retenus sont les suivants : *Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata* de Conrad Celtis (1492) ; *L'Autoportrait* de Dürer qui date de 1500 (cf l'annexe n°1) ; *Clarorum virorum Epistolae*, 1514 et enfin le *Vallum humanitatis* de Buschius en 1518. Chacune met en lumière l'humanisme allemand, tel qu'il s'est exercé au début du XVI^e siècle, c'est-à-dire peut-être lors de ses plus brillantes années, au point que certains écrivains ont considéré que l'humanisme allemand aurait pris fin autour des années 1540. C'est le cas de Pierre Grappin selon lequel, en 1537, « quand il apparaît que l'Eglise luthérienne s'est imposée dans plus de la moitié des pays allemands, en particulier dans tout le Nord et l'Est, le mouvement humaniste est, pour ainsi dire, terminé en Allemagne. Non qu'il ne se publie plus rien qui vienne des humanistes, mais ils sont oubliés : les polémiques, les luttes suscitées par Luther accaparent l'attention. » Il ajoute : « Selon la thèse communément admise, le succès de la Réforme a marqué la fin de l'humanisme. Luther a contribué à cette fin rapide, son succès a étouffé la renaissance dans les pays allemands²⁷. » Même si ces propos peuvent paraître très tranchés, ils rejoindraient la délimitation habituelle des trois périodes de la Renaissance : la première qui couvre les années 1420 à 1500 (le *Quattrocento*), la seconde, appelée aussi haute Renaissance qui s'achève vers 1520 et la Renaissance tardive placée sous le signe du maniérisme qui prend fin vers 1600 (le *Cinquecento*). Nous nous focaliserons donc sur les débuts de la haute Renaissance.

Le lien entre ces quatre œuvres et l'Humanisme allemand n'a pas été notre seul critère de sélection. Chacune possède en réalité des points communs avec notre anthologie et son auteur. Nous avons retenu la première (le discours de Conrad Celtis) parce que Janus Cornarius a lui-même prononcé des discours à son arrivée dans des Universités²⁸ et que les contenus sont très proches. Les mêmes thématiques sont présentes, ce qui nous laisse penser que notre anthologiste a eu connaissance de ce discours et s'en est inspiré ou alors tout simplement que ces prises de parole en milieu universitaire contenaient des *topoi* véritablement emblématiques de l'Humanisme allemand.

Nous avons également voulu intégrer une œuvre picturale : *L'Autoportrait* de Dürer parce qu'il nous a rappelé à plus d'un titre la posture de Janus Cornarius dans l'anthologie. En effet, nous retrouvons dans notre œuvre le double élan d'*imitatio* et d'*aemulatio* présent chez Dürer. Janus Cornarius s'appuie en effet sur un hypotexte grec qu'il tente d'imiter mais en tant que contributeur principal d'épigrammes latines, il cherche incontestablement à concurrencer tout autant les épigrammatistes grecs que les multiples traducteurs latins. Le choix d'une œuvre visuelle s'est en

²⁷ Pierre Grappin, « L'humanisme en Allemagne après la réforme luthérienne », dans *L'humanisme allemand, op. cit.*, p. 593.

²⁸ Lire la partie consacrée à la biographie de Cornarius et plus précisément le I, B, 2, b).

outre imposé en raison de la dimension picturale de cette anthologie d'épigrammes : chaque épigramme peut être perçue comme un tableau aux multiples couleurs qui met constamment en exergue une véritable prédilection pour l'hypotypose.

La troisième œuvre retenue met en lumière un principe qui anime l'anthologie : la *sodalitas*. Cette compilation d'épigrammes pourrait en effet être perçue comme une correspondance entre les épigrammatistes grecs et les humanistes qui se rassemblent pour faire honneur aux langues anciennes et défendre le patrimoine antique.

Enfin, la quatrième œuvre a retenu toute notre attention parce qu'elle fait état d'une polémique générique autour de la poésie, genre choisi par Janus Cornarius dans son anthologie.

a) *L'Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata* de Conrad Celtis (1492)

Jacques Ridé s'est intéressé de près à l'*Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata* de Conrad Celtis²⁹ prononcée en 1492 à son arrivée à l'Université d'Ingolstadt car il la considère comme « un véritable manifeste de l'humanisme allemand³⁰ » et en résume ainsi les deux idées centrales : « Il n'est, pour l'homme, de salut que dans l'exercice des *studia optimarum artium* » et « Les Allemands ont l'impérieux devoir d'accepter et de cultiver ces *studia* dans lesquels excellent présentement les Italiens. » Voici quelques extraits :

*Nilil autem plane dignius et iucundius ad vos dicere constitui, quod vel me magis deceat et vos audire conveniat, quam ut vestros animos ad virtutem et optimarum artium studia cohortarer*³¹.

J'ai décidé que je ne pouvais définitivement pas m'adresser à vous plus dignement et agréablement et choisir un sujet plus pertinent pour moi et plus convenable pour vous, qu'en vous exhortant à tourner vos âmes vers la vertu et l'étude des arts libéraux³².

La dernière expression rassemble les deux sens d'*humanitas* et définit donc comme principe humaniste fondamental la croyance que l'étude des belles lettres peut conduire à la vertu et à la formation d'un *bonus vir*.

Sed ad vos ego iam, nobiles viri et adolescentes generosi, orationem converto, ad quos avita virtute et Germano illo invicto robore Italiae imperium commigravit quique hoc gymnasium super alia Germaniae nostrae studia frequentatis,

²⁹. Conrad Celtis, 1459-1508 : il fut couronné du titre de *poeta laureatus* par l'empereur Frédéric III à Nuremberg en 1487. Figure emblématique de l'humanisme par ses nombreux voyages sur les traces de la culture antique, par son engagement dans la réforme de l'éducation et par son envie de fédérer pour mieux transmettre l'esprit humaniste, envie qui s'est concrétisée par la création en 1496 d'une *sodalitas litteraria*. Pour une biographie détaillée de Conrad Celtis, voir Hans Rupprich, « Celtis, Konrad » in *New German Biography* 3, 1957 ; Lewis W. Spitz, *Conrad Celtis, The German Arch-Humanist*, Cambridge, Harvard University Press, 1957 ; Friedrich von Bezold, *Konrad Celtis, der deutsche Erzhumanist*, Darmstadt, WBG, 1959.

³⁰. Jacques Ridé, « Un grand projet patriotique : *Germania illustrata* », dans *L'humanisme allemand, op. cit.*, p. 101.

³¹. *Conradi Celtis Protucii, Panegyris ad duces Bavariae*, mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar herausgegeben von Joachim Gruber, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2003, p. 16.

³². Traduction personnelle, ici et pour toutes les citations de Celtis.

*fecundatis magnoque ornamento et decori estis*³³.

« Mais désormais c'est à vous, hommes distingués, jeunesse bien née, que je m'adresse, vous auprès de qui, grâce à la vertu de vos ancêtres et cette force germanique invincible, l'empire d'Italie a migré, vous qui fréquentez cette Université, supérieure aux autres formations de notre Germanie, qui l'enrichissez et lui offrez grande distinction et crédit³⁴. »

Commentons tout d'abord l'affirmation d'une supériorité de l'Université d'Ingolstadt (*super alia Germaniae nostrae studia*). Elle est bien sûr l'expression du jugement subjectif d'un professeur qui entend bien, ou pour le moins espère, que l'Université dans laquelle il officie se distingue des autres. Ce qui nous intéresse n'est pas de vérifier si cette supériorité était avérée ou non à l'époque. Ce qu'il faut retenir de ce propos, c'est plutôt la concentration du savoir dans quelques villes et il semble que ce fut un trait caractéristique de la culture allemande. Selon Pierre Grappin, « En Allemagne comme en Italie, les humanistes s'étaient groupés dans quelques grandes cités. (...) Le lien entre la ville et les grands érudits est un trait distinctif de tout le mouvement de renouveau et de découverte à cette époque. La Renaissance allemande a été aussi l'âge des villes, de Nuremberg, de Bâle, de Strasbourg, d'Augsbourg, de Tübingen aussi, ville où, comme à Heidelberg, l'Université jouait, à certains moments, un grand rôle³⁵. »

A une plus grande échelle, ce système reflète celui de l'Allemagne tout entière au début du XVI^e siècle. Les deux définitions suivantes rendent bien compte de cet aspect : « Devenu confédération d'Etats indépendants et jaloux, unis par un vague sentiment de nationalité mais étrangers à toute idée d'unité, l'Empire se présente tout au moins en apparence comme une institution extérieure à la nation. L'Empereur possède bien la *majestas* et *plenitudo potestatis*, mais en fait ne détient qu'un petit nombre de droits limitativement déterminés³⁶. » Ou encore : « le Saint-Empire romain, cet agglomérat d'états plus ou moins autonomes, qui comprenait aussi bien Strasbourg que Vienne et Prague³⁷... » Ces deux façons de présenter l'Allemagne au XVI^e siècle soulignent la même autonomie, la même indépendance des Etats et l'associent à une somme de petits pouvoirs qui fragilisent l'unité ou au minimum la rendent assez caduque et artificielle. La diversité et l'envie d'affirmer son indépendance ou sa supériorité priment mais un sentiment patriotique préserve tout de même, en apparence, l'unité. Pour conclure sur ce point, nous dirons que ce qui se joue alors dans les Universités reflète parfaitement ce qui se joue à l'époque dans l'Allemagne tout entière.

³³. *Conradi Celtis Protucii, op. cit.*, p. 20.

³⁴. Nous retrouvons ici la thématique topique de *translatio studii*, très importante pour tous les pays du nord de l'Italie.

³⁵. Pierre Grappin, « L'humanisme en Allemagne après la réforme luthérienne », dans *L'humanisme allemand, op. cit.*, p. 594.

³⁶. Georges Livet, « Réforme et civilisation européenne », *ibid.*, p. 25.

³⁷. Gilbert Tournoy, « L'œuvre poétique de Jérôme Balbi », *ibid.*, p. 322.

L'idée exprimée dans la fin de la phrase (*ad quos avita virtute et Germano illo invicto robore Italiae imperium commigravit quique (...) fecundatis magnoque ornamento et decori estis*) est importante pour comprendre l'état d'esprit des humanistes allemands. Plusieurs sentiments se trouvent mêlés : une fierté certaine tout d'abord, devant cette migration de l'Empire et du savoir, au profit de l'Allemagne, qui, idéalisée, semble mériter ce nouveau statut et enfin, l'envie d'être à la hauteur de la mission et des responsabilités engendrées par cette mutation. Jacques Ridé reformule l'ambition de Celtis en ces termes : « Une translation des Arts et des Lettres d'Italie en Allemagne apparaît à Celtis le complément indispensable et naturel de la *translatio Imperii Romani ad Germanos*³⁸. » La découverte récente en 1450 de la *Germania* de Tacite a grandement contribué à l'idéalisation morale du peuple allemand. Selon Pierre Laurens, « Tacite offrait aux Allemands une image plus qu'équitable : flatteuse, correspondant au génie de la race, et avec laquelle ils pouvaient rêver et s'identifier : celle d'un peuple autochtone et pur de tout mélange ; sain et vigoureux, frugal, invincible à la guerre, insensible à l'attrait de l'or et par-dessus tout jaloux de sa liberté ; pieux, fidèle à la parole donnée, hospitalier ; d'un pays où les femmes sont chastes et allaitaient elles-mêmes leurs bébés³⁹... ». Il n'est guère étonnant, dans ce contexte, que se soient multipliées les œuvres patriotiques, souhaitant profiter de cet élan de fierté nationale. C'est pourquoi, Celtis, comme de nombreux auteurs humanistes allemands, vont mener de front deux combats : développer un sentiment patriotique et inciter le peuple allemand à rivaliser avec la nation italienne. La première mission est formulée en ces termes dans son discours :

*Aemulamini, nobiles viri, priscam nobilitatem Romanam, quae accepto Graecorum imperio ita omnem sapientiam et eloquentiam eorum iunxerunt, ut dubium sit, an aequasse aut superasse omnem Graecam inventionem et doctrinae suppellectilem videantur*⁴⁰.

« Concuencez, nobles hommes, l'antique noblesse romaine, qui, après avoir reçu l'empire grec, assimila tellement sa sagesse et son éloquence, qu'il est difficile de savoir si ces hommes ont égalé ou dépassé toutes les inventions grecques et leurs bagages de savoir. »

Une exhortation à l'*aemulatio* est ici formulée. La fin de la phrase est très habile, tout d'abord car elle insiste à nouveau sur l'idée d'une *translatio imperii et eruditionis* et inscrit les Allemands sur le trajet du savoir dont le point de départ est la Grèce et sur lequel l'Italie ne doit plus être -et n'est déjà plus-, l'unique relais. De plus, Celtis sous-entend que de la même manière que les Romains ont surpassé leur maître grec, les Allemands pourront eux-mêmes dépasser leur maître romain. Pour conclure sur cette ambition allemande exprimée clairement dans ce discours, Pierre Laurens cite un extrait d'une lettre adressée par Celtis à un humaniste allemand, Tucher : « Si tu lis mes écrits, tu seras convaincu que je ne te les ai pas envoyés pour faire parade de mon talent poétique... mais

³⁸. Jacques Ridé, « Un grand projet patriotique : *Germania illustrata* », *ibid.*, p. 101.

³⁹. Pierre Laurens, « Rome et la Germanie chez les poètes humanistes allemands », *ibid.*, p. 344.

⁴⁰. *Conradi Celtis Protucii, op. cit.*, p. 20.

tu comprendras que je n'ai épargné aucun effort pour réaliser une certaine fin : car si ces efforts ne parviennent pas à m'égaliser aux Italiens, j'espère du moins stimuler et éveiller les hommes qui, en Germanie, excellent en science et en génie... Et alors les Italiens qui sont si prompts à faire éclater leur orgueil, seront forcés de confesser que non seulement l'empire romain et les armes, mais aussi la splendeur des lettres ont émigré en Allemagne⁴¹. » Telle était également l'ambition de Janus Cornarius, clairement énoncée dans la préface de son anthologie que nous commenterons plus loin. La seconde mission est quant à elle exprimée en ces termes :

*Magno vobis pudori ducite Graecorum et Latinorum nescire historias et super omnem impudentiam regionis nostrae et terrae nescire situm, sidera, flumina, montes, antiquitates, nationes*⁴².

« Considérez comme une grande honte pour vous d'ignorer l'histoire des Grecs et des Latins et comme un déshonneur suprême de ne pas connaître les sites, le climat, les rivières, les montagnes, les "antiquités", les peuples de notre propre pays et de notre terre. »

C'est précisément pour vanter les mérites de sa patrie et les faire connaître que Celtis a consacré la majeure partie de sa vie à son projet d'écrire un ouvrage consacré à l'Allemagne, *Germania illustrata*, qu'il comptait présenter sous trois angles : géographique, historique et ethnographique⁴³. Ainsi, de nombreux auteurs adopteront l'*ethos* de pédagogues chargés de transmettre des connaissances. Janus Cornarius se présentera lui-même comme un pédagogue (linguistique en l'occurrence) et comme un relais du patrimoine antique dans l'épître liminaire de son anthologie.

b) L'Autoportrait de Dürer (1500)

Selon Dieter Wuttke⁴⁴, les dates-clés choisies pour aborder l'Humanisme allemand sont toujours les mêmes : 1450 (l'invention de l'imprimerie), 1453 (prise de Constantinople), 1492 (découverte de l'Amérique), 1517 (parution des 95 thèses de Luther), 1519 (mort de Maximilien Ier). Selon lui toujours, il conviendrait d'y ajouter la date de 1500 ainsi que deux noms d'artistes : Celtis que nous avons présenté précédemment et Dürer. En ce qui concerne Dürer, il s'intéresse notamment à son *Autoportrait* qui date de 1500 et plus spécifiquement à l'inscription qui figure en haut à gauche :

Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin- / gebam coloribus aetatis / anno duodetricesimo.

« Moi, Albrecht Dürer j'ai fait mon portrait, je me suis représenté de cette façon, avec des couleurs impérissables, quand j'avais 28 ans⁴⁵. »

⁴¹ Pierre Laurens, « Rome et la Germanie chez les poètes humanistes allemands », *ibid.*, p. 351.

⁴² *Conradi Celtis Protucii, op. cit.*, p. 22.

⁴³ Jacques Ridé, *ibid.*, p. 101.

⁴⁴ Dieter Wuttke, « Dürer et Celtis, l'an 1500, considéré comme l'époque de l'humanisme allemand », *ibid.*, p. 507.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 510.

Il s'appuie sur cette inscription pour affirmer que cet autoportrait est celui d'un humaniste. Il remarque en effet que l'inscription est en lettres latines et que la police *antiqua*, typique de l'écriture humaniste, a été utilisée. Il rappelle qu'à l'époque « on ne pouvait pas apprendre l'écriture des humanistes en Allemagne (...). Il fallait aller en Italie pour apprendre ça. » Il en conclut : « Il faut donc que Dürer ait eu des modèles italiens devant les yeux, qu'il a imités⁴⁶. » Nous retrouvons ainsi des fondements majeurs de l'Humanisme : les voyages à la rencontre de l'Antiquité et le souci perpétuel de la mettre à l'honneur à travers l'*imitatio*.

L'hommage antique est également présent dans le nom que se donne l'artiste : *Albertus Durerus Noricus* : un nom « imité de l'habitude romaine d'un nom triple : Gaius Julius Caesar⁴⁷ ». La plupart des humanistes reprendront cette coutume des *tria nomina* latins comme pour se rapprocher encore davantage des auteurs antiques, d'un point de vue tout autant identitaire, culturel que linguistique. Sur ce dernier aspect, Dieter Wuttke ajoute que la langue latine choisie par l'artiste est une manière de s'adresser « au cercle des latinistes et surtout à ceux d'entre eux qui aspirent à un latin pur après des siècles de ce latin des moines et de l'Eglise, bref aux humanistes⁴⁸. »

Enfin, un autre précepte humaniste est présent dans cette inscription : l'*aemulatio*. L'artiste, quoique conscient d'avoir pu accéder au précieux savoir antique et de s'en être largement inspiré, met clairement en valeur ses propres compétences et son propre talent. « Dürer montre par ces mots qu'il a ses propres recettes pour la production des couleurs et que ces couleurs sont impérissables à cause de leur qualité. Il indique ainsi, en outre, qu'il est un maître, arrivé à la perfection technique et scientifique, dans ce domaine fondamental de la peinture. En peignant un autoportrait avec des couleurs impérissables, inventées par lui-même, et en soulignant cela par ces quelques mots, il fait remarquer à l'observateur contemporain que celui-ci a devant lui, en la personne du créateur du tableau, l'artiste compétent et doué. » Cet autoportrait fait donc référence, notamment à travers son inscription latine, à un culte antique qui s'exprime de deux manières : l'*imitatio* (de l'écriture antique) et l'*aemulatio* par l'affirmation de compétences propres à l'artiste.

Nous retrouverons ce même principe dans l'anthologie dans laquelle Janus Cornarius se plaît à imiter les modèles grecs mais aussi à rivaliser avec eux ainsi qu'avec ses contemporains. Mais ce n'est peut-être pas en cela que l'œuvre de Dürer se rapproche le plus de la compilation de Janus Cornarius. L'étude de notre corpus s'attachera à souligner la dimension incontestablement picturale des épigrammes. L'anthologie pourra être perçue comme une succession de tableaux qui donnent

⁴⁶. *Ibid.*, p. 509.

⁴⁷. *Ibid.*, p. 510.

⁴⁸. *Ibid.*

à voir des scènes très variées et il conviendra de nous interroger sur la posture adoptée par l'anthologiste : s'efface-t-il derrière la *diversitas* ou s'impose-t-il, à la manière de Dürer, comme maître et chef d'orchestre incontesté de cette *diversitas* ?

c) *Clarorum virorum Epistolae* (1514)

Selon Joël Lefebvre, « Si on laisse de côté la polémique entre Érasme et Luther, (...) on retient deux autres affrontements de grande ampleur, dans lesquels ont été impliqués la plupart des têtes pensantes du moment. La première est l'Affaire Reuchlin qui va opposer Johannes Pfefferkorn⁴⁹, un juif converti au catholicisme et ses alliés : les dominicains de Cologne à Reuchlin qui n'apparut pas seulement comme le défenseur de la culture juive mais comme une grande figure d'humaniste au sens où il revendiquait un retour au savoir originel qui impliquait donc une connaissance de l'hébreu. John Hale considère son « effort pour lire dans ce qui était essentiellement la langue de Dieu et du Christ, l'hébreu » comme un « impressionnant exemple du désir humaniste de retour aux sources⁵⁰. » Cette affaire révéla le climat d'intolérance religieuse qui régnait alors. Reuchlin fut très vite accusé de soutenir le judaïsme contre la foi chrétienne. Mais l'élan de soutien qui fut spontanément initié par les humanistes nous intéresse ici particulièrement.

En mars 1514, Reuchlin publia les lettres de soutien que ces derniers lui avaient envoyées sous le titre *Clarorum virorum Epistolae*. Ce fut l'occasion pour lui de clamer une nouvelle fois son engagement pour la défense des langues. Ainsi, il « s'affirmait à nouveau champion des "trois langues", puisque le recueil contenait des lettres en grec (Démétrios Chalcondylas) et en hébreu (Gilles de Viterbe), autant qu'en latin⁵¹. » Mais cet ouvrage est aussi intéressant puisqu'il met en valeur l'esprit humaniste de la *sodalitas*. Ces lettres sont un véritable symbole de l'élan de solidarité qui se met en marche⁵² dès que les valeurs de liberté, de tolérance, de retour aux sources du savoir sont mises à mal. Elles prouvent également que la recherche philologique menée par les humanistes ne les isole pas, ne les coupe du monde. En effet même s'ils entretiennent un lien privilégié avec les hommes du passé, ils ne négligent pas pour autant leurs contemporains avec qui ils échangent régulièrement comme le soulignent leurs abondantes correspondances.

⁴⁹. Connu déjà pour son ouvrage antijudaïque *Handspiegel*, publié en 1505, il réclame à l'Empereur Maximilien l'autodafé et la destruction du Talmud. Reuchlin se présenta comme le héros de la cause juive et répliqua par différents pamphlets puis par la publication de son *Augenspiegel* en 1510, en réponse à l'ouvrage de Pfefferkorn. Il conseilla vivement à l'empereur de conserver cette littérature hébraïque pour étudier les Ecritures.

⁵⁰. Hale, John Rigby. *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin, 2003, p. 203.

⁵¹. Jean-Christophe Saladin, *La bataille du grec*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 217.

⁵². Jean-Christophe Saladin parle de « l'armée des reuchlinistes. » Il commente l'emploi de ce terme ainsi : « ...la présentation des humanistes comme une armée nombreuse, solidaire et offensive, est une nouveauté. » Une armée, réunie selon lui par « le goût de la liberté de pensée » ainsi qu'« un goût immodéré pour les Bonnes Lettres et pour l'élégance de la langue (latine naturellement) accompagné d'une indignation permanente contre ceux qui s'y opposaient au nom d'une autorité usurpée. » Ulrich von Hutten, *Lettres des hommes obscurs*, présentées et traduites par J.-C. Saladin, *op. cit.*, p. 58 et 64.

La *sodalitas* au cœur de cette affaire est également évoquée par Arlette Jouanna : « on retiendra surtout le fort sentiment de solidarité qu'éprouvent les lettrés et qui les fait croire à une communauté idéale transcendant les frontières, communauté que désigne l'expression "république des Lettres"⁵³, apparue, semble-t-il, pour la première fois en 1417 mais diffusée surtout à partir de la décennie 1490 (...). La vitalité de cette "république", au moins dans l'Europe occidentale, se manifeste de façon éclatante lors de la querelle évoquée plus haut autour de l'œuvre de Johannes Reuchlin (...) Il y a là un phénomène novateur, né de la conviction que l'enjeu de la lutte contre les "ténèbres" ne saurait s'enfermer dans les limites d'un seul pays⁵⁴. » Pour preuve, l'extrait d'une lettre écrite à Reuchlin par un de ses amis : « Sois tranquille, tu n'es pas seul. (...) Appuie-toi sur nous, sur Mutianus et sa troupe ; parle et ordonne, nous sommes prêts⁵⁵. » Cette solidarité et cet esprit communautaire révélés par cette affaire témoignent bien d'un phénomène qui s'est développé en Italie tout d'abord puis partout en Europe. Selon J.-C. Saladin, « Suivant les prestigieux exemples italiens de Florence (Marsile Ficin), Rome (Pomponius Laetus) ou Venise (Alde), les premiers humanistes allemands n'eurent de cesse d'affirmer leur esprit nouveau en créant eux aussi des académies dans les villes où ils résidaient, même de passage. Au tournant du siècle, on vit ainsi fleurir des *sodalitates* (Gemeinschaften), qui se situaient à mi-chemin entre le club d'érudits et la société de fêtards⁵⁶. »

Nous consacrerons toute une partie à la *sodalitas* qui anime l'anthologie d'épigrammes et c'est en cela qu'il nous a semblé intéressant de la rapprocher des *Clarorum virorum Epistolae* dont elle est une autre forme d'expression. En effet, notre compilation d'« *epigrammatorum clarorum virorum* » est bien le rapprochement de plusieurs auteurs dont le rassemblement des compétences a pour but de donner plus de poids et de force à la défense des langues anciennes.

⁵³. Le terme équivalent en allemand est « die Gelehrten Republik », la République des savants, ce qui souligne très bien l'absence d'étanchéité entre les différents savoirs : tous les érudits appartiennent à ce collectif, quel que soit leur domaine de prédilection. Voir Christian Friedrich Schwan, *Nouveau dictionnaire de la langue française et allemande, composé sur le dictionnaire de l'Académie française, et sur celui de M. Adelung*, Naples, C.F. Schwan et M. Fontaine, 1793, p. 196.

⁵⁴. Arlette Jouanna, « La notion de renaissance... », art. cit., p. 10.

⁵⁵. J. C. Saladin, *op. cit.*, p. 219.

⁵⁶. *Ibid.*, p. 335. La description de ces sociétés se poursuit ainsi : « Leurs membres se reconnaissaient généralement au choix de leur nom (ou surnom) qui évoquait des personnages glorieux des Lettres antiques -fréquemment grecques. Ils se réunissent dans la demeure d'un membre fortuné de l'élite intellectuelle locale et c'est à l'occasion de leurs banquets que l'on composait les discours, épigrammes ou satires dont les humanistes raffolaient. Parmi les plus célèbres, je citerai, à Strasbourg, la société fondée par Sebastian Brandt et Wimpheling, où se rencontraient entre autres Luscinius (Nachtigall) et l'imprimeur Mathias Schürer. » p. 335.

⁵⁷. Joël Lefebvre, « Le poète, la poésie et la poétique », dans *L'humanisme allemand, op. cit.*, p. 286. Sur cette question, consulter également Virginie Leroux et Emilie Séris, *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018, notamment le chapitre IV « Les genres poétiques » p. 527 à 787 et V « La poésie et les autres arts » p. 791 à 916.

d) *Vallum humanitatis* de Buschius (1518)

La seconde polémique évoquée par Joël Lefebvre est de nature littéraire. « Il s'agit de la défense d'une certaine conception de la littérature et de l'activité poétique, et de l'apologie du poète⁵⁷. » Cornarius a nécessairement eu connaissance de cette critique générique et il convient de se demander si le choix de la forme épigrammatique peut être assimilé à une prise de position dans ce débat. Joël Lefebvre constate qu'en 1518, trois ouvrages paraissent autour du même sujet, à savoir la littérature et plus précisément la défense de la poésie : le *Scoparius*⁵⁸ de Murmellius, le *Vallum humanitatis* de Buschius et le *De poetica ratione* de Vadian, le premier en début d'année, le deuxième en avril, le dernier en juin. Selon lui, « Cette quasi-concomitance, en dépit de la distance géographique et de l'absence de concertation, souligne la simultanéité des préoccupations et le point critique atteint par la controverse⁵⁹. » Au-delà de la poésie, cette polémique pose la question plus générale de la place de la littérature au XVI^e siècle. John Hale remarque que l'ouvrage de l'historiographe français André Thevet, *Vrais portraits et vies des hommes illustres* publié en 1584, n'accorde que très peu de place aux hommes de lettres⁶⁰. Pour Thomas More par exemple, seule sa carrière administrative et diplomatique est mentionnée. Son œuvre *Utopie* n'est pas citée. Cette remarque est également valable pour Janus Cornarius. Son anthologie d'épigrammes est très peu mentionnée dans les documents consacrés à sa biographie.

Cette polémique dépasse donc la question générique de la poésie et rend peut-être compte d'une hiérarchie des savoirs et/ou de l'image persistante d'une littérature antique inégalable qui condamne les poètes humanistes à n'être que de pâles imitateurs et relègue leurs œuvres au second plan. En ce qui concerne Janus Cornarius, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que même s'il s'est retrouvé au cœur de cette polémique par la publication de son œuvre poétique, il ne pouvait pas véritablement constituer une cible pour les opposants à la poésie, puisqu'il avait déjà acquis ses lettres de noblesse avec ses ouvrages scientifiques, essentiellement médicaux. Il ne prenait donc pas grands risques à s'essayer à la poésie, il pouvait tout au plus mettre à nouveau en valeur son ouverture d'esprit ainsi que sa tolérance, aussi bien religieuse que littéraire.

L'objet de la colère de Buschius dans son ouvrage est le suivant : « ... il se plaint de voir

⁵⁸ Le titre complet est *Scoparius in barbariei propugnatores & osores humanitatis ex diuersis illustrium virorum[m] scriptis, ad iuuanda politionis literaturę studia comparatus. Opus novum poetice cultoribus periucundum* : Le balai contre les champions de la barbarie et les ennemis de l'humanisme, composé à partir des écrits de divers personnalités illustres afin de renforcer l'étude de la littérature. Ouvrage nouveau, fort agréable, aux adeptes de la poétique.

⁵⁹ Joël Lefebvre dans *L'humanisme allemand, op. cit.*, p. 287.

⁶⁰ John Hale, *op. cit.*, « Le statut du savoir et des arts » p. 404.

certaines utiliser la chaire professorale dans le seul but de mettre la jeunesse en garde contre les poètes et les orateurs, contre l'éloquence profane et la poésie⁶¹. » Le titre de son ouvrage *Vallum humanitatis : Rempart de l'humanisme*⁶² est intéressant puisqu'il intègre la polémique sur la poésie à une réflexion sur l'humanisme. Il sous-entend donc que dénigrer la poésie revient à remettre en question les fondements même de l'humanisme à savoir la liberté, la diversité, l'ouverture d'esprit, la tolérance. Parcourons quelques extraits de son *Rempart de l'humanisme* :

*Hic poetriam*⁶³ (sic enim ipsi vocant) totum destruere clamitat, ille humanitatis artis fatuitatis studia dictitat, alius fabularum deliramenta accusat, alius verborum lenocinia adlatrat, alius alia probra occentat. Nusquam certe in Italia (parente litterarum) exaudiuntur barbarica haec convicia in studia humanitatis ... Non iureconsultus, non theologus, non philosophus ibi, e cathedra contra poetas, et oratores, de lana caprina rixatur.

« L'un se plaint à grands cris de ce que la "poetria" (c'est en effet ainsi que ces gens-là la nomment) détruit toutes choses ; tel autre va répétant que les études humanistes sont sottise ; un troisième accuse les extravagances des fables mythologiques ; un autre encore tonne contre les séductions du langage, et un autre en critique d'autres aspects prétendument impudiques. A coup sûr, nulle part en Italie (cette mère des lettres), on n'entend ce concert d'imprécations contre les études humanistes. ... Là-bas ni le jurisconsulte, ni le théologien, ni le philosophe ne se battent, du haut de leur chaire, pour des broutilles, contre les poètes et les orateurs⁶⁴. »

Joël Lefebvre commente ainsi l'extrait : « Ce passage donne une idée des tensions qui agitent le monde universitaire et un aperçu sur les arrière-plans de la controverse sur la littérature : il s'agit essentiellement d'un "conflit des Facultés" (pour reprendre l'expression de Kant) dont l'enjeu est la place des "arts libéraux" par rapport à des disciplines rivales⁶⁵ ». Jeanne Dion évoque également ces tensions : « On est ainsi conduit à distinguer au moins deux courants dans ce qu'il est convenu d'appeler "l'humanisme allemand". Il y a le courant des moralistes plus ou moins pénétrés de pensée stoïcienne, qui s'expriment au premier chef dans la satire, le traité pédagogique et la prédication. De l'autre côté, et souvent en lutte avec le premier, il y a le courant des Platonisants, qui intègrent la dimension hédoniste de l'art. C'est une sorte d'humanisme au deuxième degré, qui ne parle pas le langage de la théologie, mais celui de l'anthropologie, et surtout celui de la poésie et de la littérature⁶⁶. » Pour Buschius, cette critique de la poésie vient nécessairement de la pensée étriquée de la scolastique qui tient à compartimenter, hiérarchiser le savoir et associe la fin de la spécialisation au début de la dégénérescence de la culture, comme si s'intéresser à de multiples domaines conduisait nécessairement à une médiocre ou approximative maîtrise des connaissances.

⁶¹. Joël Lefebvre dans *L'humanisme allemand*, op. cit., p. 289.

⁶². La traduction « Rempart de l'humanisme » au lieu de « Rempart de l'humanité » témoigne bien de la polysémie évolutive du terme *humanitas*. On comprend aisément comment un ouvrage qui défend les humanités peut être perçu comme le manifeste du mouvement humaniste.

⁶³. Sur l'emploi du terme *poetria* au XVI^e siècle, lire l'article d'Anne Debrosse « Le mot "poétesse" dans les dictionnaires, ou la tentation de l'épicène (XVI^e-XVII^e siècles) » dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°78, 2014, p.7-29 et plus particulièrement la note 25 p. 14.

⁶⁴. Traduction de Joël Lefebvre (extraite de *L'humanisme allemand*, op. cit., p. 289) partiellement modifiée.

⁶⁵. *Ibid.*

⁶⁶. Jeanne Dion, *L'épigramme de l'Antiquité au XVIII^e siècle* ou *Du ciseau à la pointe*, Paris, De Boccard, 2002, p. 298-299.

De plus, la multiplication et la confrontation des sources est perçue comme un danger puisqu'elle implique une remise en question des autorités. Joël Lefebvre restitue le titre des chapitres⁶⁷ du *Rempart de l'humanisme*. Ils mettent bien en valeur le combat mené par les humanistes pour défendre l'enseignement des *humanitates*, pour leur donner des lettres de noblesse en faisant valoir leur utilité, notion jusque-là réservée à d'autres matières, et leur compatibilité avec la théologie. C'est donc tout cela qui se joue à travers cette querelle autour de la poésie. Querelle dans laquelle Janus Cornarius prend clairement parti à la fois en publiant une anthologie poétique mais peut-être surtout, en étant le premier contributeur d'épigrammes latines dans cette compilation.

Chacune de ces œuvres met ainsi en valeur un aspect de l'humanisme allemand du début du XVI^e siècle : simultanément se sont exprimées des ambitions individuelles de rivaliser avec la culture antique, voire de la dépasser et des ambitions collectives avec la création d'une *sodalitas* qui avait pour projet de créer une *Respublica litteraria* tout cela, dans un contexte de revendication de liberté et de tolérance.

2) La place d'une anthologie d'épigrammes au XVI^e siècle

Le genre épigrammatique et la forme anthologique sont, l'un comme l'autre, emblématiques des valeurs et aspirations humanistes puisqu'ils ont tous les deux pour but de faciliter l'accès à la culture antique, de transmettre et diffuser, aussi largement possible, un patrimoine livresque varié.

a) **Le choix d'un genre : l'épigramme**

-Un genre poétique hérité de l'Antiquité

L'épigramme a pleinement sa place dans le panorama littéraire humaniste, tout d'abord parce que c'est un genre hérité de l'Antiquité. Écrire et publier des épigrammes, c'est remettre à l'honneur le patrimoine antique et le faire revivre. Ce genre date en effet du VI^e siècle avant J.-C. C'est le poète grec Simonide qui, le premier, le fait connaître à travers les multiples épitaphes rédigées en l'honneur des soldats des Thermopyles morts pendant les guerres médiques. Ces épitaphes étaient

⁶⁷. -« I. Où il est démontré que, contrairement aux dires de leurs adversaires, les études humanistes ne sont ni futiles ni perverses, mais font partie des arts libéraux. II Que l'étude des lettres est très utile et très profitable, contrairement à l'opinion de ceux qui clament qu'elles ne sont d'aucun profit. III Contre ceux qui prétendent qu'il n'en peut rien sortir de bon, je démontre que beaucoup de gens parmi ceux qui en étaient pénétrés ont vécu pieusement et sont devenus des saints. V Contre les adversaires de l'éloquence, présentée comme superflue et vaine je démontre qu'elle est une grande et utile chose, même pour les ecclésiastiques. VI Où il est question du mot de saint Jérôme parlant de « nourriture diabolique » (*daemonum cibus*), expression qui, selon ces adversaires, ne concernerait que les poètes, alors qu'elle concerne aussi, et plus encore, Aristote et tous les philosophes. VII. Que les saints et les prophètes ont fréquemment eu recours à la poésie pour exprimer les mystères les plus profonds. VIII Que dans les nations les plus importantes et au premier chef en Italie et surtout à Rome, on est d'avis qu'il convient non seulement de tolérer les études humanistes, mais de les encourager par des subventions publiques. » *Ibid.*, p 290.

alors inscrites sur une pierre. C'est en référence à ce support initial que l'étymologie du genre est construite : le terme d'épigramme désigne « un texte écrit sur quelque chose », en l'occurrence une pierre (monument, statue, tombeau...). Simonide donne naissance à une première catégorie d'épigrammes : l'épigramme funéraire. Jeanne Dion retrace en ces termes la naissance et l'évolution épigrammatique dans l'Antiquité : « A l'origine inscription, l'épigramme se constitue en genre littéraire à partir du VI^e siècle avec par exemple Simonide (556-467), concurrent d'Eschyle (525-456). Puis elle va se développer au III^e siècle avec Callimaque (315-244), pour devenir au I^{er} siècle av. J.-C. avec Méléagre une couronne de 48 poètes. Aux sources de Martial se place donc l'imitation de Callimaque et c'est une esthétique alexandrine qu'il faut développer d'abord⁶⁸. »

A l'origine, les épigrammes étaient écrites parfois en prose mais beaucoup plus souvent en vers et notamment en distiques. Claudie Balavoine fait le constat suivant : « Une certaine sensibilité érudite à l'éclat de l'expression s'affirme, au début du XVI^e siècle, à côté (sinon à l'opposé) du respect religieux de la pensée des anciens. Passant, dirait-on, pour l'esthétique de l'*elocutio*, de la *Rhétorique à Herennius* à l'*Institution oratoire*, les collectionneurs de *sententiae* excluent la période, et à la brièveté exigent que s'allie un autre trait comme la versification⁶⁹. » Ce qui va d'ailleurs distinguer l'épigramme des sentences, des adages, des apophtegmes, c'est précisément sa dimension poétique, présente en particulier à travers les métaphores⁷⁰, mais renforcée par la versification. Claudie Balavoine rappelle les lettres 94⁷¹ et 108⁷² de Sénèque où « le vers est donné comme le moule le plus propre à engendrer, de par ses contraintes mêmes, la vérité la plus éclatante, la plus indiscutable, la

⁶⁸. Jeanne Dion, *op. cit.*, p. 177.

⁶⁹. Claudie Balavoine, « Bouquets de fleurs et colliers de perles : sur les recueils de formes brèves au XVI^e siècle, dans *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^{ème}-XVII^{ème} s.)*, J. Lafond (dir.), Paris, Vrin, 1984, p. 53.

⁷⁰. Les métaphores permettent, toujours selon Claudie Balavoine, de distinguer l'épigramme des sentences qui en sont dépourvues. *Ibid.*, p. 55.

⁷¹. *Praeterea ipsa quae praecipuntur, per se multum habent ponderis, utique si aut carmini intexta sunt aut prosa oratione in sententiam coartata...* « En outre les préceptes ont par eux-mêmes beaucoup de poids, surtout si on les fait entrer dans la forme du vers ou si la prose les resserre en sentences bien frappées. », *Ad. Luc.*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1971, tome IV, Lettre 94, 27, p. 74.

⁷². *...quanto magis hoc judicas evenire cum a philosopho ista dicuntur ; cum salutaribus praeceptis versus inseruntur, efficacius eadem illa demissuri in animum imperitorum ?* « Nam », ut dicebat Cleanthes, « quemadmodum spiritus noster clariorem sonum reddit cum illum tuba per longi canalis angustias tractum patientiore novissime exitu effudit, sic sensus nostros clariores carminis arta necessitas efficit. » *Eadem negligentius audiuntur minusque percutiunt quamdiu soluta oratione dicuntur ; ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia velut lacerto excussiore torquetur.* « Comme cet effet, n'est-ce pas, doit exister de plus belle, lorsque ces mots sont prononcés par un philosophe, lorsqu'en ces salutaire préceptes sont intercalés des vers qui les enfonceront dans les âmes peu éclairées plus efficacement ! Car, comme disait Cléanthe, « de même que notre souffle rend un son plus éclatant, lorsqu'il circule tout du long de l'étroit canal d'une trompette d'où il jaillit enfin par un plus large orifice, ainsi la rigoureuse contrainte du vers confère à la pensée plus d'éclat. Les mêmes choses sont plus distraitemment écoutées, moins frappantes, tant que la prose les exprime ; quand le rythme s'y ajoute et qu'une noble pensée est astreinte à la régularité d'un mètre précis, la même pensée devenue sentence se dégage comme brandie d'un bras déployé. » *Ad. Luc., op. cit.*, Lettre 108, 10, p. 180. Cette métaphore est reprise par Montaigne : « Tout ainsi que la voix contrainte dans l'étroit canal d'une trompette sort plus arguë et plus forte ; ainsi me semble-t-il que la sentence, pressée aux pieds nombreux de la poésie, s'eslance bien plus brusquement et me fiert d'une plus vive secousse. » (Montaigne, *Essais*, I, XXV, « De l'institution des enfants », Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 224.)

plus apte à s'enraciner durablement dans l'âme⁷³. » Elle mentionne également la métaphore de la *tuba*, empruntée à Cléanthe, qui « souligne à l'évidence le mérite d'un canal étroit pour amplifier le son⁷⁴. » La versification permet ainsi de renforcer une caractéristique centrale de l'épigramme : l'*evidentia* qui sera étudiée plus loin.

Cette priorité donnée aux épigrammes en vers s'inscrit parfaitement dans le combat mené par les humanistes pour accorder une véritable place à la poésie antique, quelque peu délaissée par le Moyen Âge, et lui redonner ses lettres de noblesse. C'est ce que constate Pierre Laurens : « on sait bien que le Moyen Âge a connu l'Antiquité, latine et même grecque, et s'est nourri d'elle, contrairement à la thèse polémique accréditée par les humanistes eux-mêmes. Mais toutes ces réserves ne sauraient masquer la réalité d'un profond changement ». Ce changement est perceptible à travers « l'accent mis sur l'acquisition de la culture générale indispensable à la formation de l'homme selon le nouvel idéal (...) [et] la conviction que la littérature antique, et d'abord surtout latine, et pas seulement la philosophie, mais aussi la poésie, est dépositaire d'une sagesse, d'une éthique, "révélation mineure", complétant la révélation chrétienne et indispensable à la formation de l'homme total, éthique et esthétique⁷⁵. »

En remettant la poésie à l'honneur, l'objectif était bel et bien de lutter contre la tradition scolastique qui la considérait comme *infima inter omnes doctrinas*⁷⁶. Les humanistes cherchaient à montrer qu'« il n'y a pas de savoir qui n'ait besoin de la poésie et ne l'utilise, pas de savoir qui puisse se passer de Virgile, d'Ennius ou d'Homère⁷⁷. » L'œuvre de Buschius, *Vallum humanitatis*, évoquée précédemment, s'inscrit parfaitement dans cette lutte littéraire.

-Brevitas sed copia

En tant que genre poétique grec puis romain, l'épigramme ne pouvait qu'attirer les humanistes soucieux de découvrir, maîtriser et transmettre le patrimoine antique, notamment la poésie, mais le lien entre ce genre antique et l'humanisme est encore plus subtil. Le XVI^e siècle semble avoir fait perdurer ce qui s'est produit dans l'Antiquité tardive et qui a été à l'origine d'une efflorescence d'épigrammes latines. Jean-Louis Charlet a mis en valeur l'influence du néo-alexandrinisme sur l'esthétique latine tardive et il explique ainsi ce qui a été, à l'époque, à l'origine

⁷³. Claudie Balavoine, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁴. *Ibid.*, p. 53.

⁷⁵. *Musae reduces, anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Pierre Laurens et Claudie Balavoine (éds), Leiden, E.J. Brill, 1975, introduction p 10.

⁷⁶. *Somme théologique*, I, 1, 9 ad 1. Référence empruntée à Francisco Rico, *Le rêve de l'humanisme...op. cit.*, p. 33.

⁷⁷. Francisco Rico, *ibid.*, p. 31.

d'une renaissance de l'épigramme : « Or l'épigramme est une des formes poétiques les plus caractéristiques de l'époque hellénistique. (...) L'une des caractéristiques de l'alexandrinisme est la miniaturisation (le *Kleinwerke*), la recherche d'une composition fragmentée qui brise les grands ensembles en petits tableaux autonomes, en médaillons épigrammatiques. » Il poursuit ainsi : « L'épigramme est donc à la mode, aussi bien dans le monde grec que dans le monde latin, Ausone et Claudien assurant le pont entre ces deux mondes linguistiques en écrivant des épigrammes dans ces deux langues ; elle y fleurit sous toutes ses formes et avec une grande variété de mètres, sans se limiter au modèle d'épigramme à pointe que Martial avait porté à la perfection⁷⁸. »

Or, c'est précisément ce qu'il se passe au XVI^e siècle : c'est cette même esthétique du fragment et cette attirance pour des tableaux autonomes qui donneront naissance aux essais, aux adages, à tous ces recueils de formes brèves et aux emblèmes. Céline Bohnert et Françoise Gevrey insistent sur cette idée lorsqu'elles déclarent : « La Renaissance est une période privilégiée pour notre réflexion : l'éclatement de la pensée scolastique ouvre l'espace à une esthétique du fragment telle que la pratique Érasme ; la poétique des lieux communs fait voir la création comme un réagencement continu dans lequel le matériau ancien est ravivé, actualisé, reformulé⁷⁹. » Ainsi, cette esthétique du fragment, héritière de l'alexandrinisme, à l'origine d'une renaissance de l'épigramme dans l'Antiquité latine tardive, retrouve un second souffle au XVI^e siècle qui va à nouveau privilégier les formes brèves et parmi elles, l'épigramme.

Une caractéristique essentielle de l'épigramme est en effet la brièveté. Les dimensions du support originel restreignaient la longueur du texte. Emmanuel Fraisse souligne ce lien de cause (matérielle) à effet (stylistique) lorsqu'il évoque l'épigramme « tenant de son origine lapidaire une propension à la concision⁸⁰ ». On aurait pu observer, avec la disparition de la contrainte matérielle et la diversification des supports, un allongement des textes mais il n'en est rien. Même si nous trouvons des épigrammes de longueur très variable dans notre anthologie, la concision reste la norme. C'est d'ailleurs ce critère que Thomas Sébillet retient dans sa définition du genre : « Or appelé-je Epigramme, ce que le Grec et le Latin ont nommé de ce même nom, c'est-à-dire, Poème de tant peu de vers qu'en requiert le titre ou superscription d'œuvre que ce soit, comme porte l'étymologie du mot, et l'usage premier de l'épigramme, qui fut en Grèce et Italie premièrement appropriée aux bâtiments et édifices, ou pour mémoire de l'auteur d'iceux, ou pour marque d'acte glorieux fait par lui. Et ne devait plus contenir de vers qu'il s'en pouvait écrire dessus un portail

⁷⁸. Jean-Louis Charlet, « L'épigramme latine tardive » dans Marie-France Guipponi-Gineste et Céline Urlacher-Becht (éd.), *La Renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Actes du colloque de Mulhouse, (6-7 octobre 2011), Paris, De Boccard, 2013, p. 30.

⁷⁹. Céline Bohnert et Françoise Gevrey, *L'anthologie : histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims, Epure, 2014, p. 159.

⁸⁰. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, Puf, 1997, p. 14-15.

dedans la frise enfoncée entre l'architrave et la corniche (...)»⁸¹. » Pour que la brièveté formelle n'implique pas un appauvrissement du contenu, devaient nécessairement s'ajouter une exigence d'efficacité et la recherche d'une formulation condensée.

Platon, dans *Les Lois*, I, 641e, distingue trois styles rhétoriques :

Τὴν πόλιν ἅπαντες ἡμῶν Ἕλληνες ὑπολαμβάνουσιν ὡς φιλόλογός τε ἐστὶ καὶ πολύλογος, Λακεδαιμόνα δὲ καὶ Κρήτην, τὴν μὲν βραχύλογον, τὴν δὲ πολύνοιαν μᾶλλον ἢ πολυλογίαν ἀσκοῦσαν·

« Tous les Grecs ont l'impression que notre cité est amie des discours et grande discoureuse, tandis que Lacédémone et la Crète sont, l'une sobre de discours, l'autre plus soucieuse de l'abondance du sens que de celle des paroles⁸². »

Montaigne reprend cette répartition dans son chapitre « De l'Institution des enfants » : « Les Athéniens (dit Platon) ont pour leur part, le soin de l'abondance et élégance du parler, les Lacédémoniens de la brièveté, et ceux de la Crète, de la fécondité des conceptions, plus que du langage : ceux-ci sont les meilleurs⁸³. » Trois notions sont ici comparées : l'*ubertas*, la *brevitas* et la *fecunditas*. La conjugaison des deux derniers termes définirait assez bien l'écriture épigrammatique à moins qu'il ne faille leur préférer celui de *copia* dans son acception érasmienne : « L'idéal du *De copia* d'Érasme n'était sûrement pas l'abondance ou la prolixité, mais de *breviter et copiose dicere*, c'est-à-dire de parvenir à la concision parce que disposant d'une *varietas*, de toute une variété qui permet d'être bref ou d'avoir toujours le tour de phrase, le seul tour qui convient⁸⁴. » Pour le dire autrement, la concision attendue dans l'épigramme est avant tout stylistique.

Jean Lafond l'explique en ces termes : « Pour la rhétorique, la brièveté ne s'est jamais définie par la seule dimension de l'énoncé. Si, à une première approche, la *brevitas* s'oppose bien chez Quintilien à la *copia* et chez Tacite à l'*ubertas*, elle se signale surtout par la densité d'une forme qui dit beaucoup en peu de mots⁸⁵ » ; la règle minimale étant de ne pas dire plus qu'il ne faut. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il serait hâtif et erroné de considérer la *copia* et le style épigrammatique comme antithétiques, voire incompatibles. Il nous faudra plutôt redéfinir la notion de *copia* telle qu'elle apparaît dans les épigrammes et qui plus est, dans une anthologie d'épigrammes. Les propos de Philippe Moret nous invitent d'ailleurs à le faire, lui qui associe au terme de *brevitas*, celui de *rotunditas* : « La *brevitas* cerne un idéal de *rotunditas*, de complétude sémantique, celui de la

⁸¹ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, Paris, A. L'Angelié, 1548 (éd. F. Goyet, *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 99).

⁸² Platon, *Les Lois*, dans *Œuvres complètes*, tome XI, livre I, 641e, texte établi et traduit par Edouard des Places, Paris, Les Belles Lettres, 1951, [2003].

⁸³ Montaigne, *Essais*, I, chapitre XXV, « De l'institution des enfants », *op. cit.* p. 267.

⁸⁴ Antoine Compagnon, « La brièveté de Montaigne », dans Jean Lafond (éd.), *Les formes brèves...op. cit.*, p.19.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 101-102. La formule s'inspire de Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, livre VIII, 3, § 82, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, [2018], : ...*brevitas (...) est vero pulcherrima, cum plura paucis complectimur* : «...la brièveté (...) est surtout très belle, quand nous condons beaucoup de choses en peu de mots.»

maxima sententia, du maximum sémantique dans un minimum lexico-syntaxique, incitant à la *copia*, au déploiement discursif de la réflexion⁸⁶. » Ainsi, le principe de l'épigramme n'est pas de dire peu mais de dire le plus possible en peu de mots, tout en restant clair et limpide.

-Subtilitas et urbanitas

C'est d'ailleurs pour cela que tous les éléments avancés par Érasme, entre autres, pour critiquer le style cicéronien et promouvoir le sénéquisme pourraient tout à fait convenir pour définir le genre épigrammatique. Le style sénéquien est préféré pour sa *subtilitas*, qui doit éviter l'*obscuritas*, et sa *brevitas* « qui va vers l'*acumen*, la pointe, la pensée profonde qui tient en peu de mots⁸⁷. » La défense de ce style s'inscrit en réalité plus largement dans un combat contre la scolastique. En effet la préférence assumée et revendiquée d'un *sermo humilis*, caractérisé par « la concision et la clarté, la *brevitas* et la *perspicuitas*⁸⁸ (...), la *subtilitas* enfin, qui se garde de l'*obscuritas* est une critique à peine voilée du *modus scholasticus*, de ses longueurs et de "sa densité savante"⁸⁹. Ainsi, toutes les formes brèves sont portées aux nues par les humanistes au nom des qualités stylistiques qu'elles impliquent et parce qu'elles sont, intrinsèquement, la négation de l'éloquence périodique et pédante de la scolastique. Pour conclure sur ce point, nous pourrions emprunter à Montaigne une expression permettant de traduire cette idée de *fecunditas* condensée, de *copia* contenue et resserrée. Dans la veine de l'anti-cicéronianisme du XVI^e siècle, l'essayiste ne cache pas sa préférence pour un parler :

« simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche : un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné, comme véhément et brusque.

Haec demum sapiet dictio, quae feriet.

Seul vaudra le style qui frappera.

Plutôt difficile qu'ennuyeux, éloigné d'affectation : déréglé, décousu, et hardi (...) non pédantesque, non fratesque, non plaïderesque, mais plutôt soldatesque, comme Suetone appelle celui de Julius Caesar⁹⁰. »

Ainsi, plutôt que de parler de brièveté, nous pouvons retenir l'idée d'un style « court et serré ». Notons que toutes les autres caractéristiques énoncées ici par Montaigne pour définir son style idéal, se confondent avec celles de l'épigramme⁹¹. En effet, « le parler simple et naïf » fait référence au *sermo pedestris*, « registre conversationnel » cher aux humanistes parce que « mieux

⁸⁶. Philippe Moret, « La Rochefoucauld et la maxime », *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scrutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997, introduction p. 11.

⁸⁷. Jean Lafond, *Les Formes brèves*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁸. Montaigne parle « de la simplicité » des mots d'Epicure, de sa « perspicuité de langage », au sens de clarté parfaite, transparence. *Essais*, I, chapitre XXV, « De l'institution des enfants », *op. cit.*, p. 266.

⁸⁹. Jean Lafond, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁰. Montaigne, *op. cit.*, p. 265.

⁹¹. Voir à ce sujet « Marot, Macrin, Bourbon : "Muse naïve" et "tendre style" », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Actes du Colloque international de Baltimore de décembre 1996, réunis et présentés par G. Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 211-240.

adapté aux circonstances nouvelles d'une République des Lettres à prétention égalitaire⁹². » Nous verrons à travers notre corpus d'épigrammes que la conversation est omniprésente, que ce soit entre les personnages ou entre l'auteur et son lecteur. En effet, l'objectif épigrammatique de dire beaucoup en peu de mots a pour conséquence directe de solliciter grandement le lecteur et de lui transmettre implicitement une marque de confiance en son jugement et en sa capacité de compréhension : « la forme brève réserve au lecteur un rôle plus actif que les développements qui épuisent leur matière, puisque l'inachèvement de la forme laisse « quelque chose à penser⁹³. » Jean Lafond cite d'Ablancourt : « il faut laisser faire quelque chose à celui qui lit ou écoute, pour lui donner sa part de plaisir⁹⁴. » En cela, les formes brèves s'intègrent à cet élan optimiste de foi en l'Homme que les humanistes initient et encouragent. Parce que l'épigramme condense son contenu, c'est au lecteur d'en comprendre tout le sens.

Le « parler succulent » évoqué par Montaigne rappelle le terme de *subtilitas* mais également celui de *suavitas*, ingrédient indispensable d'une épigramme réussie et notion chère aux humanistes. Sylvie Fontaine-Laigneau fait le constat suivant : « Cette théorie de la douceur amène les humanistes à caractériser le style propre à l'épigramme par les termes de *venustas*, *lepos*, *lepidus*, *molliuscule*..., qui témoignent de l'influence sur ces théories de la poétique de Catulle ; celui-ci est aux yeux de Robortello, avec les Grecs de l'*Anthologie*, la référence exemplaire d'une esthétique qui privilégie la subtilité, la finesse, la délicatesse, autrement dit l'*urbanitas* de l'homme de goût⁹⁵. » Quant au refus d'un parler « délicat et peigné » à l'excès, il fait écho à l'idéal d'un style transparent, cher aux humanistes, « qui puisse être *eikôn psychês* (ou *imago cordis* chez les Latins) » et qui « connaît à la Renaissance un développement fulgurant à travers la valorisation du *sermo*, de la *spretzatura* et de la *negligentia diligens*⁹⁶. » Enfin les termes « nerveux, véhément, brusque, hardi » renvoient bien à la dynamique stylistique de l'épigramme qui tend vers la pointe, qui se veut percutante, enlevée, rythmée pour rendre le contenu plus éclatant.

L'exigence stylistique du genre épigrammatique ne doit pas être sous-estimée. Il veut dire beaucoup, rapidement mais finement, subtilement et agréablement. Bernard Roukhomovsky a établi de nombreux parallèles entre les *Caractères* de La Bruyère et l'écriture épigrammatique. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'étudier plus précisément la comparaison établie entre la posture d'un auteur d'épigrammes et celle du moraliste, auteur des *Caractères* car elle paraît des plus pertinentes pour l'auteur de notre anthologie. Au-delà de cette posture commune, Bernard Roukhomovsky

⁹² Luc Vaillancourt, « L'individualisme humaniste : égotisme rhétorique ou expression de soi ? », dans *Modèles linguistiques*, 2008, p. 101.

⁹³ Jean Lafond, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Nugae - Bagatelles* de Bourbon, Nicolas, 1533, édition critique de Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Librairie Droz, 2015, p. 46.

⁹⁶ Luc Vaillancourt, art. cit., p. 101.

estime que l'*urbanitas* anime les deux genres. Pour préciser cette notion, il reprend les termes de Guez de Balzac qui la présente comme « une adresse à toucher l'esprit par je ne scay quoy de piquant, mais dont la piqueure est agreable à celui qui la reçoit, parce qu'elle chatouille et n'entame pas, parce qu'elle laisse un aiguillon sans douleur, & resveille la partie que la mesdisance blesse⁹⁷ ». Bernard Roukhomovsky la définit quant à lui comme « comme aptitude au badinage, (...) comme aptitude à l'enjouement, comme disposition à (...) pratiquer cet élégant badinage qui constitue pour les mondains (...) l'apanage de la conversation polie⁹⁸. » Il est évident que l'épigramme, et à plus forte raison une anthologie d'épigrammes, ménagent une grande place à l'*urbanitas* mais nous aurons l'occasion de revenir sur ce point. Retenons également l'étymologie de cette notion qui, comme le souligne Bernard Roukhomovsky rappelle « l'ancrage urbain de l'homme de lettres⁹⁹ ». Cet ancrage urbain ressort nettement des biographies des humanistes. S'il a été amené à exercer dans de nombreuses villes universitaires, nous verrons que la ville de Bâle a toutefois joué un rôle particulier dans la vie de Janus Cornarius.

L'*urbanitas* dépasse la simple dimension stylistique, elle est au cœur d'une réflexion omniprésente chez les humanistes et qui se poursuit au XVII^e siècle, sur le savoir et la façon de le transmettre. En effet, le XVI^e siècle va réfléchir à un mode de transmission du savoir moins aride et moins rebutant que celui prôné par la scolastique médiévale et renouer ainsi avec la conception antique de l'*otium litteratum* selon laquelle « La lecture des poètes est présentée comme une récréation des forces usées par le surmenage du forum¹⁰⁰. » Un siècle après, Jean de La Fontaine avec ses fables, continue d'associer savoir et gaieté. Il définit cette dernière en ces termes : « Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toute sorte de sujets, même les plus sérieux¹⁰¹. » Si nous citons le fabuliste, c'est parce que nous montrerons, à travers notre corpus, les nombreux points communs entre l'apologue et l'épigramme. Avant de le montrer plus précisément, notons que les fables et les épigrammes partagent cette légèreté, cette gaieté, plus ou moins affirmée bien évidemment selon le thème abordé et surtout cette volonté affichée de transmettre un savoir de manière plus ludique et plus plaisante, qui s'oppose en tous points à l'enseignement scolastique strict et rigide, prodigué jusqu'alors.

⁹⁷. Bernard Roukhomovsky, « La Bruyère, du caractère à l'épigramme (*Des biens de fortune*, 12) », mis en ligne par *La Réserve*, 2017, § 8. <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/mobile/revues/reserve/auteur/378-la-bruyere-du-caractere-a-l-epigramme-des-biens-de-fortune-12/378-la-bruyere-du-caractere-a-l-epigramme-des-biens-de-fortune-12>.

⁹⁸. *Ibid.*

⁹⁹. *Ibid.*

¹⁰⁰. Jean-Marie André, « L'*otium* chez Quintilien : pédagogie et magistère moral. », dans *Rencontres avec l'antiquité classique*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1983, p. 193.

https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1983_ant_273_1_1068.

¹⁰¹. Jean de La Fontaine, *Fables*, préface du premier recueil, Paris, Flammarion, 2007, p. 47.

-Théories épigrammatiques

Une autre notion est au cœur même du genre de l'épigramme : il s'agit de la *libertas*. Une liberté qui s'est étendue au fur et à mesure : elle n'a d'abord concerné que le support, qui en se diversifiant, a ensuite entraîné avec lui une variété thématique. Les épigrammes parce qu'elles n'étaient plus seulement écrites sur un monument de commémoration, n'étaient donc plus nécessairement funéraires. Parce que les contenus se diversifiaient, le ton pouvait lui aussi varier, il n'était plus seulement solennel, grave, respectueux, comme il devait l'être pour les éloges funèbres. Cette liberté a été rendue possible par le peu de critères originels associés à l'épigramme qui présentait pour seule particularité d'être un texte écrit sur un support. Ce genre est d'ailleurs absent de la *Poétique* d'Aristote : « Bien que la théorie des genres soit coextensive à l'histoire de la *Poétique*, on ne trouve rien touchant l'épigramme chez Aristote ni aucun de ses successeurs antiques¹⁰². » Il n'est donc guère surprenant que son évolution ait été si conséquente comme l'a montré Pierre Laurens : « En l'espace de quatre siècles, de l'époque alexandrine à l'époque romaine, l'épigramme grecque amorce -et un sens achève- son évolution interne : toujours liée à l'inscription originelle, mais ouverte à des formes et à des contenus nouveaux, elle réussit à être et à dire le contraire de ce qu'elle était et disait¹⁰³. »

Jeanne Dion insiste également sur cette transformation radicale : « l'épigramme a ceci de profondément original, par rapport à d'autres genres littéraires, que son concept même se transforme, puisqu'on passe d'inscription sur la pierre à l'idée de pointe polémique¹⁰⁴. » C'est donc bien le peu de critères définitionnels de l'épigramme à ses origines qui lui a permis de se transformer, en toute liberté, au gré des époques et des auteurs. C'est aux humanistes que nous devons les premières théories épigrammatiques : « La théorie de l'épigramme est donc *stricto sensu* une invention de la Renaissance ; elle se constitue par analogie avec ce qu'Aristote dit notamment de la tragédie, puis par emprunts à l'autre tradition, celle de la Rhétorique, et pour finir à celle de la Logique¹⁰⁵. » Mais finalement, les théories génériques qui naissent permettent de comprendre pourquoi l'épigramme était absente de la *Poétique* d'Aristote. Pierre Laurens cite les conclusions de

¹⁰². Pierre Laurens, « Du modèle idéal au modèle opératoire » : la théorie épigrammatique aux XVI^e et XVII^e siècles » dans *Le Modèle à la Renaissance*, Claudie Balavoine, Jean Lafond, et Pierre Laurens (éd.), Paris, Vrin, 1986, p. 183.

¹⁰³. Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre, Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 26. Pour expliquer cette évolution radicale, Pierre Laurens donne quelques exemples : « - Elle était la lettre figée dans la pierre, et elle réussit à capter la parole la plus éphémère. -Elle disait l'éloge (du guerrier, de l'athlète) et voici que l'éloge se retourne, d'abord dans la parodie, puis dans un trait comique et satirique, et que, d'épigramme sur, elle devient épigramme contre. -Elle était simple, consistant en un énoncé nu : elle se dédouble et, non contente d'accentuer l'élément final, finit par détacher le trait. » *Ibid.*

¹⁰⁴. Jeanne Dion, *L'épigramme de l'antiquité au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁵. Claudie Balavoine, Jean Lafond, et Pierre Laurens, *Le Modèle à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 183.

plusieurs théoriciens qui aboutissent souvent au même constat : l'épigramme est un genre protéiforme, tant du point de vue de la forme que de la matière. Il rapporte par exemple les propos de Robortello selon lequel « Elle n'a pas, (...) de matière spécifique, n'étant qu'une " toute petite particule " (*particulam valde exiguam*) des autres genres poétiques, les quatre grands (épopée, tragédie, comédie, dithyrambe), les trois moins grands (épître, satire¹⁰⁶, silve). Elle emprunte notamment ses sujets à l'épopée (éloge de héros), à la tragédie (poèmes sur les morts), à la comédie, ancienne (ridicules et vices) et nouvelle (amours)¹⁰⁷. » Il reprend également les termes de Colletet extraits de son *Discours sur l'épigramme* : « Elle reçoit aussi toute sorte de sujets, voire même tous les genres d'écrire, quoique, comme j'ai dit, le médiocre ou plutôt le bas et le moindre lui soit plus ordinaire et même convenable¹⁰⁸. » Sylvie Laigneau-Fontaine synthétise en ces termes cette question générique : « Ainsi l'épigramme, telle que la décrivent les théoriciens humanistes, apparaît comme un genre incertain. Caractérisée par des contraintes formelles auxquelles elle tend à échapper ou qui sont ambiguës en elles-mêmes, elle possède en outre des critères qui ne font pas l'unanimité. Surtout, par l'extrême variété de sujets et de tons qui lui est propre, elle apparaît comme un " non-genre", un genre " fourre-tout ", en fin de compte indéfinissable. Mais c'est précisément ce qui fait de l'épigramme le genre de la littérature de circonstances par excellence¹⁰⁹. »

Même si ce genre reste donc, par définition, indéfinissable, l'apport de Jules César Scaliger est conséquent puisqu'il va introduire une distinction structurelle :

Epigramma igitur est poema breve cum simplici cuiuspiam rei vel personae vel facti indicatione, -aut ex propositis aliquid deducens, idque aut minus, aut minus, aut aequale, aut diversum, aut contrarium¹¹⁰.

Il explique tout d'abord la distinction entre, d'un côté, l'épigramme simple, « contenant une indication sur une personne, une chose ou en fait » dont les Grecs et Catulle seront les spécialistes ; de l'autre, l'épigramme composée et double « qui, à partir d'une proposition déduit quelque chose d'autre qui peut être plus grand, plus petit, égal, différent, ou contraire », dont Martial sera l'expert. Pierre Laurens apporte toutefois une forte nuance à cette distinction entre épigramme simple et épigramme double lorsqu'il déclare : « au sein même de l'épigramme grecque, la tendance à l'accentuation de l'élément final aboutit au détachement du trait¹¹¹. » La présence d'un trait final, d'une pointe semblait donc déjà présente dans l'épigramme grecque. Elle était peut-être même

¹⁰⁶ Citons la formule de Martin Opitz : *die Satyra [ist] ein lang Epigramma und das Epigramma eine kurze Satyra* : « La satire est une longue épigramme et l'épigramme une courte satire. », citée par Martens Gunter dans *Wege der Lyrik in die Moderne : Beiträge eines deutsch-polnischen Symposiums*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, p. 24. Emmanuel Fraisse cite quant à lui, Pierre Walz qui évoque la capacité de l'épigramme hellénistique à devenir une « élégie en raccourci », *Les Anthologies en France, op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁷ Claudie Balavoine, Jean Lafond, et Pierre Laurens, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁹ Sylvie Laigneau-Fontaine, *Nugae-Bagatelles, op. cit.*, p. 49.

¹¹⁰ Claudie Balavoine, Jean Lafond, et Pierre Laurens, *op. cit.*, p. 186.

¹¹¹ Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre, op. cit.*, p. 23.

considérée comme un critère formel et c'est à ce titre que certains auteurs auraient associé l'épigramme (sans distinguer épigramme grecque ou latine) au sonnet. C'est le cas de Thomas Sébillet qui déclare en 1548 dans son *Art poétique français* : « Le sonnet suit l'épigramme de bien près, et de matière et de mesure¹¹². »

Pierre Laurens retient de la définition de Scaliger la mise en évidence du « caractère enthymématique de l'épigramme du deuxième type » construit sur deux parties distinctes : la *narratio* et la *conclusio* « qui contient l'*argutia epigrammatis*¹¹³. » Selon Scaliger, « La brièveté est le *proprium* de ce genre de poème, l'*argutia* est son âme et pour ainsi dire sa forme : *argutia anima et quasi forma epigrammatis*. » Le moins que l'on puisse dire est que cette pointe sur laquelle repose la distinction épigramme simple /épigramme double a divisé. Il semblerait qu'au début du XVI^e siècle, l'épigramme simple des Grecs et de Catulle ait remporté tous les suffrages : « La première Renaissance n'a pas ménagé son admiration à Catulle et aux épigrammes récemment découvertes de l'Anthologie de Planude. Au contraire, elle a montré une grande sévérité à l'égard de Martial, dont les impuretés, aussi bien que l'âpreté contredisaient à l'idéal d'*urbanitas*, de *facetudo*, de *relaxatio animorum* qui caractérisent la conversation spirituelle¹¹⁴. » Mais quelques décennies plus tard, la tendance s'inverse et Martial devient « l'objet de l'universelle admiration de la génération maniériste¹¹⁵. » Les propos de René Rapin à la fin du XVII^e siècle remettent en question cette nouvelle préférence. En effet, celui-ci établit dans un premier temps une dichotomie très nette entre l'épigramme grecque et l'épigramme latine : la première, selon lui, « roule sur un tour de pensée naturel, mais fin et subtil¹¹⁶ » tandis que la seconde « par un faux goût qui s'éleva de la pure latinité, chercha à surprendre l'esprit par un mot piquant qui s'appelle une pointe¹¹⁷. » Il poursuit, en rattachant Catulle à la tradition grecque et Martial à la tradition latine : « Catulle suivit la première manière, qui est d'un caractère plus fin : car il s'applique à renfermer une pensée naturelle dans un tour délicat de paroles et dans la simplicité d'une expression fort tendre. Martial fut en quelque sorte auteur de l'autre manière, savoir est, de terminer une pensée ordinaire par quelque mot surprenant¹¹⁸. » Une fois cette comparaison établie, l'identité du vainqueur ne fait selon lui aucun doute : « Après tout, les gens de bon goût préfèrent la manière de Catulle à celle de Martial, parce qu'il y a plus de vraie délicatesse dans l'une que dans l'autre¹¹⁹. » Si la finesse est indéniablement

¹¹² Cité par Michèle Clément dans *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 92.

¹¹³ Claudie Balavoine, Jean Lafond, et Pierre Laurens, *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹¹⁶ René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Anciens et des Modernes*, Genève, Droz, 1970, p. 132.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

présente dans de nombreuses épigrammes de Catulle, il est étonnant d'en faire le représentant de la subtilité, à moins de nier l'existence de ses épigrammes placées sous le signe de l'obscénité¹²⁰.

La pensée de René Rapin, à défaut de donner une image complète du style de Catulle, montre une évolution dans la réception critique des épigrammes. Le jugement de Guez de Balzac sur les épigrammes grecques rend également bien compte de cette évolution. Il semblerait en effet que, selon certains, l'épigramme simple ait perdu en quelques siècles de sa saveur : « Pour une de haut goût, combien y en a-t-il d'insipides et froides¹²¹ ? » L'épigramme simple a donc été, à certaines époques, critiquée pour son manque de piquant et sa fadeur parce que privée, par définition de pointes ou d'*acumina* considérées comme un concentré de subtilité et un condensé de finesse, avec très souvent de l'implicite et un effet de chute, renforcé parfois par la présence d'antithèses, qui viennent tester, solliciter et mettre à l'épreuve la vivacité d'esprit du lecteur. La mise en valeur de ces pointes a d'ailleurs joué un rôle dans l'émergence d'épigrammes polémiques. La formule piquante finale a en effet associé le genre à un outil précieux de joute verbale, à moins que ce soit, indépendamment de la présence d'une pointe, sa capacité à dire beaucoup en peu de mots.

-L'épigramme ou l'art de l'hypotypose

Dans leur reconquête des trésors de l'Antiquité, les humanistes, pour annihiler le risque d'une nouvelle perte, vont se pencher sur les moyens de les protéger définitivement, une fois retrouvés. Par conséquent, dans un souci de conservation du savoir et pour assurer sa diffusion, le XVI^e siècle va voir fleurir les arts de la mémoire. Les formes brèves vont être privilégiées pour une première raison évidente : elles facilitent la mémorisation et peuvent en ce sens, soutenir efficacement la diffusion et l'accessibilité du savoir. Dans l'épître liminaire des *Apophtegmes* de 1531, Érasme énonce les mérites de la forme brève et il loue l'apophtegme pour les raisons suivantes : « il se retient facilement, il s'insinue agréablement dans l'esprit, et sa concision le recommande à ceux qui n'ont pas le temps de lire, aux hommes d'Etat tout spécialement¹²². » Mais si le processus de mémorisation est plus aisé, ce n'est pas seulement parce qu'il y a peu de matière à retenir, c'est parce que la brièveté est indissociable d'une exigence stylistique élevée : l'objectif reste de dire beaucoup et avec force en peu de mots. Claudie Balavoine déclare au sujet des formes brèves, en s'inspirant de Quintilien¹²³, VIII, 3, 81-82 : « Ce type d'énoncé a la vertu non seulement de mettre

¹²⁰. Lire à ce sujet Virginie Leroux, « Savoir vivre et grossièreté », *Camena*, décembre 2016.

¹²¹. Guez de Balzac, *Entretiens*, III, p. 333, in *Œuvres* 1854, t. II. Référence citée par Jean Lafond, *Le modèle à la Renaissance, op. cit.*, p. 189.

¹²². *Ibid.*, p.102.

¹²³. Claudie Balavoine s'appuie sur l'extrait de l'*Institution oratoire*, dans lequel Quintilien loue la brièveté : *Huic subiacet virtus non solum aperte ponendi rem ante oculos, sed circumcise atque velociter. Ac merito laudatur brevis integra.* « On y trouve sous-jacente la qualité qui ne consiste pas seulement à placer la chose ouvertement devant nos yeux, mais de

clairement devant les yeux la chose dont on parle, mais de le faire avec concision et rapidité (*circumcise atque velociter*). Cette brièveté à laquelle il ne manque rien (*brevitas integra*) mérite tous les éloges¹²⁴. » Cette citation montre la dimension visuelle de l'épigramme. En raison d'un choix exigeant de mots, d'une recherche constante d'efficacité, d'une contrainte formelle qui impose un resserrement et une concentration des idées, ce genre possède un fort pouvoir de suggestion visuelle pouvant aller jusqu'à l'hypotypose¹²⁵. Bernard Roukhomovsky insiste également sur la dimension visuelle de l'écriture épigrammatique lorsqu'il affirme : « l'élégance et l'acuité de l'expression (le tour) se justifient par cela seul qu'elles confèrent évidence et relief à l'objet, qu'elles constituent le style en instrument d'optique¹²⁶. »

Frances A. Yates dans *L'art de la mémoire* se réfère à l'anecdote selon laquelle Simonide, après l'effondrement d'un toit, put reconnaître l'identité de chaque corps parce qu'il avait une image précise de la place qu'occupait chaque convive à table, prouvant ainsi que la mémoire a besoin de s'appuyer sur des images visuelles. Elle cite Cicéron pour expliquer l'importance de la vue : « Ainsi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace¹²⁷. » Puis elle commente ainsi : « Cicéron souligne que l'invention de l'art de la mémoire par Simonide ne reposait pas seulement sur la découverte de l'importance de l'ordre dans la mémoire, mais aussi sur la découverte que le sens de la vue est le plus fort de tous les sens¹²⁸. »

Or, nous le verrons plus loin, le genre épigrammatique donne à voir des saynètes, propose des tableaux pittoresques, hauts en couleurs, recherchant toujours l'*evidentia*, l'*enargeia* (notions sur lesquelles nous reviendrons) et c'est en cela que les épigrammes, plus que d'autres formes brèves, pouvaient aisément se mémoriser. Le regard est donc bien indissociable de l'épigramme et ce, à plus d'un titre : elle exprime le regard de l'épigrammatiste sur le monde, sollicite celui du lecteur, parfois par le biais d'un acteur de la saynète, créant ainsi une mise en abyme.

Pour conclure, nous retiendrons que l'épigramme est un genre hérité de l'Antiquité,

façon concise et rapide. C'est à juste titre qu'on loue une brièveté parfaite. » Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, livre VIII, 3, *op. cit.*, p. 83..

¹²⁴. Claudie Balavoine, « Bouquets de fleurs et colliers de perles : sur les recueils de formes brèves au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 57.

¹²⁵. Cette notion sera définie dans notre partie consacrée à la dimension picturale de l'anthologie.

¹²⁶. Bernard Roukhomovsky, art. cit., § 15.

¹²⁷. Cicéron, *De Oratore*, II, LXXXVI, 351-354, II, *op. cit.* Passage cité par Frances A. Yates dans *L'art de la mémoire* trad. par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1994, p. 14.

¹²⁸. *Ibid.*, p. 15.

caractérisé par sa concision, sa subtilité, sa légèreté, son piquant potentiellement polémique, sa liberté formelle et thématique, sa diversité et ses vertus didactiques. Un genre en bref « capable de tout¹²⁹ », d'un « chatoyant polymorphisme¹³⁰ », qui, en raison de sa *fecunditas*, de sa *suavitas*, de sa *subtilitas* et de sa *rotonditas*, ne pouvait qu'être apprécié des humanistes qui recherchaient une façon simple, efficace, accessible et agréable de transmettre un savoir.

b) Le choix d'une forme : l'anthologie

Si l'épigramme s'est parfaitement accordée aux aspirations littéraires des humanistes, il en va de même pour l'anthologie. La forme anthologique et le genre épigrammatique ont d'ailleurs de nombreux points communs. Ainsi, l'anthologie va décupler les vertus de l'épigramme et fonctionner comme un miroir grossissant de ses caractéristiques.

L'élan de compilation, initié par les humanistes, se traduit par une parution abondante de recueils, encyclopédies, *polyanthea*, couronnes et autres appellations revendiquant le choix formel de la *varietas*, de la bigarrure. Pour ne donner que quelques exemples, citons le *Cornucopia, sive commentaria linguae latinae* de Niccolo Perotti (Venise, Pyrrhus Perottus et Ludovicus Odaxius, 1489), Érasme et ses *Adages* (Paris, Jean Philippi, 1500), l'*Officina vel Naturae historia per locos* de Ravisius Textor (Venise, Marc-Antoine Zalterius, 1503), la *Polyanthea* de Mirabellius (Savone, Franciscus de Silva, 1503). Ces formes s'inscrivaient pleinement dans le processus de mise à l'honneur de l'Antiquité en compilant un matériau littéraire, essentiellement hérité de l'Antiquité et en contribuant ainsi à l'essor du latin et du grec. Il est évident que l'invention de l'imprimerie a favorisé la prolifération de recueils. Emmanuel Fraisse l'explique : « L'effet principal de l'imprimerie est de modifier si radicalement la quantité des textes disponibles que leur nature comme le nombre des accédants au savoir s'en trouvent évidemment bouleversés¹³¹. » Toutefois, selon lui, il ne faut pas surévaluer l'impact de cette innovation sur leur édition : « C'est de la rencontre, à travers le recueil, de la tradition savante fondée sur la liste, le catalogue, l'index et la bibliothèque et de la conception hédoniste, mondaine et socialisée du littéraire que naît le sentiment historique de la littérature et finalement la littérature elle-même. Que cette rencontre se situe après la diffusion de l'imprimerie n'autorise cependant pas à penser que tous les mécanismes profonds du recueil sont déterminés par cette dernière. S'il est une matrice matérielle propre à tout acte de recueil, il faudrait, en Occident, plus la chercher dans le codex et le cahier que dans l'impression elle-même¹³². » L'invention de l'imprimerie a donc facilité d'un point de vue technique, la parution de recueils mais

¹²⁹. Guillaume Colletet, *L'Art poétique*, Paris, A. de Sammaville, 1658, p. 43.

¹³⁰. Bernard Roukhomovsky, art. cit.

¹³¹. Emmanuel Fraisse, *op. cit.*, p. 10.

¹³². *Ibid.*

le succès de la forme anthologique s'explique surtout par son adéquation avec les principes humanistes.

Nous avons montré comment l'épigramme faisait écho à l'esthétique du fragment appréciée des humanistes, or les compilations s'inscrivent aussi parfaitement dans cette orientation esthétique, puisque le lecteur est amené à lire des extraits des œuvres de multiples auteurs, à avoir un bref aperçu stylistique et littéraire de nombreuses périodes. Sur ce même principe, l'anthologie de Cornarius nous fait voyager dans maintes contrées, à des époques très variées. Cette esthétique du fragment parce qu'elle est décuplée dans une anthologie devient *copia* et *diversitas* : abondance, diversité, variété, autant de notions chères aux humanistes. Rappelons-nous la capacité qu'a l'épigramme de dire beaucoup en peu de mots avec une tension constante entre *brevitas* et *fecunditas*. Nous retrouvons cette même tension au sein d'une anthologie « écartelée entre la tentation de la somme et du résumé » qui, « dans un même mouvement, (...) proclame volontiers sa volonté de faire lire moins et s'affirme comme moyen de faire lire plus. Lire moins en réduisant une œuvre à un extrait suffisant, et lire plus en renvoyant à l'intégralité de l'œuvre¹³³. » Emmanuel Fraisse a recours à deux métaphores pour définir une l'anthologie : celle des fleurs cueillies puis rassemblées et celles du trésor « extrait des profondeurs de la terre¹³⁴ ». Il les résume ainsi : « Les fleurs supposent l'abondance et la variété, au moins l'échantillonnage ; le trésor, l'unité ou en tout cas l'extraction et l'isolement du plus précieux. Ces deux aspects de la métaphore de l'anthologie renvoient au balancement qui la fonde : garder le meilleur, sans rien perdre de ce qui mérite d'être retenu¹³⁵. »

Parce que le nombre d'ouvrages revendiquant cette esthétique de la *copia* est conséquent, il convient de définir tout de suite la particularité d'une anthologie. Rappelons tout d'abord l'étymologie : ἀνθολογία désigne le fait de cueillir des fleurs, de faire un bouquet. Deux procédés sont donc inhérents à toute anthologie : « choisir » puis « rassembler¹³⁶ ». Emmanuel Fraisse propose trois critères de définition pour reconnaître une anthologie. Le premier est la présence d'une organisation lisible à travers « l'ensemble de l'appareil d'accompagnement rédigé, préfaces, postfaces, notices de présentation¹³⁷... » qui sont des « indices de ses intentions initiales et des publics qu'elle vise¹³⁸. » En l'absence de ce premier critère, il faudrait, selon lui, parler non pas

¹³³. *Ibid.*, p. 9.

¹³⁴. *Ibid.*, p.74. Il fait référence au terme de « thesaurus » qui caractérise de nombreuses bibliothèques et catalogues de la Renaissance.

¹³⁵. Emmanuel Fraisse, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁶. Laurent Capron, « De quoi l'*Anthologie grecque* est-elle le nom ? Histoire éditoriale d'un corpus. », dans *L'information philologique*, article publié le 30/12/2016 et mis à jour le 13/10/2017. <https://iphi.hypotheses.org/562>

¹³⁷. Emmanuel Fraisse, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁸. *Ibid.*, p. 3-4.

d'anthologie mais de « forme anthologique¹³⁹. » C'est cette organisation à travers laquelle un auteur présente son point de vue, son parti pris, ses choix qui permettrait, selon lui, de distinguer l'anthologie du recueil : « Partageant des traits fondamentaux avec l'ensemble des ouvrages visant à la collation ou au recueil, elle s'en distingue de surcroît par sa capacité à proposer une réflexion sur les effets esthétiques de cette mise en ordre des textes littéraires¹⁴⁰. » L'étude des choix éditoriaux de Janus Cornarius sera à ce titre importante, il s'agira par exemple de regarder s'il a conservé l'ordre de présentation des épigrammes grecques et si l'ordre des versions latines est réfléchi ou aléatoire. La traduction de sa préface nous donnera également des informations importantes. Le second critère est le nombre d'auteurs cités : « Il y a anthologie si les textes d'au moins cinq auteurs sont représentés¹⁴¹. » Le dernier critère est celui de la multiplicité des textes.

Céline Bohnert et Françoise Gevrey remettent en question ces trois critères qu'elles jugent trop restrictifs. Elles posent le problème de Montaigne qui pourrait, selon ces trois critères être considéré comme un anthologiste. Elles ont donc préféré s'intéresser à la « dynamique anthologique¹⁴² » et ont ainsi pu identifier le point commun entre de nombreuses œuvres humanistes : ce souci de compiler et de transmettre. Elles parlent de la « prééminence de la fonction de conservation, dans une logique d'accroissement de l'héritage sur fond de fantasmes de perte. Il s'agit de rassembler tout ce qui est digne d'intérêt, et pour cela de filtrer, trier, sélectionner. » Les humanistes se donnent pour mission de retrouver et protéger les trésors antiques : « À la Renaissance, l'aventure éditoriale dont les humanistes sont les héros fait apparaître un idéal ou fantasme de totalité : il faut sauver tout ce qui doit être en l'arrachant à un irrémédiable oubli¹⁴³. » Elles empruntent à Hélène Cazes la définition de l'écrivain humaniste : « Visiblement, il se sent investi d'une mission, celle de sauvegarder, de sauver même, les œuvres de l'antiquité. Tout manuscrit qui dort dans une bibliothèque, tout texte qui n'est pas lu, toute scholie qui n'est pas prise en compte lui semblent autant de témoignages livrés à la mort. On dirait que, pour lui, ouvrir un manuscrit, prendre connaissance d'un texte, scruter une note, c'est d'abord leur reconnaître leur droit à exister et à perdurer, et en même temps accomplir le devoir sacré d'assurer leur survie. Entrer en contact avec ce manuscrit, ce texte, cette note, c'est exprimer le respect qui leur est dû. Et les publier, c'est inviter ceux qui les liront à s'associer à cette œuvre de respect et de reconnaissance¹⁴⁴. » L'anthologiste s'efface donc derrière ses textes et son *ethos* est secondaire.

¹³⁹. *Ibid.*, p. 96.

¹⁴⁰. *Ibid.*, p. 11.

¹⁴¹. *Ibid.*, p. 97.

¹⁴². *L'Anthologie, Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXIème siècle*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴³. *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁴. *La France des Humanistes*, vol II, « Henri II Estienne, éditeur et écrivain, » par Judith Kecskeméti, Bénédicte Boudou, Hélène Cazes, préface et direction de Jean Céard, Turnhout, Brepols, 2003, préface p. VII-VIII. Propos cités dans *L'Anthologie, Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXIème siècle*, *op. cit.*, p. 18, note 32.

Lorsque nous lisons « la Renaissance est une époque où le rapport à la notion d'autorité se passe volontiers de la figure de l'auteur pour suivre d'autres canaux.¹⁴⁵ », nous comprenons alors la différence entre un anthologiste et Montaigne qui, lui, construit la notion même d'essai autour d'un *ethos*, un *ethos* certes empreint d'humilité mais un *ethos* tout de même. Il ne se présente pas comme détenteur de savoir et c'est en cela qu'il se distingue des autres auteurs de son siècle.

L'anthologie au XVI^e siècle ou la dynamique anthologique est révélatrice de la mission qui incombe aux auteurs, de transmettre un savoir et un patrimoine. C'est pour cela que de nombreuses œuvres se reconnaissent par une esthétique de la *diversitas* et de la *copia* qui, procédés initialement rhétoriques, deviennent très rapidement des fondements essentiels de la culture humaniste. Selon Isabelle Diu et Alexandre Vanautgaerden, « Le principe de la *varietas* devient un véritable *topos*, ordonnateur non seulement de l'éloquence, mais de toute la culture humaniste (...) Ici, la topique de la *varietas* informe, c'est-à-dire donne forme et nourrit la représentation que les érudits se faisaient de la communauté savante, la " République des lettres ", et, d'un même mouvement, leurs pratiques réelles, leur façon d'habiter le monde, dont la rhétorique est une des manifestations les plus naturelles¹⁴⁶. » Ces deux notions d'abondance et de diversité et par conséquent la forme anthologique (dont la dynamique repose sur elles), se retrouvent au cœur de la conception humaniste.

Ces deux caractéristiques garantissent ou plutôt facilitent l'accès à la vérité : « Non seulement la *varietas* est constitutive de la réalité, mais en outre c'est elle qui nous permet de saisir cette réalité dans tout son éclat, c'est-à-dire sa vérité ; sans elle, nous n'en restons qu'aux apparences, ternes ou sordides¹⁴⁷. » Les propos de Jean Vignes vont dans le même sens : « L'artiste cherchant dans son œuvre à imiter la Nature se doit d'y reproduire les chatoiements d'un univers bigarré d'où est exclue la monotonie¹⁴⁸. » Dans notre anthologie, chaque traduction latine est une façon d'envisager le texte-support grec. La confrontation de chaque version, de chaque regard, est une façon d'explorer et de montrer les richesses stylistiques et poétiques de chaque auteur. La bigarrure qui caractérise l'anthologie rend plus aisée la lecture et la compréhension du monde : « La *varietas* a en outre de la force (*vim*), celle de mettre les choses en lumière dans tout leur éclat¹⁴⁹. » Ce polymorphisme est indissociable de la rhétorique de l'*enargeia* ou de l'*evidentia* puisque ces dernières

¹⁴⁵. Céline Bohnert, « Notes sur Henri II Estienne et le corpus des idylles », dans *L'Anthologie : histoire et enjeux...* op. cit., p. 157.

¹⁴⁶. Isabelle Diu et Alexandre Vanautgaerden, « Le jardin d'abondance d'Érasme : le *De copia* et la lettre sur les *Adages* non éditée par P.S. Allen dans *La varietas à la Renaissance*, Dominique Courcelles (éd.), Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001, <http://books.openedition.org/enc/1077>.

¹⁴⁷. *Ibid.*

¹⁴⁸. Jean Vignes, *Mots dorés pour un siècle de fer : les Mimes, enseignements et proverbes de Jean-Antoine de Baif ; Texte, contexte, intertexte*, Paris, Champion, 1997, p. 45.

¹⁴⁹. Isabelle Diu et Alexandre Vanautgaerden, *art. cit.*, p. 5.

ne sont « qu'une manière de mettre en quelque sorte sous les yeux de l'auditeur la réalité sous toutes ces facettes, en faisant ressortir toutes ses nuances¹⁵⁰. » Toutes ces notions se retrouvent doublement dans l'œuvre de Janus Cornarius : en composant une anthologie de multiples auteurs appartenant à des époques différentes, en langues latine et grecque, il fait clairement le choix de la *copia* et de la *diversitas* mais il le fait également en proposant des épigrammes dont les thématiques sont variées et qui ne cessent de s'appuyer sur l'*enargeia*. L'anthologie est en quelque sorte un miroir grossissant qui décuple l'effet d'une épigramme en en proposant différentes versions.

L'anthologie révèle la conception humaniste d'un savoir inachevé, perfectible, en constante construction et consolidation. En effet, au XVI^e siècle, la réédition de compilations augmentées est courante. Jean Lafond prend l'exemple d'Érasme et de ses *Adages*, « parus en 1500, et grossis à chaque nouvelle édition¹⁵¹. » Nous verrons que notre anthologie a de nombreux hypotextes, que Janus Cornarius l'a lui-même enrichie, comme il le précise dès le titre¹⁵². Céline Bonherth et Françoise Gevrey déclarent : « Ici la sélection ne va pas de pair avec l'abrègement ou la condensation, elle appelle au contraire différentes formes de prolifération et d'ouverture¹⁵³. » L'anthologie serait une œuvre ouverte, en perpétuel devenir, qui même si elle transmet un savoir, ne le présente jamais comme figé mais perfectible. Selon Emmanuel Fraisse, « Plus que toute autre production éditoriale, les anthologies renvoient constamment à la nature du patrimoine, de sa constante redéfinition, réévaluation et réhabilitation lors de l'acte de transmission qui est sa raison d'être¹⁵⁴. » Elles reflètent donc la foi en l'Homme, ce rêve d'un savoir universel, encyclopédique, illimité et donc d'une certaine manière anthologique. Elles expriment cet idéal de voir l'Homme, savant dans de multiples domaines et cherchant constamment à remettre en question son savoir pour mieux l'enrichir. En ce sens, cette forme est indissociable des idéaux humanistes, de l'ambition des savants de communiquer une méthode d'apprentissage basée sur la confrontation perpétuelle des sources, de leur remise en question, sur le rôle actif du lecteur. Selon Emmanuel Fraisse, « l'anthologie littéraire entend préserver un patrimoine en l'élaguant, l'étendre en le laissant accessible, le résumer en cherchant souvent à aiguïser la curiosité¹⁵⁵. »

L'apparition massive de formes compilatrices est donc étroitement liée au contexte culturel et plus précisément à l'affirmation du mouvement de l'humanisme. Ann Moss prend plus

¹⁵⁰. *Ibid.*, p. 7.

¹⁵¹. Jean Lafond, *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵². *Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus plus quam quingenta Epigrammata, recens versa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuicaviensis*. « Plus de 500 épigrammes récemment traduites par André Alciat, Ottomar Luscinus et Janus Cornarius de Zwickau ont été ajoutées à toutes les éditions et versions précédentes de tous les livres.

¹⁵³. *L'Anthologie, Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 172.

¹⁵⁴. Emmanuel Fraisse, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁵. *Ibid.*, p. 8.

spécifiquement l'exemple du recueil de lieux communs dont elle rattache l'apparition aux besoins de l'époque : « C'est alors que naît vraiment le recueil de lieux communs : pensé par quelques auteurs (Agricola, Érasme, Mélanchthon), il est l'outil universel du XVI^e siècle, à la fois instrument pédagogique, support d'étude, encyclopédie, réservoir d'autorités, arsenal du prédicateur, bibliothèque du pauvre, du voyageur et de l'exilé. Pour toutes les professions dont l'outil est la parole, il aide à la mémorisation, à l'abondance oratoire, à l'amplification de n'importe quel sujet¹⁵⁶. » Or, ces remarques valent pour toutes les formes qui font le choix de compiler un savoir varié dans le double but de le conserver et de le transmettre. De plus, si nous avons évoqué la vertu didactique de l'épigramme, qui par sa brièveté, favorise la mémorisation et donc l'accès au savoir, nous pouvons faire la même remarque pour l'anthologie au sens où elle propose un condensé de savoir, un échantillon des œuvres de nombreux auteurs, à des époques variées. Nous sommes loin du *modus scholasticus* puisque l'anthologie propose un rapide tour d'horizon littéraire, « une économie de lecture¹⁵⁷ » à un lecteur qui sera ensuite libre d'aller approfondir ses connaissances sur un auteur ou une époque spécifiques.

Pour conclure, nous voyons bien que l'anthologie est le prototype même de l'œuvre humaniste au sens où elle en résume tous les fondements. Nous pourrions en effet résumer le cycle du savoir humaniste de la sorte : un auteur mu par la *curiositas*¹⁵⁸, se lance dans des *peregrinationes*, à la fois *in libris* et *ad plures regiones Europae*. Grâce à ces voyages, il accède à un savoir placé sous le signe de la *copia* et de la *diversitas* qu'il va tenter à la fois d'imiter et de dépasser, par l'*imitatio* et l'*aemulatio*. Or, c'est précisément la posture de tout anthologiste. A la source de toute anthologie, se trouve en effet la *curiositas* d'un auteur, passionné des textes (au XVI^e siècle, antiques essentiellement), désireux d'en découvrir le plus grand nombre afin d'acquérir un savoir et de le transmettre. Avec toujours cette liberté, assumée, d'opérer des choix, de ne retenir que ceux, qui selon son jugement, méritent d'être transmis. Quant aux voyages, ils sont nécessaires pour la création de l'œuvre : pas d'anthologie sans parcours, sans lecture, sans pérégrinations à travers une multitude d'ouvrages et ils sont présents à la réception puisque le lecteur est amené à voyager à différentes époques et dans différents pays selon les nationalités des auteurs choisis. L'anthologie est une œuvre qui traverse les époques et les frontières. Elle est, pour cette raison, associée à l'esthétique de la bigarrure, de la *varietas* et de la *copia* qui consiste à multiplier ses sources de connaissances, à accumuler et compiler le savoir avant de le transmettre.

L'*imitatio* et l'*aemulatio* entrent alors en scène. Ces deux principes sont résumés par

¹⁵⁶. Ann Moss, *Les recueils de lieux communs, méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*. Traduit de l'anglais sous la dir. de Patricia Eichel-Lojkine. Genève, Droz, 2002. p. 246-248.

¹⁵⁷. Emmanuel Fraïsse, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁸. Sur la notion de *curiositas* à la Renaissance, lire Claude Faisant. *La curiosité à la Renaissance*, Actes réunis par Jean Céard. dans *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°23, 1986. p. 98-102.

Montaigne dans son chapitre « De l'institution des enfants » : « Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thym, ni marjolaine. Ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien : à savoir son jugement, son institution, son travail et étude ne vise qu'à le former¹⁵⁹. » Cette image est riche de sens parce qu'elle peut désigner tous les auteurs, traducteurs latins qui vont parcourir de multiples épigrammes grecques et tenter de les imiter, voire de les dépasser. Mais elle représente également l'anthologiste qui prend connaissance de tous les hypotextes et essaie de proposer une compilation nouvelle, qui reste fidèle aux sources tout en s'en distinguant et s'en démarquant. Elle peut enfin désigner le lecteur, qui une fois son parcours de l'œuvre achevé, aura acquis un savoir et sera libre, s'il le souhaite, de s'essayer lui-même à une traduction. Enfin, l'anthologie contribue largement à l'acquisition du savoir et à la formation d'un *bonus vir*.

Pour résumer, le genre épigrammatique et la forme anthologique ont été appréciés au XVI^e siècle pour leur mise à l'honneur du patrimoine antique, leur esthétique du fragment, leur vertu pédagogique, leur variété, leur liberté qui ont séduit des humanistes soucieux de restaurer, de conserver, de protéger et de transmettre un patrimoine antique, à la fois littéraire et linguistique, aussi riche que varié.

B. Janus Cornarius : une figure traditionnelle d'humaniste ?

Trouver des éléments biographiques sur la vie de Janus Cornarius est complexe, tant les ouvrages consacrés à sa vie sont rares. Marie-Laure Monfort fait le constat suivant : « Il n'apparaît pour ainsi dire jamais dans les ouvrages consacrés à la Renaissance ou à l'histoire médicale et figure seulement dans les grandes biographies de référence et dans quelques travaux très spécialisés portant sur la transmission de la médecine grecque ou de Pères de l'Eglise comme Basile de Césarée¹⁶⁰» avant d'en conclure que « Le nom de Janus Cornarius est aujourd'hui à peu près inconnu¹⁶¹ ». Ce constat est très surprenant compte tenu du colossal travail de traduction effectué par notre auteur, dans le domaine essentiellement médical mais pas uniquement. Plusieurs hypothèses peuvent être formulées pour expliquer ce contraste entre la prolifération de ses œuvres et son absence de notoriété : la discrétion et/ou l'indépendance de notre auteur ; la mise en lumière systématique, en Allemagne, de tous les membres actifs de la Réforme luthérienne puis des partisans luthériens face aux partisans érasmien, et par conséquent la mise à l'écart de toutes les

¹⁵⁹. Montaigne, *op. cit.*, p. 233.

¹⁶⁰. *Ibid.*, p. 7.

¹⁶¹. Marie-Laure Monfort, *L'apport de Janus Cornarius (ca. 1500-1558) à l'édition et à la traduction de la collection hippocratique*, Thèse, Université de Paris IV-Sorbonne, 1998, p. 7.

personnalités modérées qui n'ont pas pris clairement position ; et enfin, peut-être, la plus grande notoriété de son rival Fuchs. Pour tenter de trouver des réponses, nous nous appuyerons sur les principales sources de renseignements qui restent les préfaces de ses ouvrages. La plupart figurent dans l'ouvrage de Marie-Laure Monfort, *Janus Cornarius et la redécouverte d'Hippocrate à la Renaissance*¹⁶² auquel nous nous référerons très souvent pour joindre des extraits en latin¹⁶³ dont nous proposerons une traduction personnelle.

Janus Cornarius naît à Zwickau en Saxe vers 1500 et meurt à Iéna le 16 mars 1558¹⁶⁴. Nous trouvons de nombreuses références à sa ville natale dans ses préfaces ou lettres liminaires comme dans la lettre dédicace d'*Airs, eaux, lieux et vents* où figure la formule :

Janus Cornarius Zuiccaviensis salutem dat

« Janus Cornarius de Zwickau te salue ¹⁶⁵»

Il se présente de la même manière dans notre anthologie à la fois sur la page de titre¹⁶⁶ et dans la préface dont nous joindrons une partie de la traduction. Nous pouvons voir là l'expression d'un amour, d'une fierté ressentie pour la petite patrie, *patria minor*¹⁶⁷ selon l'expression de Cicéron. De plus, par cette appellation, Janus Cornarius renvoie à la tradition humaniste qui consistait à latiniser son nom ainsi que son prénom. Notre médecin s'appelle en réalité, Johan Haynpol. Les variantes de son nom sont multiples : « Haynpöll, Hampol, Haynpul, Haynpol, Hagenbut, Hambut, Hanbut¹⁶⁸. » La plus pertinente serait peut-être Hagenbut(t) qui permettrait de faire le lien avec « Cornarius » : « *Hagenbut*, terme par lequel les Allemands désignent le fruit de l'églantier. Pierre Mosellan, croyant que le nom de son disciple exprimait le fruit du cornouiller, le traduit par celui de Cornarius¹⁶⁹. » C'est également cette explication qui est retenue dans le *Dictionnaire des sciences médicales* : « CORNARIUS (JEAN), né à Zwickau, dans la Saxe, en 1500, s'appelait de son véritable nom Hagenbut, mot allemand qui sert à désigner le fruit de l'églantier, et que Mosellanus traduisit,

¹⁶². Marie-Laure Monfort, *Janus Cornarius et la redécouverte d'Hippocrate à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2017.

¹⁶³. Pour plus de commodité, nous indiquerons seulement en note le titre de l'œuvre de Janus Cornarius citée et la page mentionnée renverra à la dernière partie de l'ouvrage de Marie-Laure Monfort consacrée aux textes latins de Janus Cornarius.

¹⁶⁴. Universität Rostock. « Cornarius, Janus ». In *Der Catalogus Professorum Rostochiensium*. Universität Rostock, 2006 : « Lebensdaten : geboren 1500 in Zwickau, gestorben am 16.03.1558 in Jena. » <http://purl.uni-rostock.de/cpr/00003633>.

¹⁶⁵. *De aëre, aquis et locis. De flatibus. Epistola nuncupatoria (1529)*, op. cit., p 299.

¹⁶⁶. *Selecta Epigrammata Graeca Latine Versa, Ex Septem Epigrammatum Graecorum Libris. Accesserunt Omnibus Omnium Prioribus Editionibus Ac Versionibus Plus Quam Quingenta Epigrammata, Recens Versa, Ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, Ac Iano Cornario Zuiccaviensis*. Bâle, Bebellus, 1529. Pour plus de commodité, nous abrègerons le titre de la sorte : *Sel. epi.*

¹⁶⁷. Voir à ce sujet : « *Petite patrie* », *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, actes du coll. de Dijon, Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), Genève, Droz, 2013.

¹⁶⁸. Universität Rostock. « Cornarius, Janus », in *Der Catalogus Professorum Rostochiensium*, op. cit.

¹⁶⁹. Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique ou privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, vol. 9, Paris, Michaud frères, 1813, p.597-600.

suivant la coutume du temps, par celui de Cornarius, croyant qu'il signifiait celui du cornouiller¹⁷⁰. En ce qui concerne sa famille, les informations sont peu nombreuses. Nous savons que son père Simon Haynpol était cordonnier et que Janus Cornarius eut avec sa seconde femme¹⁷¹ deux¹⁷² enfants : Achate et Diomède¹⁷³ qui embrassèrent également une carrière médicale. Il dédie à ce dernier son ouvrage de 1556, *Medicina sive medicus, La Médecine ou le médecin*¹⁷⁴.

Si Janus Cornarius peut apparaître au premier abord comme le prototype du savant humaniste, en raison de sa curiosité, son savoir pluridisciplinaire, de son engagement soutenu pour les langues anciennes et plus généralement pour la philologie, il est toutefois, sous bien des aspects, une figure très originale, qui se démarque de nombreux érudits de son siècle.

1) Un érudit polymathe

a) Un domaine de prédilection : la médecine

Dans la préface de sa traduction des œuvres de Paul d'Egine, Janus Cornarius évoque son enfance et explique pourquoi il a décidé très tôt de s'orienter vers les études de médecine. Après avoir été victime de malnutrition, qu'il explique dans un premier temps par une négligence (*ob (...) negligentiam*), et dans un second temps par l'ignorance tout autant que par la pauvreté (*partim ignorantiam, partim inopiam*¹⁷⁵), il prend conscience du pouvoir potentiel de la médecine de pallier la fragilité de sa santé.

*...circa annum aetatis decimum octauum, animum ad medicinae, quam & conseruandae sanitatis & amissae recuperandae, siue curandorum morborum artem esse audieram, studia adieci, non admodum probantibus id parentibus ac amicis, qui sacris literis & pietatis religioni me addicere conabantur*¹⁷⁶.

¹⁷⁰. *Dictionnaire des sciences médicales : biographie médicale*, vol. 3, Paris, C.L.F Panckoucke, 1821, p 329-330.

<https://books.google.fr/books?id=Vf0TAAAAQAAJ>.

¹⁷¹. Voir Peter G. Bietenholz, Thomas Brian Deutscher, *Contemporaries of Erasmus, a Biographical Register of Renaissance and Reformation*, Toronto, Presse de l'Université de Toronto, 1985, tome 1, p. 340 : Cornarius (...) on 1 June 1530 married Anna Bärensprung, the burgomaster's daughter, who died shortly after the wedding. On 12 October 1530, he married Ursula Göpfart, an innkeeper's daughter... « Le premier juin 1530, Cornarius épousa Anna Bärensprung, la fille du bourgmestre, qui mourut peu après le mariage. Le 12 octobre 1530, il épousa Ursula Göpfart, une fille d'aubergiste... »

¹⁷². La plupart des sources s'accordent sur ce point sauf la précédente qui parle de quatre enfants : «...they had four sons, who all received a good education ». *Ibid.*, p 340.

¹⁷³. Concernant ses fils, voir *Vitae Germanorum medicorum: qui seculo superioris, et quod excurrit, claruerunt congestae et ad annum usque mdccc deductae a Melchiore Adamo*, Heidelberg, Iohannes Georgius Geyder, 1620, p. 88 : *Filios reliquit duos Achaten et Diomedem, Medicinae itidem Doctores*. « Il laissa deux fils Achate et Diomède, docteurs en médecine également. » Sur leur parcours professionnel respectif, lire les pages qui leur sont consacrées dans le *Dictionnaire des sciences médicales, op., cit.*, p. 331.

¹⁷⁴. *Ianus Cornarius medicus, Diomedii filio salutem dat.* « Janus Cornarius, médecin, salue son fils Diomède. », *Medicina sive medicus, op. cit.*, p. 383.

¹⁷⁵. *Medicæ artis principes post Hippocratem & Galenum : Graeci Latinitate donati, Aretaens, Ruffus Ephesius, Oribasius, Paulus Aegineta, Aetius, Alex. Trallianus, Actuarius, Nic. Myrepsius : Latini, Corn. Celsus, Scrib. Largus, Marcell. Empiricus, aliique praetera, quorum vnus nomen ignoratur... : Hippocr. aliquot loci cum Corn. Celsi interpretatione, Guillermo Folch Jou (ant. pos)*, volume 1, livre 7, Genève et Paris, Henri Estienne, 1567, p. 345.

¹⁷⁶. *Ibid.*

« A l'âge 19 ans environ, j'envisageai des études de médecine parce que j'avais entendu dire que cet art permettait de conserver la santé et de la recouvrer si elle avait été perdue, ou de soigner des maladies, alors que mes parents et mes amis n'approuvaient pas du tout ce choix et me poussaient à étudier la littérature sacrée et le culte de la piété. »

Même si nous n'avons pas lieu de douter de la véracité de ce récit, nous retrouvons ici la variation d'un *topos*, connu depuis Ovide¹⁷⁷ au moins, de la double opposition (père/ fils ; droit/ littérature) selon laquelle le père s'oppose à son fils sur le choix des études : le premier voulant imposer le droit ; le second souhaitant choisir la littérature. Dans le contexte religieux que connut l'Allemagne au XVI^e siècle, il n'est guère surprenant que le droit ait été remplacé par la théologie. C'est ainsi que destiné initialement à l'étude de la théologie, Janus Cornarius opte pour la médecine qu'il place au-dessus de tous les arts pour ses vertus :

*Medicinae ut saluberrimum, sic longe gratissimum studium, omnibus seculis, apud omnes etiam nationes, omnibus hominibus semper fuit*¹⁷⁸.

« L'étude de la médecine fut toujours considérée pour tous les hommes, comme la plus salutaire, comme la plus précieuse jusqu'ici, de tout temps, et même, dans toutes les nations. »

En 1517, il étudie à l'Université de Leipzig où il suit les cours de latin et de grec assurés par Petrus Mosellanus (né Peter Schade). Il rejoint, à partir de 1519, l'Université de Wittenberg où il étudie la médecine¹⁷⁹. Il obtient sa licence en 1523 et son doctorat quelques années plus tard. Pour servir cet art, il assumait trois fonctions : celle de médecin, d'enseignant et de chercheur. En effet, il exerça le métier de médecin à Zwickau, à Francfort sur-le-Main¹⁸⁰, à Marbourg¹⁸¹, à Northausen¹⁸² et à Jene¹⁸³. Il eut l'occasion d'enseigner dans de nombreuses universités, comme celle de Rostock où il offrit un enseignement sur *les Aphorismes* d'Hippocrate. Il enseigna également à l'Université de Marburg où il prononça son discours intitulé *Hippocrate ou le vrai docteur*. Il l'introduit ainsi :

*...in banc scholam ad Medicinam pro meo iudicio docendam accersitus sim*¹⁸⁴

« On m'a fait venir dans cette école pour que j'enseigne la médecine en suivant mon jugement. »

¹⁷⁷. Le poète évoque ce différend paternel dans l'épître X du livre IV des *Tristia*.

¹⁷⁸. *In Hippocratis laudem praefatio ante ejusdem Pronostica*, Eloge d'Hippocrate en préface à ses *Pronostics*, p. 288 et 294.

¹⁷⁹. Idem Sources : *Catalogus professorum Rostochiensium*, *op. cit.*

¹⁸⁰. Il se présente ainsi dans la lettre dédicace des *Lettres d'Hippocrate : Janus Cornarius Medicus Physicus Francofordensium* : « Janus Cornarius, médecin municipal de Francfort », *Hippocratis epistolae. Epistola nuncupatoria*, p. 311.

¹⁸¹. La lettre dédicace de *Quelques livres d'Hippocrate* s'ouvre ainsi : *Clarissimo viro docto Joanni Ferrario Montano, Jurisconsulto eximio, ac scholae Marpurgensis Vicecancellario, Janus Cornarius Medicus Physicus salutem dat.* « Janus Cornarius médecin municipal, au très illustre savant Johannes Ferrarius Montanus, éminent jurisconsulte et vice-chancelier de l'Université de Marbourg, salut. » *Hippocratis libelli aliquot. Epistola nuncupatoria*, p. 319.

¹⁸². La première phrase de la lettre dédicace de l'édition complète grecque d'Hippocrate s'achève ainsi : *Janus Cornarius Medicus Northusensis salutem dat.* « Janus Cornarius, médecin à Nordhausen, (...) salut. » *Hippocratis libri omnes restaurati. Epistola nuncupatoria*, p. 303.

¹⁸³. Le discours sur le dit d'Hippocrate « La vie est courte, mais l'art est long » est précédé de cette mention : *Oratio habita Genae, coram publicae scholae Professoribus ac Studiosis, per Ianum Cornarium Medicum Physicum, et Publicum Professorem. Genae, MDLVII.* Discours prononcé à Jena devant les Professeurs et les Etudiants de l'Université par Janus Cornarius, Médecin Physicien, et Professeur de l'Université, Jena 1537. », *In dictum Hippocratis, Vita brevis, ars vero longa est, op. cit.*, p. 449.

¹⁸⁴. *Hippocratis sive Doctor verus, Oratio habita Marpurgi, op. cit.*, p. 327 et 337.

Mais c'est bien à la recherche qu'il consacra le plus de temps et ce qui est frappant, c'est que ses ouvrages originaux sont peu nombreux¹⁸⁵. Mais ce détail est tout à fait cohérent avec sa conception de la médecine. En effet, pour lui, le savoir était à portée de main, à la condition de revenir à sa source : l'Antiquité, et à la condition de traduire le plus fidèlement et le plus justement possible ce que les Anciens avaient à lui apprendre. C'est pour cela que Janus Cornarius se consacra essentiellement à la traduction de scientifiques anciens et prioritairement, Hippocrate. Notre annexe n°2 témoigne de la place conséquente prise par Hippocrate dans la production de notre médecin humaniste. Nous le voyons au nombre d'éditions¹⁸⁶, aux discours¹⁸⁷ qui lui ont été consacrés et qui le présentent comme la référence principale en matière de médecine ainsi qu'au fait que l'intégralité de ses œuvres ait été publiée en grec¹⁸⁸ (en 1538) puis traduite en latin¹⁸⁹ (en 1546) et que quelques ouvrages aient été édités en version bilingue¹⁹⁰. Cependant, si Hippocrate occupa une grande partie de son activité de traducteur, il s'intéressa aussi à de nombreuses autres sources¹⁹¹, grecques avec Gallien dont il traduisit toutes les œuvres en latin ou encore Dioscoride, Paul d'Égine et latines avec Marcellus Empiricus et un auteur à la frontière entre médecine et poésie : Aemilius Macer.

Janus Cornarius a exercé son art de trois manières différentes¹⁹² : il l'a pratiqué, l'a enseigné et en a diffusé les textes fondateurs par l'intermédiaire de ses traductions. La passion pour la médecine suffit-elle à expliquer cette déclinaison de l'exercice de son art ? Avant de répondre à cette question, gageons que cette triple activité de médecin, enseignant et traducteur constituait pour lui le moyen le plus sûr de participer, pleinement et au plus près, à l'évolution de la médecine, de suivre toutes les étapes des progrès scientifiques et d'y contribuer lui-même en maîtrisant les textes fondateurs, en les expérimentant par l'exercice de la médecine et en les rendant accessibles grâce à ses traductions et son métier d'enseignant. Pour mener à bien la mission qu'il s'était donnée, Janus Cornarius, comme de nombreux humanistes, voyagea en quête des trésors antiques enfouis. En effet, il se mit en tête de retrouver les éditions originales des médecins grecs à travers toute l'Europe. Ces voyages en quête du graal médical, sont évoqués dans la lettre dédicace de l'édition

¹⁸⁵. Voir l'annexe 2.

¹⁸⁶. Voir l'annexe 2, œuvres 1 à 3, 8 à 12 et 36.

¹⁸⁷. *Ibid.*, œuvres 53, 55, 56.

¹⁸⁸. *Ibid.*, œuvre 3.

¹⁸⁹. *Ibid.*, œuvre 10.

¹⁹⁰. *Ibid.*, œuvres 36 et 38.

¹⁹¹. *Ibid.*, œuvres 4-6 et 13-21.

¹⁹². Certains ouvrages portent la trace très évidente de ces trois objectifs que s'est fixés notre médecin humaniste allemand : exercer la médecine, transmettre le savoir médical dans le cadre universitaire mais aussi dans un cercle beaucoup plus large grâce aux traductions. C'est le cas de tous ceux qui rassemblent des traductions d'œuvres consacrées à la médecine et des discours. Voir par exemple l'ouvrage 53 dans l'annexe 2.

complète latine d'Hippocrate :

*...quum jam magnam Europae partem, rerum medicarum experiendarum gratia pervagatus, Basileam pervenissem*¹⁹³.

« ...lorsqu'après avoir parcouru en tous sens une grande partie de l'Europe pour mes recherches médicales, je suis arrivé à Bâle. »

Ces recherches d'ouvrages furent dans un premier temps vaines, jusqu'à son arrivée à Bâle : « Il les chercha en Flandre, en Angleterre et en France, mais il perdit ses peines ; il fut plus heureux à Bâle, où ils avaient été apportés d'Italie. La découverte de ce trésor le charma tellement, qu'il s'arrêta pendant toute une année¹⁹⁴ dans cette ville, pour jouir à l'aise d'un bien qu'il avait souhaité avec tant d'ardeur et cherché avec tant de dépense¹⁹⁵. » C'est également dans cette ville qu'il publia son anthologie d'épigrammes, ce qui tend à prouver que tout absorbé qu'il était par ses découvertes scientifiques, la médecine n'était pas son unique centre d'intérêt.

b) Un savoir protéiforme

Si le domaine de prédilection de Janus Cornarius est indubitablement la médecine, notre auteur s'intéressa à de nombreuses autres matières. En cela, il incarne parfaitement la *curiositas* humaniste, cette curiosité intellectuelle insatiable qui pousse à multiplier les sources, les savoirs, pour les remettre en question, les confronter, les enrichir et qui est donc indissociable des notions de *varietas* et de *copia*¹⁹⁶. Nous retrouvons la revendication de ce savoir protéiforme dans son discours de Marburg « Hippocrate ou le vrai docteur ». En effet, les exemples cités abondent et sont placés sous le signe de la *varietas*. La littérature antique est convoquée avec Pline :

*Et tamen, sicut Plinius dixit, nullum librum esse tam malum, ut non aliqua parte prosit*¹⁹⁷...

« Et cependant, comme l'a dit Pline : « Aucun livre n'est mauvais au point de n'être utile en rien. »

Pour être précise, Cornarius cite ici Pline le Jeune qui cite lui-même dans sa *Lettre* III, 5, 10 Pline l'Ancien. Ce procédé symbolise bien l'idée d'une transmission horizontale du savoir, et non plus verticale, comme au Moyen Âge. Le savoir n'est plus transmis d'une puissance céleste supérieure à une poignée d'élus, il se transmet de générations en générations, d'hommes à hommes et non plus de Dieu à hommes. Plus loin, pour parler des aléas de sa vie professionnelle, il emploie l'expression *peregrinatus fortunae fluctibus variis*. Or, en utilisant cette métaphore du naufrage

¹⁹³. *Hippocratis opera omnia. Epistola nuncupatoria, op. cit.*, p. 349-350.

¹⁹⁴. L'année 1529 qui correspond à la date de parution de l'anthologie.

¹⁹⁵. Antoine Laurent Jessé Bayle, *Biographie médicale*, vol. 1, Lausanne, Au Bureau de l'Encyclopédie, 1840, p. 197. <https://books.google.fr/books?id=Bmw7AAAACAAJ>.

¹⁹⁶. Notons que cette esthétique se trouve, étymologiquement, inscrite dans le genre de la satire romaine.

¹⁹⁷. *Hippocrates sive doctor verus, op. cit.*, p. 327.

d'infortunes, c'est toute la poésie épique qu'il convoque. Janus Cornarius est, le temps d'une phrase, tout à la fois Ulysse et Enée, à moins qu'il ne soit Muréna ou plutôt Cicéron lui-même¹⁹⁸, fortement ballotté par les aléas de la vie politique comme notre anthologiste a pu l'être par la Réforme et tous les bouleversements qu'elle a occasionnés. Il paraît de moins en moins étrange que ce médecin érudit ait eu envie de se lancer dans un projet purement littéraire puisque les références que nous venons de convoquer prouvent une réelle maîtrise de la culture littéraire et peut-être même une passion plus spécifique pour la littérature antique. Dans ce même discours, Platon est également cité :

*Plato dixit, extremum injustitiae terminum esse, si justus quis putetur, qui talis non sit*¹⁹⁹.

« Platon a dit que l'extrême degré de l'injustice, c'est quand est considéré juste quelqu'un qui ne l'est pas. »

Notons que Janus Cornarius a également entrepris la traduction de l'œuvre de Platon. Son fils Achate acheva ce projet après le mort de son père et c'est ainsi que parut en 1561 une édition posthume de *Platonis Atheniensis philosophi summi ac penitus divini opera omnia* (traduction latine), à Bâle, chez Froben. Cette parution est une nouvelle illustration de la curiosité des humanistes et de leur volonté, considérée comme une nécessité, de maîtriser un maximum de savoirs. Pour cette raison, le paroxysme de l'injustice est atteint, selon Janus Cornarius, lorsque « des hommes incultes, dénués de savoir, ne sachant même parfois pas lire la littérature elle-même, briguent les mêmes titres, les obtiennent et de là, sont portés aux honneurs, aux dignités et à la fortune²⁰⁰. » Il utilise ensuite une métaphore animale pour pointer du doigt ces imposteurs et déplorer qu'« une fois couverts de cette peau, ils se conduisent en vrais lions et pratiquent leurs impostures avec prestige²⁰¹. » La source de cette métaphore est double : il s'agit d'une référence à Ésope (plus précisément à la fable *L'âne revêtu de la peau de lion et le renard*) mais également au *Cratyle* de Platon (411a). Cette image lui inspirera

¹⁹⁸. Cicéron, *Pro L. Murena*, dans *Discours*, tome XI, texte établi et traduit par André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1967, (1^e éd.1943), [2002], p. 32. *Quod si portu solventibus ii qui jam in portum ex alto invehuntur praecipere summo studio solent et tempestatum rationem et praedonum et locorum, quod natura affert ut eis faveamus qui eadem pericula quibus nos perfuncti sumus ingrediantur, quo tandem animo me esse oportet prope jam ex magna jactatione terram videntem in hunc cui video maximas reipublicae tempestates esse subeundas ?* « Quand des navigateurs sortent du port, ceux qui y rentrent venant de la haute mer s'empresse ordinairement de les prémunir de leurs conseils contre tout ce qu'ils ont à craindre des tempêtes, des pirates, des passages dangereux, car un sentiment naturel nous intéresse à ceux qui vont aborder les dangers que nous avons courus. Quant à moi, qui après une telle tourmente, vais bientôt apercevoir, quelles doivent être mes dispositions à l'égard d'un homme qui, je le vois, va affronter les pires tempêtes politiques ? »

¹⁹⁹. *Hippocrates sive doctor verus, op. cit.*, p. 328.

²⁰⁰. *Hippocrates sive doctor verus, op. cit.*, p. 328, ... (ut) homines indocti, ineruditi, aliquando etiam ipsarum literarum lectionis ignari, eosdem titulos ambiant, consequantur, atque inde ad honores, dignitates ac census evehantur.

²⁰¹. *Ibid.*, ... (ut) hac pelle intecti, pro veris leonibus se gerant, et imposturas suas cum autoritate exercent. Ces deux dernières citations sont des attaques, à peine déguisées, contre Fuchs. Voir le chapitre I, B, 3,b).

deux ans plus tard l'ouvrage *Vulpecula excoriata*²⁰² dirigé contre son rival Fuchs.

Plus loin, il cite, approximativement certes, mais cela peut impliquer qu'il transmet cette citation de mémoire, une traduction latine du théologien Grégoire de Nazianze :

*Ne Solomon quidem omnium sapientissimus de talibus dicere omisit : Est improbitas, inquit, cui sub sole nihil simile vidi, esse virum qui sibi ipsi sapiens videtur*²⁰³.

Même Salomon, le plus sage de tous, n'a pas omis de parler de tels gens : « Il est une malhonnêteté, dit-il, à laquelle je n'ai trouvé aucun équivalent sous le soleil : c'est lorsqu'un homme est le seul à se juger sage. »

Son discours de Marburg « Hippocrate ou le vrai docteur » n'est pas le seul exemple de sa maîtrise des *humaniores literae* et de son savoir protéiforme qui lui permet de convoquer des sources à la fois littéraires, philosophiques et religieuses. Toutes ces préfaces montrent bien cette absence d'étanchéité entre les différents domaines du savoir, elles regorgent d'exemples divers et variés, tout simplement parce que cette culture polymorphe correspond parfaitement à sa conception du monde, conception qui est bien celle d'un humaniste :

*At sine rectis artibus, sine bonis moribus, sine optimis disciplinis, et in summa sine literis vita non est vita censenda...*²⁰⁴.

Mais une vie sans les arts justes, sans les bonnes mœurs, sans les meilleures disciplines, et en somme, sans les lettres, ne doit pas être considérée comme une vie...

Il considère que l'homme doit faire feu de tout bois en matière de connaissances. Seule l'étude conjointe de la médecine et des *humaniores literae* peut, selon lui, parvenir à former de bons médecins. Voilà comment il définit le médecin idéal :

*...intelligitis puto qualem oporteat esse Medicum bonum, nimirum omnis generis philosophiae doctum*²⁰⁵.

« vous comprenez, je pense, ce que doit être un bon médecin : assurément un homme instruit en tout genre de philosophie. »

C'est sa conception humaniste de la médecine mais plus généralement du savoir qui fait de lui un humaniste :

*Medicina vero requirit naturam idoneam, a puero institutionem, doctrinam linguarum, literarum, philosophiae, mathematicum, et totius naturae cognitionem : multam insuper industriam ac diligentiam, locum studiis commodum, et longissimum etiam tempus*²⁰⁶.

« Mais la médecine réclame une nature idoine, une formation dès l'enfance, un enseignement des langues, des lettres, de la philosophie, des mathématiques, et la connaissance de la nature tout

²⁰². Lire la note précédente et l'annexe n°2.

²⁰³. *Hippocrates sive doctor verus*, op. cit., p. 328-329. Traduction latine de Bilibaldus Pirckeimer : *Unde mihi recte se habere videtur Salomonis illud, de ipsis loquens : Est pravitas quam vidi sub sole, virum qui sibi ipsi sapiens videtur, et quod hoc deterius est qui alios se erudire posse credit, interim tamen ne propriam imperitiam cognoscit*. Extraite de *Beati Gregorii Nazanzeni de officio Episcopi Oratio*. Bilibaldo Piackeymbero Consiliario Caesareo Interprete, Nüremberg, Foedericus Peypus, 1529, p. 42.

²⁰⁴. *Hippocratis opera omnia*. *Epistola nuncupatoria*, op. cit., p. 349-350.

²⁰⁵. *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit ?*, op. cit., p. 271.

²⁰⁶. *Hippocratis opera omnia*. *Epistola nuncupatoria*, op. cit., p. 357.

entière : en plus de cela, beaucoup d'activité et d'application, un lieu adapté aux études et également, un très long temps. »

Une figure stylistique reflète parfaitement la conception humaniste du savoir : il s'agit de l'énumération. Elle ne montre pas seulement l'absence d'étanchéité des savoirs ; elle définit en réalité l'idéal et l'exigence d'un savoir protéiforme, pluridisciplinaire. En effet le sujet *medicina* pourrait être remplacé par n'importe quel domaine, la suite de la phrase resterait inchangée car quel que soit le savoir visé, une maîtrise transversale des connaissances est exigée. L'énumération ne suggère pas seulement une cohabitation entre plusieurs domaines, elle invite également au sein d'un même domaine, à multiplier les sources afin de les confronter. C'est probablement dans cette optique que Janus Cornarius publie d'ailleurs en 1529 puis 1534 *Universae rei medicae 'Επιγραφή seu enumeratio* que nous commenterons davantage plus loin pour expliquer son désaccord avec Fuchs.

S'il a décidé de suivre la voie de la médecine, et non celle de la théologie, contre l'avis de son entourage, il n'a jamais délaissé cette dernière, toujours au nom d'une culture idéale qui se nourrirait constamment et se consoliderait en mêlant sans cesse les sources et les domaines du savoir. C'est pourquoi, lorsqu'il aborde les œuvres religieuses qu'il a entrepris de traduire, il évoque cela de manière très fluide, naturelle, sans justification aucune :

*... nuper pietatis imprimis gratia, a peculiari mea professione medica, ad Theologos Graecos transivi, et sanctissimum pariter ac eloquentissimum Graeciae Theologum Basilium Magnum appellatum, in Latinum transtuli sermonem*²⁰⁷.

« ... par conviction religieuse en premier lieu, loin de ma propre profession médicale, récemment, je suis passé aux théologiens grecs et j'ai traduit en latin un discours aussi saint qu'éloquent du théologien grec nommé Basile le Grand. »

Le verbe *transire* évoque le thème cher aux humanistes du voyage et suggère également l'idée que tout érudit qui se respecte doit appliquer sa curiosité à de multiples domaines et naviguer entre eux très naturellement. C'est ainsi qu'il a donc traduit des œuvres de Basile de Césarée, d'Épiphane de Salamine, de Jean Chrysostome²⁰⁸.

Janus Cornarius incarne ainsi parfaitement la figure de l'humaniste mu par la vertu aristotélicienne de la *curiositas*²⁰⁹, qui aspire à découvrir et maîtriser une multitude de domaines, à la fois pour consolider et enrichir sa culture mais également parce que cette pluralité s'intègre parfaitement à sa conception du savoir et du monde, qui s'appauvrit en restant figée et en ne se

²⁰⁷. *Hippocratis epistolae. Epistola nuncupatoria*, op. cit., p. 311-312.

²⁰⁸. Voir l'annexe 2, les œuvres n°23 à 26.

²⁰⁹. Référence à Aristote, *Métaphysique*, livre I, 2 : ...διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, ἐξ ἀρχῆς μὲν τὰ πρόχειρα τῶν ἀτόπων θαυμάσαντες, εἶτα κατὰ μικρὸν οὕτω προϊόντες [15] καὶ περὶ τῶν μειζόνων διαπορήσαντες. « C'est en effet l'étonnement qui pousse, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques. Au début, leur étonnement porta sur les difficultés qui se présentaient les premières à l'esprit ; puis, s'avançant ainsi peu à peu, ils étendirent leur exploration à 15 des problèmes plus importants, » Aristote, *Métaphysique*. Traduction nouvelle et notes par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1953, [2014], p. 46.

confrontant jamais à d'autres sources²¹⁰. C'est précisément ce qui est reproché à l'Université scolastique, qui selon les humanistes, « offrait en effet un tranquille refuge aux médiocres, par le cloisonnement strict entre disciplines²¹¹. » Pour cette raison, Janus Cornarius, comme tant d'autres humanistes a multiplié les domaines de prédilection. Jean-Louis Vieillard-Baron dans son article consacré à Johann Reuchlin évoque « son horreur de la spécialisation²¹² » qui le poussa à être tout à la fois juriste, philologue, philosophe et théologien. Ce refus de la spécialisation vaut pour Janus Cornarius comme pour tous les humanistes.

L'observation de sa production suffit à le prouver. De nombreux domaines se côtoient : la médecine, la théologie, l'agriculture, la philosophie, la littérature. De même, certains ouvrages font cohabiter plusieurs auteurs et plusieurs spécialités, c'est le cas par exemple de celui qui réunit en 1531 le texte grec ainsi que la traduction latine d'élégies du poète *De amatoris affectionibus* auxquels il ajoute une préface *In peregrinationis laudem* et un *De aere aquis locis libellum*. Pour reprendre la notion louée dans sa préface, cette œuvre propose elle-même au lecteur une pérégrination à travers les genres, les siècles et les domaines, l'unique point commun entre ces œuvres étant la langue latine.

2) Un philologue engagé

a) **Un fervent défenseur des langues anciennes**

Janus Cornarius partage également avec les autres humanistes son amour pour les langues anciennes et une maîtrise réelle de celles-ci. C'est ce qui va, temporairement l'éloigner des études de médecine :

Itaque quum essem adolescens viginti natus annos, ex Petri Mosellani, (...) auditoribus (...), in literis utriusque linguae eo progressus, ut non modo grammatica docerem, sed etiam Poetas ac Oratores Graecos publice enarrarem, plurimum mox ab initio, ab honestissimae artis discendae proposito decidebam²¹³.

« C'est pourquoi, alors qu'adolescent, âgé de 20 ans²¹⁴, je comptais parmi les auditeurs de Pierre Mosellan (...), que j'avais progressé en littérature dans les deux langues, au point non seulement d'enseigner des notions de grammaire, mais aussi de commenter en public les Poètes et les Orateurs grecs, j'abandonnais tout de suite après mes débuts universitaires mon projet d'apprendre l'art le plus honnête. »

²¹⁰. Un ouvrage de Janus Cornarius est un bel exemple de confrontation de sources, son titre complet est le suivant : *Adamantii sôphistae physiognomicon, id est De naturae indicij cognoscendis libri duo, per Janum Cornarium medicum physicum latine conscripti. Jani Cornarii medici physici, professoris scholae Marburgensis, De utriusque alimenti receptaculis dissertatio, contra quam sentit Plutarchus. Plutarqui Chaeronensis philosophi loci duo, ad idem argumentum pertinentes, sed reprobati. Adamantii etiam exemplar Graecum est adjectum.* Janus Cornarius confronte le texte grec d'Adamantius sa propre traduction latine et un texte de Plutarque qui défend une idée contraire.

²¹¹. Jean-Louis Vieillard-Baron, « Platonisme et Kabbale dans l'œuvre de Johann Reuchlin » dans *L'Humanisme allemand*, op. cit., p. 160.

²¹². *Ibid.*, p. 160.

²¹³. *Hippocratis opera omnia. Epistola nuncupatoria*, op. cit., p. 349-350.

²¹⁴. Les dates ne coïncident pas tout à fait puisqu'il aurait intégré l'université à l'âge de 17 ans. Il faudrait donc peut-être traduire ainsi : « âgé d'une vingtaine d'années ».

La périphrase laudative *bonestissimae artis* qui désigne la médecine peut montrer que Janus Cornarius est certes polymathe mais qu'il n'établit pas moins une hiérarchie et que c'est à la science qu'il confère la plus grande dignité morale, à moins que ce superlatif insiste seulement sur l'aspect concret, pragmatique, empirique et en cela, honnête, de la science. Dernière hypothèse : cette tournure relèverait avant tout d'un *topos*, car n'oublions pas qu'elle est extraite des traductions d'Hippocrate, il est donc de bon ton de glorifier le domaine de prédilection de l'auteur que l'on traduit.

Si notre anthologiste se passionne autant pour les langues anciennes, c'est pour pouvoir apprendre la médecine dans les meilleures conditions. Janus Cornarius n'hésite pas à critiquer violemment l'enseignement qu'il a reçu de la médecine. Il déclare encore dans la lettre dédicace de l'édition complète latine d'Hippocrate :

*Quum itaque primum animum ad medicinae studia adjicerem, magna erat bonorum et professorum, et librorum penuria*²¹⁵.

C'est pourquoi, au moment où j'ai songé aux études de médecine, la pénurie, à la fois des bons professeurs et des bons livres, était grande.

Sa critique porte sur les sources utilisées par ses enseignants :

*Itaque et ego quos fugerem habebam Doctores, quos sequerer non reperiabam : quum non modo Hippocratis et Galeni scriptorum extrema esset apud ipsos inopia, et verae methodi ignorantia : sed etiam Arabica illa ac barbara, nec admodum intellecta, nec ullam certam rationem sequentes traderent*²¹⁶...

« C'est pourquoi j'avais moi aussi des docteurs à fuir mais je n'en trouvais pas à suivre : en effet, non seulement il y avait chez eux une extrême pénurie d'écrits d'Hippocrate et de Gallien et une ignorance de la véritable méthode, mais ils transmettaient même ces écrits arabes et barbares, sans les comprendre pleinement et sans suivre une quelconque logique... »

Il énonce ici une double critique. Selon lui, les professeurs n'enseignent pas suffisamment la source même du savoir médical : Hippocrate et s'appuient beaucoup trop sur les écrits arabes²¹⁷. Il défend donc avec virulence les textes antiques et par conséquent, les langues anciennes comme unique instrument permettant d'accéder à cette culture. Mais cette virulence n'est pas le propre de notre philologue. Pour illustrer ce rejet, traditionnel chez les humanistes, des sources arabes, Jacques Roger cite l'exemple de Georg Bauer, appelé ensuite Agricola²¹⁸, qui dans son *De veteribus et novis metallis* de 1546 défendait l'idée qu'une connaissance solide des métaux impliquait nécessairement

²¹⁵. *Ibid.*, p. 349.

²¹⁶. *Hippocratis sive doctor verus, op. cit.*, p 327.

²¹⁷. Sur cette question, voir Peter E. Pormann, « La querelle des médecins arabistes et hellénistes et l'héritage oublié », dans *Lire les médecins grecs à la Renaissance*, Actes du colloque international de Paris, Véronique Boudon-Millot et Guy Cobolet (éd.), Paris, De Boccard, 2004, p. 126-141.

²¹⁸. Agricola présente de nombreux points communs avec notre auteur : la ville de naissance de Cornarius à savoir Zwickau dans laquelle cet auteur enseignera le latin et le grec ; l'université de Leipzig en 1522 où il enseignera sous Petrus Mosellanus ; son travail sur une édition de Galien et l'exercice du métier de médecin.

la lecture d'ouvrages grecs et non le parcours des sources arabes²¹⁹. Jacques Roger explique ainsi son rejet des textes arabes : « Il rejette les Arabes pour la double raison que leurs textes sont écrits en mauvais latin et qu'ils ont mal traduit les Grecs. Le premier reproche devrait viser les traducteurs plutôt que les Arabes eux-mêmes ; le second est plus étrange encore, car la minéralogie, étroitement liée à la chimie, est une science où l'apport original des Arabes a été considérable. Agricola l'ignore ou veut l'ignorer²²⁰. » Il établit ensuite un parallèle avec le positionnement des médecins sur cette question : « En fait, il transpose dans un nouveau domaine scientifique l'attitude classique des médecins humanistes et leur double souci d'une langue pure et d'une science vraie, c'est-à-dire grecque, pure de toute intervention des "juniores", c'est-à-dire des Arabes. Aux yeux d'Agricola et de ses collègues, les Arabes sont hérétiques en médecine comme en religion²²¹. »

Ce sont en somme les traductions des scientifiques arabes qui sont remises en question, et non leurs connaissances scientifiques, ce qui a pu faire partie des grands désaccords entre Cornarius et Fuchs, comme nous le verrons plus loin. L'expression « leur double souci d'une langue pure et d'une science vraie, c'est-à-dire grecque » pose la question d'une hiérarchie potentiellement établie par les médecins humanistes. Ces derniers aspiraient-ils principalement à maîtriser le grec pour avoir accès directement à la source médicale du savoir ? Ont-ils considéré les traductions latines de ces œuvres comme importantes pour la diffusion des connaissances médicales mais secondaires, dans leur quête personnelle du savoir qui devait essentiellement passer par la maîtrise du grec ? Janus Cornarius a-t-il lui-même établi une hiérarchie ?

b) Sa conception de la langue grecque et de la traduction latine

Avant de répondre à ces questions, il convient de faire un point sur la situation du grec à l'aube de la Renaissance. Selon J.-C. Saladin, il « resta jusqu'à la fin du Moyen Âge pour les Occidentaux une langue étrangère : celle des Grecs de l'empire byzantin²²². » Il parle d'une « amnésie millénaire » dont il retrace ainsi l'historique de son essor à sa disparition : « Il avait en effet été, pendant près d'un millénaire, la langue de culture du monde romain, attesté dès les origines de Rome et dans son

²¹⁹. « Je fus bien sûr désolé de voir que la connaissance des métaux, si propre à l'usage de la médecine et convenable à l'ornement de la vie, avait en quelque sorte disparu en même temps que les livres de tant d'écrivains remarquables. Car je jugeais que des hommes érudits, accoutumés à boire aux sources pures et limpides des Grecs, n'avaient pu s'attacher, mais seulement goûter, comme on dit, du bout des lèvres, aux ruisseaux fangeux des Arabes, ou plutôt des Maures, souillés d'opinions perverses et fausses. Et je pensais que leurs barbares traductions du grec offensaient des oreilles accoutumées au doux son de la langue latine » dans *L'humanisme allemand, op. cit.*, « Science humaniste et pratique technique chez Georg Agricola », p. 213.

²²⁰. *Ibid.*

²²¹. *Ibid.*

²²². Jean-Christophe Saladin, *op. cit.*, p. 26.

environnement étrusque (...) [jusqu'à la] symbiose des deux cultures qui dura jusqu'à l'Empire tardif (...) Cette langue, si omniprésente en Occident, en disparut pourtant corps et biens après les Grandes Invasions²²³. » A la Renaissance, il n'existait donc aucun enseignement du grec en Occident, l'urgence était ainsi de trouver des personnalités à même de le transmettre. C'est pourquoi même si la chute de Constantinople a largement contribué à l'essor du grec puisqu'elle entraîne l'exil vers l'Italie de lettrés grecs qui vont en diffuser sa connaissance, la date à retenir serait plutôt celle de 1397, date à laquelle Manuel Chrysoloras proposa à Florence un enseignement du grec²²⁴. Puis d'autres érudits exilés²²⁵ prirent le relais, ce fut le cas par exemple de Georges Hermonyme qui contribua à l'essor du grec puisqu'il l'enseigna pendant 30 ans à Paris. Il eut notamment comme élèves Reuchlin, Budé et Érasme. Malgré le rôle prépondérant qu'ont joué ces figures de savants dans l'essor du grec, J.-C. Saladin nuance l'étendue de leur rayonnement, pour la simple et bonne raison qu'ils sont restés des « exceptions, donc rares et insolites en leur temps²²⁶. » Un second élément, d'ordre matériel, doit, selon lui, être ajouté pour expliquer l'évolution, certaine mais lente, du grec à la Renaissance : en 1490, Alde Manuce convainquit l'imprimeur Andrea Torresani de créer une imprimerie « spécifiquement grecque²²⁷», ce qui résolut les problèmes techniques²²⁸ qui se posaient jusqu'alors pour imprimer le grec.

Une fois la connaissance de la langue transmise par les érudits d'origine grecque et largement répandue grâce à l'imprimerie, le relais fut assuré, au début du XVI^e siècle, par d'autres savants qui n'avaient plus nécessairement des origines grecques, à l'image en Allemagne de Philippe Mélanchthon²²⁹. Il porte jusque dans son nom sa passion du grec puisqu'il s'appelle initialement

²²³. *Ibid.*, p. 28 et 29.

²²⁴. *Ibid.*, p. 46. J. C. Saladin explique que la création de cette première chaire de grec d'Occident depuis la chute de l'Empire romain est en partie due au chancelier Coluccio Salutati qui en 1396, réussit à convaincre le sénat de faire venir Manuel Chrysoloras à ses frais.

²²⁵. Sur ces érudits d'origine grecque qui ont favorisé l'essor du grec, voir Jean-Eudes Girot, *Pindare avant Ronsard : de l'émergence du grec à la publication des quatre premiers livres des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 8-10.

²²⁶. J.-C. Saladin, *op. cit.*, p. 27. Il nuance de la même manière l'enthousiasme suscité par les retrouvailles des humanistes avec les textes antiques : « De la même façon, les récits relatant l'euphorie de la redécouverte des sources grecques par Les humanistes ne doivent pas nous faire oublier la perte irrémédiable de la plus grande partie de ces sources, due pour une large part aux destructions et aux pillages de Constantinople lors de la IV^e croisade. » *Ibid.*, p. 27.

²²⁷. *Ibid.*, p. 94.

²²⁸. J. C. Saladin les résume ainsi : « Le développement foudroyant de l'imprimerie ne permettait encore que l'édition de textes en caractères latins. Pour le grec (*a fortiori* pour l'hébreu ou l'arabe), la difficulté majeure était d'ordre technique, car les accents et esprits multipliaient à l'infini le nombre de caractères nécessaires – sans parler des innombrables ligatures et abréviations dont fourmillaient les manuscrits, et que les imprimeurs se sentaient tenus de reproduire à l'identique. » *Ibid.*, p. 93.

²²⁹. Sur Mélanchthon, voir *L'humanisme allemand, op. cit.*, p. 55-59 ; 63-65 ; 70-79 ; 608-610. Consulter également Peter G. Bietenholz, Thomas Brian Deutscher, *Contemporaries of Erasmus, a Biographical Register of Renaissance and Reformation*, Toronto, Presse de l'Université de Toronto, 1986, tome 2, p. 424-429.

²³⁰. Ce nom lui aurait été transmis par Reuchlin Sur l'hellénisation des noms de famille : « Il semble d'ailleurs que le goût pour les noms grecs ait été particulièrement développé parmi Les humanistes des régions germaniques, alors qu'en France ou en Italie, par exemple, on se contentait généralement du nom latin. » *op. cit.*, p. 355.

Philippe Schwartzert et que Melanchthon est la latinisation du grec Μελάγχθων²³⁰. Cet humaniste joua un grand rôle dans la Réforme puisqu'il contribua largement à la rédaction de la Confession d'Augsbourg. C'est à son grand-oncle Reuchlin qu'il doit sa connaissance du grec qui lui a notamment permis de traduire les œuvres complètes d'Euripide en latin²³¹. Janus Cornarius joint d'ailleurs au livre VII une épigramme dont l'auteur n'est autre que Philippe Mélanchthon²³². C'est à lui que l'Allemagne doit la fondation des premiers collèges luthériens, trilingues, avec l'enseignement du latin, de l'hébreu et du grec²³³. Il s'engagea activement dans la réforme de l'Education ce qui lui valut le surnom de « *Præceptor Germaniæ* ». Voici un extrait du discours²³⁴ qu'il prononça le 29 août 1518 devant les étudiants de Wittemberg :

« *Lernt Griechisch zum Lateinischen, damit ihr, wenn ihr die Philosophen, die Theologen, die Geschichtsschreiber, die Redner, die Dichter lest, bis zur Sache selbst vordringt, nicht ihre Schatten umarmt.* »

« Apprenez à traduire le grec en latin afin qu'à la lecture des Philosophes, des Théologiens, des Historiens, des Orateurs, des Poètes, vous alliez vous-mêmes au fond des choses, au lieu d'embrasser leurs ombres. »

L'apprentissage du grec garantissait donc un savoir de première main, un contact direct, privilégié avec la source, sans risque de contamination. Il faisait office de passerelle entre la culture antique et la modernité. On peut y voir un écho au discours d'Érasme dans son *De ratione studii ac legendi interpretandique auctores*²³⁵ :

Sed in primis ad fontes ipsos properandum, id est graecos et antiquos.

« Avant tout il faut se hâter vers les sources elles-mêmes, c'est-à-dire les Grecs et les anciens en général. »

Toutefois, même s'il ne faut pas imaginer que le grec, sur l'impulsion de quelques hommes, s'est miraculeusement imposé en Europe, une chose est certaine : le combat mené autour de cette langue pour son affirmation et son essor, est emblématique des problématiques humanistes. Ce combat est au cœur des dissidences entre les humanistes et la scolastique qui ne pouvait que rejeter la culture du grec perçue comme secondaire et dangereuse. Secondaire parce qu'elle ne faisait pas partie des priorités définies par l'enseignement scolastique : « La rhétorique (les arts oratoires,

²³¹. Cf J.-C. Saladin, *op. cit.*, p. 355.

²³². Consulter l'annexe n°7.

²³³. Voir l'article de Jean-Claude Margolin, « Un maître d'école humaniste », *Le monde*, publié en 1969.

²³⁴. Discours retranscrit, publié quelques semaines après, dans l'église de la ville de Wittemberg, sous le titre, *De corrigendis adolescentiæ studiis Über die Neugestaltung des Universitätsstudiums*, extrait du *Corpus reformatorum (cr)*. *Melanchthon opera*. Edidit Carolus Bretschneider, Halle 1834 ff., Band XI, S. 22. 1518.

²³⁵. Erasmus de Rotterdam, *De ratione studii, une interprétation légendaire* dans *Desiderii Erasmi Roterodami, op. omnia*, éd. J.H. Waszink et al., Amsterdam, 1971, p. 79-151.

incluant la grammaire), discipline maîtresse de l'éducation depuis la Rome antique, fut proprement évacuée au profit de la dialectique, c'est-à-dire de la philosophie. C'est ainsi que s'imposa le règne de la logique scolastique aristotélicienne, sous diverses formes²³⁶. » Dangereuse, d'un point de vue religieux et moral, en raison notamment, selon J.-C. Saladin, du polythéisme et de l'immoralité des auteurs antiques²³⁷. Mais cette lutte dépassait même les enjeux religieux et moraux puisque vouloir maîtriser le grec, c'était vouloir revenir aux sources du savoir pour pouvoir vérifier chaque donnée, c'était donc remettre en question toute l'autorité savante, détenue et revendiquée par les scolastiques. La querelle autour de la médecine est tout à fait révélatrice de l'importance de cette lutte autour du grec. Selon Véronique Boudon-Millot, « Un constat s'impose : aux médecins de profession essentiellement intéressés par les traductions syriaques s'opposent désormais les lettrés et les érudits soucieux de posséder dans leurs bibliothèques des exemplaires de traités médicaux grecs traduits en arabe²³⁸. » Cornarius fait bien sûr partie de cette dernière catégorie de savants pour qui le grec et son apprentissage constituent une nécessité, une priorité pour pouvoir revenir aux sources originelles grecques et ainsi maîtriser pleinement l'art de la médecine.

Le grec va également jouer un rôle central dans la question de l'*aemulatio*. Les humanistes européens ont bien compris que pour pouvoir rivaliser avec l'Italie, la maîtrise du grec était indispensable. Or il se trouve qu'historiquement, l'Allemagne put concurrencer, plus rapidement que la France, son rival italien. J.-C. Saladin dresse ce constat : « à la mort de Reuchlin²³⁹ (1522), on pouvait étudier le grec dans la plupart des universités allemandes, c'est-à-dire dans une bonne dizaine de villes, alors qu'en France, il fallut attendre 1530 et à Paris seulement²⁴⁰. » Cette avancée assez rapide a été favorisée par la démultiplication des villes universitaires dans le Saint-Empire, une démultiplication favorisée par la vague « de fondation d'universités nouvelles, la circulation des humanistes " vagants²⁴¹ ", le goût pour les "sociétés" d'humanistes et le succès des nouvelles écoles privées²⁴². » La France ne possédait quant à elle qu'un point central : Paris, la configuration était donc bien différente.

Janus Cornarius va donc participer à cet élan humaniste de défense des langues anciennes et s'intégrer ainsi à l'essor du grec. Il propose de revenir systématiquement aux textes originaux

²³⁶. J.-C. Saladin, *op. cit.*, p. 178.

²³⁷. *Ibid.*, p. 42.

²³⁸. Véronique Boudon-Millot, « Les voies de la science grecque. Études sur la transmission des textes de l'Antiquité au dix-neuvième siècle » publiées sous la direction de Danielle Jacquart, *Revue des Études Grecques*, tome 111, 1998, p. 356-357.

²³⁹. Selon J.-C. Saladin, Reuchlin était le seul « avant 1512 (début de l'enseignement privé de Jean Caesarius à Cologne) (...) qui connaissait réellement le grec en Allemagne. » *op. cit.* p. 334.

²⁴⁰. *Ibid.*, p. 331.

²⁴¹. J.-C. Saladin cite l'exemple de Rudolf Agricola (1443-1485) et de Conrad Celtis (1459-1508).

²⁴². *Ibid.*, p. 331.

grecs :

Quin et ego semper ita sensi, melius esse quosvis scriptores in sua lingua, qua ipsi scripserunt legere, quam optime etiam in aliam translato.

« Bien plus j'ai toujours pensé de même moi aussi, qu'il était mieux de lire n'importe quels auteurs dans leur langue, dans laquelle ils avaient eux-mêmes écrit, que traduits même très bien dans une autre²⁴³. »

Notons qu'en cela, l'anthologie d'épigrammes est une œuvre idéale : elle joint les textes grecs originels mais en propose également une ou plusieurs versions latines. Toutefois, lorsque l'on connaît l'importance des traductions latines dans l'œuvre de Janus Cornarius, ses déclarations restent étonnantes, à moins qu'elles ne révèlent simplement la priorité de notre scientifique qui a toujours été de pouvoir lire le grec pour accéder aux sources du savoir et notamment du savoir médical. L'exercice de traduction latine revêt donc bien une dimension particulière dans la sphère médicale de l'époque, comme l'explique Dina Bacalexi : « la démarche des traducteurs humanistes (...) vise un double but (...) : d'abord rétablir la vérité d'un texte que le Moyen Âge, sans faire appel au grec, a altéré et alourdi de scories scolastiques et d'inexactitudes ; ensuite, contribuer à la diffusion de cette "vérité" culturelle et scientifique parmi tous ceux qui, pour diverses raisons, ne connaissent pas (ou pas encore) le grec et qui doivent recevoir une formation médicale de qualité²⁴⁴. » Sa conclusion va dans le même sens que la citation de Janus Cornarius : « Dans cette optique, la traduction n'est qu'un premier pas vers la lecture de l'original grec, qui seul permettra de juger de la pertinence de l'entreprise des humanistes²⁴⁵. »

C'est ainsi qu'il nous faut comprendre la hiérarchie que Janus Cornarius semble établir, dans le domaine médical, entre le grec et le latin, entre l'édition des textes sources et leur traduction. Les propos de Véronique Boudon-Millot confirment cette idée : « il faudra au médecin de Zwickau, faute de moyens financiers, renoncer à son ambition d'éditeur du texte grec de Galien et se contenter d'une activité plus humble de traducteur²⁴⁶. » Toutefois, même si la traduction n'était pas son ambition première, son exigence était élevée : son objectif était de diffuser un savoir, restauré le plus fidèlement possible et surtout, sans erreur. Donnons l'exemple de la traduction latine et du commentaire de l'ouvrage de Galien *De compositione pharmacorum localium... libri decem* par Janus Cornarius²⁴⁷. Sous le titre, l'humaniste ajoute que les livres « ont été émendés de leurs innombrables erreurs. »

²⁴³. *Hippocratis opera omnia. Epistola nuncupatoria*, p. 349-350.

²⁴⁴. Dina Bacalexi, « Trois traducteurs de Galien au XVI^e siècle : Niccolo Leonicensi, Guillaume Cop, Leonhart Fuchs » dans *Éditer les médecins grecs à la Renaissance*, Paris, Bibliothèque interuniversitaire de médecine, CNRS, 2003, France. p. 247.

²⁴⁵. *Ibid.*

²⁴⁶. Véronique Boudon-Millot, « Les voies de la science grecque », *op. cit.*, p. 356-357.

²⁴⁷. Titre complet : *Claudii Galeni Pergameni De compositione pharmacorum localium libri decem, Iano Cornario medico interprete. Nunc ad fidem variorum exemplarium perspecti & eorum recentissima collatione ab innumeris mendis emendati*, Bâle, Froben, 1537.

Nunc ad fidem variorum exemplarium perspecti et eorum recentissima collatione ab innumeris mendis emendati.

Désormais ces livres ont été examinés en respectant fidèlement la variété des exemples et émendés de leurs innombrables erreurs dans une compilation toute nouvelle.

Cornarius insiste donc ici sur le rôle qu'il a joué dans l'amélioration de l'œuvre. Nous retrouvons ici le *topos* de l'humaniste, incarnant la figure de sauveur linguistique. Le polyptote *mendis / emendati* oppose de manière presque caricaturale deux versions des textes : une première remplie de fautes (avant l'intervention d'un humaniste) ; une seconde entièrement corrigée (après l'intervention d'un humaniste). Ce lieu commun était tellement répandu qu'il était inutile d'ajouter un complément d'agent : le correcteur ne pouvait être qu'un auteur humaniste. Ainsi, pour pallier la contamination des sources antiques du savoir médical, notre anthologiste n'envisage qu'un seul remède : maîtriser le grec pour le comprendre, perfectionner son latin pour pouvoir traduire le texte original dans cette langue. Ce double objectif est affiché dans la plupart de ses préfaces :

*Mirum enim cum omnes artes frigeant, atque ipsa adeo lingua latina, citra illius cognitionem*²⁴⁸.

« Car il est étonnant de voir que tous les arts s'engourdissent, et jusqu'à la langue latine elle-même, sans la connaissance du grec. »

L'idée d'une hiérarchie entre le grec et le latin est à nouveau présente dans cette citation. Le grec apparaît véritablement comme la source du savoir. Mais ce qui s'exprime peut-être surtout ici, c'est la passion de Cornarius pour la médecine dont la source première de connaissance reste Hippocrate. C'est également ce qui l'influence dans son choix des trois langues à étudier prioritairement :

*Proinde Medicinae nomina daturus, in primis linguas discat Graecam et Latinam, atque si contingere possit, Arabum quoque*²⁴⁹.

« Par conséquent que celui qui se destine à attribuer des termes médicaux apprenne les langues grecque et latine, et aussi, si cela est possible, la langue des Arabes »

Le choix de cette troisième langue, qui pourrait sembler paradoxal, est en réalité plutôt cohérent avec sa position sur la médecine arabe. En effet, il la critique d'un point de vue philologique mais ne nie en aucun cas son apport à la science, ce qui le distinguera de son rival

²⁴⁸. *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit, op. cit.*, p. 269. Précision : *illius* renvoie à *linguae graecae*, expression présente dans la phrase précédente. La métaphore construite autour du verbe *frigeant* a peut-être inspiré à Rabelais l'épisode des paroles dégelées dans son *Quart-Livre*. Ce qui ne serait guère surprenant puisque Janus Cornarius semble avoir été une source d'inspiration pour l'humaniste français. Sur ce point, voir l'article de Marie-Laure Monfort, « Le discours scientifique de Panurge » dans *Seizième Siècle*, N°8, *Les textes scientifiques à la Renaissance.*, sous la direction de Violaine Giacomotto-Charra et Jacqueline Vons, 2012, p. 255-272.

²⁴⁹. *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit, op. cit.*, p. 274.

Fuchs²⁵⁰. En linguiste appliqué et scrupuleux, il encourage donc l'apprentissage de la langue arabe puisque dans le cadre de ses études, lui-même a régulièrement côtoyé Avicenne, Rhazès, Avenzoar, auteurs régulièrement cités dans les cours de médecine. La priorité reste toutefois, selon Janus Cornarius, les deux premières langues et c'est pour cela qu'il se réjouit de la situation florissante du latin et du grec, qui, selon le *topos* humaniste, vient mettre fin à la barbarie linguistique du Moyen Âge :

*Demus autem hoc seculum spem nobis injicere de futuris. Nam revera nullum antea fuit, in quo omnem ferme Europam pariter utriusque linguae cognitio in tantum aliquandiu florisset*²⁵¹.

« Mais accordons que ce siècle nous insuffle de l'espoir pour le futur. En effet, il n'y eut en vérité aucun siècle auparavant dans lequel la connaissance des deux langues ait été florissante, aussi longtemps, pour presque toute l'Europe.»

Janus Cornarius en vient même à dessiner une utopie linguistique :

*At quid vetat, aut quid adeo obsuerit, hanc etiam accessionem linguae Latinae contingere, ut Hippocrates Latinus pariter et Graecus legatur*²⁵² ?

« Qu'est-ce qui interdit donc, - ou qu'est-ce qui a empêché à ce point – qu'arrive aussi un tel essor de la langue latine qu'on lise l'Hippocrate latin autant que le grec ?»

Ainsi le souhait de Cornarius, commun aux autres humanistes, est non pas « d'introduire des connaissances venues des Grecs et des Latins dans une science moderne, mais, à l'inverse, d'introduire des données modernes dans une science déjà portée, dit-on, par les Anciens à son point de perfection²⁵³. » Le point de départ, l'origine de la connaissance reste l'Antiquité et les humanistes se fixent comme objectif de mettre leur talent au service d'une restitution efficace et fidèle de cet esprit antique. Au cœur de ce projet, les langues anciennes et surtout la maîtrise des langues anciennes, jouent le rôle de passerelle entre les Anciens et les humanistes, c'est elles qui assurent une continuité et une fidélité au savoir antique. Si les précédents propos sont l'expression d'un espoir et d'un objectif à la fois linguistique et culturel, ils ne sont pas déconnectés de la réalité de l'époque. Bien au contraire, la situation du latin et du grec à la Renaissance autorise Cornarius à formuler cette utopie littéraire. Le grec connut un véritable essor ; quant au latin, sa situation fut également florissante mais de manière différente au sens où il n'attendit pas la Renaissance pour être largement utilisé, enseigné et appris.

En effet, le latin occupait déjà une place centrale au Moyen Âge. Jean-Christophe Saladin dresse le bilan suivant : « Le latin était la langue d'usage, parlée et écrite, de toute la population

²⁵⁰. Voir I, B, 3, b).

²⁵¹. *Hippocratis opera omnia. Epistola nuncupatoria, op. cit.*, p. 356.

²⁵². *Ibid.*

²⁵³. *L'humanisme allemand, op. cit.*, « Science humaniste et pratique technicienne chez Georg Agricola », p. 213.

instruite d'Occident, soit quelques milliers, voire dizaines de milliers de personnes - disons la langue des clercs pour schématiser²⁵⁴. » Elle occupait donc une place importante mais très réglementée, c'est-à-dire qu'il était établi qu'elle devait être la langue « de l'enseignement, du droit, des sciences et de la religion (sauf pour les Juifs.) » Sous la Renaissance, son emploi s'élargit. Jusqu'alors réservée à quelques domaines, la langue latine, associée à un gage de qualité, connaît un véritable essor : « Tout ce qu'on croit sérieux, ou que l'on veut faire passer pour tel, s'exprime en latin. (...) L'instrument de la pensée est le latin. Plus qu'un outil, c'est l'arme maîtresse pour convaincre, pour combattre, pour enseigner, ce qui veut dire pour montrer le chemin du salut²⁵⁵. » Mais pour qu'elle soit véritablement gage de qualité, il faut qu'elle retrouve sa perfection d'antan. En effet, ce que vont pointer du doigt les humanistes, c'est la fossilisation du latin par les scolastiques qui l'ont réduit à un usage très technique, formulaire et rigide, étranger à toute notion d'élégance ou simplement de style. Le double objectif est donc de dépoussiérer le latin médiéval, de lui redonner toute son élégance originelle mais également de l'étendre à tous les domaines, de lui faire traverser toutes les frontières. En somme, les humanistes vont le redynamiser et le présenter comme la langue universelle.

Dans son étude « Les Hommes obscurs et la poésie », Jacques Chomarat s'intéresse à Ortuinus qu'il considère « comme la cible principale²⁵⁶ » des *Epistolae Obscurorum Virorum*, publiées dans le cadre de l'affaire Reuchlin. Dans ces lettres fictives, prétendument adressées à Ortuinus par ses amis qui sont présentés comme des farouches opposants de Reuchlin et plus globalement, de l'esprit humaniste, une distinction est faite entre les *latinisatores* ou *latinistae* qui « écrivent et parlent ce latin nouveau – c'est-à-dire visant à l'élégance²⁵⁷ » et les hommes obscurs, théologiens et moines mendiants de Cologne, qui emploient un latin poussiéreux. Même si ces lettres sont fictives, les caractéristiques du latin médiéval qui y sont fustigées semblent correspondre à la réalité. Selon J.-C. Saladin, ce « latin macaronique » reflétait « sans doute avec beaucoup d'exactitude le jargon qui se parlait à l'époque dans les universités²⁵⁸. » Le but des humanistes était d'épousseter le latin pour qu'il retrouve sa pureté originelle. Selon Luce Giard, « Très vite, les humanistes se donneront pour programme de restaurer le beau latin de l'âge classique par-delà "la barbarie" des scolastiques, comme le répètent les textes polémiques, destinés à marquer une rupture instauratrice²⁵⁹. » Le latin devient donc La langue du progrès, « compris comme un renouvellement des rapports entre

²⁵⁴. Jean-Christophe Saladin, *op. cit.*, p. 25.

²⁵⁵. Etienne Dolet, *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmus Roterodamum, pro Christophoro Langolio*, Emilé V. Telle (éd), Genève, Droz, 1974, p 34.

²⁵⁶. *L'Humanisme allemand, op. cit.*, « Les hommes obscurs et la poésie », p 261.

²⁵⁷. *Ibid.*, p. 263.

²⁵⁸. J.-C. Saladin, *op. cit.*, p. 183.

²⁵⁹. Luce Giard, « Du latin médiéval au pluriel des langues, le tournant de la Renaissance », dans *Histoire Épistémologie Langage*, tome 6, sous la direction de Suzanne Bachelard, 1984, p. 35-55.

l'homme et Dieu, comme une régénération des mœurs, comme un renouveau des sciences, de l'enseignement et des beaux-arts²⁶⁰. »

Pierre Laurens cite une figure centrale de l'humanisme, emblématique selon lui, de cette ambition linguistique de restaurer la pureté et la perfection originelles du latin : « Lorenzo Valla, parlant de la langue latine, ose employer le mot de *sacramentum*. On comprend que la première exigence soit de retrouver, au-delà de la *barbaries* médiévale, la pureté de la langue latine, "fruit parfait", (*optimam frugem et vere divinam, nec corporis, sed animi cibum*)²⁶¹. » Une idée confirmée par cet autre extrait de ses *Elegantiae Linguae* : « ... nous avons perdu la souveraineté du monde par la faute des temps et toutefois, grâce à cette royauté supérieure, nous régnons encore sur une grande partie du monde. Car l'empire romain est partout où règne la langue romaine : *ibi namque Romanum imperium est, ubicumque Romana lingua dominatur*²⁶². » Il ne s'agit donc plus d'empire géo-politique mais de règne linguistique. Les Italiens affirment que la puissance latine est intacte puisque sa langue perdure et gagne des territoires.

Francisco Rico cite également Lorenzo Valla pour rappeler pourquoi la langue latine était à ce point idéalisée et pourquoi elle était placée au centre de toutes les aspirations humanistes : « c'est le latin qui a éduqué les peuples dans les arts libéraux, qui leur a donné les lois les meilleures, qui leur a ouvert le chemin "vers toute sagesse" (*ad omnem sapientiam*) ; en somme, c'est le latin qui les a libérés de la barbarie²⁶³. » Tout se passe comme si le latin avait en quelque sorte civilisé les peuples, les avait sortis d'une ère primaire, brute, désorganisée et en jachère. C'est ainsi que le latin, selon son degré d'implantation, a conduit, selon cet auteur, soit à un âge d'or du savoir soit à l'obscurantisme : « On trouve en effet, embrassés par le latin, tous les arts et sciences propres à l'homme libre ; dès lors, quand le latin fleurit, tous les savoirs fleurissent, quand au contraire il décline, tous à leur tour déclinent²⁶⁴. » C'est pour cette raison qu'il en appelle à la lutte, au *certamen* pour défendre le latin et nous aurons l'occasion d'y revenir car notre anthologie pourrait tout à fait être perçue comme une arène qui accueille de nombreux combattants, déterminés à l'emporter individuellement mais servant tous la cause latine.

Le projet humaniste de hisser le latin au rang de langue universelle, était essentiel pour la constitution d'une *sodalitas* à échelle européenne. Il permit en effet à tous les érudits de partager ce patrimoine antique et d'échanger, quelle que soit leur nationalité. Dieter Wuttke l'explique en ces termes : « on a considéré le latin comme un anoblissement de l'esprit patriotique, quand on est ainsi

²⁶⁰. *Ibid.*

²⁶¹. *Musae reduces, anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance, op. cit.*, p. 11.

²⁶². Extrait de Lorenzo Valla cité dans *Musae reduces, op. cit.*, p. 12.

²⁶³. Francisco Rico, *Le rêve de l'humanisme... op. cit.*, p. 19.

²⁶⁴. *Ibid.*, p. 20.

²⁶⁵. *L'Humanisme allemand, op. cit.*, p. 510.

²⁶⁶. *Musae reduces, op. cit.*, p. 13.

arrivé à exprimer les intérêts de la patrie dans la langue universelle de cette époque, dans laquelle les érudits de toutes les nationalités se sont spontanément compris²⁶⁵. » Pierre Laurens insiste également sur la valeur fédératrice du latin : « D'autre part, à côté du mythe de l'*imperium*, il y a celui de la *respublica*. Dans tous les pays touchés par l'humanisme, bien avant que se manifeste l'action de la Compagnie de Jésus, s'affirme, lié à la conscience de l'universalité de la langue latine, le *credo* en une république humaniste et chrétienne, fraternité fondée sur la possession des mêmes pères, sur la communauté de langue et de patrimoine, sur la pratique commune de la vertu²⁶⁶. » La capacité de la langue latine à fédérer s'exprime avec plus ou moins de force dans les pays européens selon le contexte de chacun. En Allemagne, elle s'exerce pleinement : « C'est peu même de dire que le latin est la langue internationale en Europe : il l'est en Allemagne, où il pallie l'extrême morcellement linguistique²⁶⁷. » La langue latine sera donc précieuse pour favoriser la création d'une unité allemande mais également pour relever le défi de l'*aemulatio*. Pierre Laurens rend compte de ce double enjeu : « l'emploi du latin se justifie doublement : et par le désir d'imposer l'Allemagne en tant qu'entité politique dans l'Europe latine, et par le désir de prendre la langue du vainqueur pour s'égaliser à lui²⁶⁸. »

Pour conclure sur ce point, il est intéressant de constater que Janus Cornarius a privilégié le latin dans tous ces titres d'ouvrages, y compris ceux qui étaient à l'origine écrits en grec. Son objectif premier de chercheur scientifique a été de se confronter aux œuvres grecques parce qu'elles constituaient à ses yeux le fondement même du savoir qu'il était donc impératif pour lui de découvrir et de comprendre, mais sa priorité était également de rendre ces connaissances accessibles et la langue latine était pour lui comme un trait d'union entre l'Antiquité et le XVI^e siècle. Pouvons-nous pour autant parler de hiérarchie entre le grec et le latin pour notre auteur ? Nous dirons plutôt que le cycle du savoir reposait pour lui sur la conjugaison des deux. La maîtrise du grec par les chercheurs était indispensable pour revenir à l'origine des connaissances antiques dans le domaine médical mais parce qu'elle n'était pas suffisamment étendue encore, le relais devait être assuré par la langue latine qui assurait une plus grande accessibilité du savoir. Cette question de la maîtrise des langues anciennes a pris une place encore plus centrale lorsqu'elle s'est retrouvée au cœur de la Réforme.

²⁶⁷. *Ibid.*

²⁶⁸. *Ibid.*

3) Un humaniste indépendant ?

a) **Un partisan modéré de la Réforme**

Le 30 octobre 1517²⁶⁹, Luther affiche, comme une préface à la Réforme, ses 95 thèses contre les indulgences, sur les portes de la Schlosskirche de Wittenberg. Il condamne les manquements de l'église et du Pape. 1517 est aussi une année importante pour les humanistes à l'échelle européenne puisque c'est à cette date qu'Érasme publie son édition grecque du *Nouveau testament*. Un an plus tôt, le public découvrait l'*Utopia* de Thomas More et *Le Prince* de Machiavel. Selon Pierre Grappin, « l'apogée du mouvement humaniste européen qui a débuté en Italie presque un siècle plus tôt, se situe entre 1510 et 1520. Dans son ouvrage sur *La Culture de la Renaissance en Italie*, Jakob Burckhardt estime que les années les plus brillantes ont été 1516 et 1517²⁷⁰. » Luther s'est donc intégré à cette vague humaniste et la vague humaniste s'est intégrée à l'élan de la Réforme, et ce pour plusieurs raisons. Avant de les expliquer, précisons que la position de Janus Cornarius semble avoir été celle d'une grande partie des humanistes qui ont été un temps séduits par le projet de Réforme mais s'en sont ensuite détachés.

Le premier point de convergence est l'espoir offert par la Réforme et l'humanisme, l'un par la *pietas*, le second par l'*eruditio*²⁷¹. Les deux ont fait renaître une foi en un avenir meilleur et les deux ont donc été rapprochés pour ce souffle optimiste²⁷². Le deuxième point de convergence, et peut-être le plus fédérateur, est leur combat philologique. En effet, portés par une volonté commune de démocratiser le savoir, ils vont chercher à le mettre à la portée de tous (grâce à la diffusion en masse d'écrits fondateurs) et à limiter les intermédiaires. Lorsque Luther se lance dans la traduction de la Bible en allemand, il suit en réalité le mouvement humaniste initié par Lorenzo Valla avec ses *Annotationes in Novum Testamentum*, puis Lefèvre d'Étaples dans le *Quincuplex Psalterium* et Érasme dans le *Novum Testamentum* qui se donnèrent pour mission de « purifier le langage par lequel est transmise la Parole éternelle, débarrasser l'Écriture de ses scories et la présenter sous un éclairage

²⁶⁹. « Pour les modernes, c'est la date de naissance officielle de la Réforme ». J-C Saladin, *op. cit.*, p 255.

²⁷⁰. Pierre Grappin, « L'humanisme en Allemagne après la réforme luthérienne », dans *L'Humanisme allemand, op. cit.*, p. 593.

²⁷¹. Rappelons la citation dans laquelle Janus Cornarius voit dans l'essor des langues anciennes un véritable signe d'espoir. *Demus autem hoc seculum spem nobis injicere de futuris. Nam revera nullum antea fuit, in quo omnem ferme Europam pariter utriusque linguae cognitio in tantum aliquandiu florisset.* « Mais accordons que ce siècle nous insuffle de l'espoir pour le futur. En effet, il n'y eut en vérité aucun siècle auparavant dans lequel la connaissance des deux langues ait été florissante, aussi longtemps, pour presque toute l'Europe. » Voir p. 51.

²⁷². Cet optimisme apparaît par exemple dans la thèse n° 44 de Luther : « 44. Car par l'exercice même de la charité, la charité grandit et l'homme devient meilleur. Les indulgences au contraire n'améliorent pas ; elles ne font qu'affranchir de la peine. » Félix Kuhn, *Luther sa vie et son œuvre*, Tome 1 (1483 - 1521), Paris, Fischbacher, 1894. Extrait de la réédition, Paris, BOD, 2017, p. 148.

nouveau²⁷³ » Le futur réformateur protestant prend alors la posture d'un humaniste qui veut favoriser l'accès aux connaissances religieuses²⁷⁴ et rendre ainsi ses concitoyens meilleurs.

Rendre l'Homme actif de son savoir et le laisser prendre connaissance des textes sources impliquait une remise en question de la scolastique et un ébranlement de l'autorité catholique. En effet, la scolastique s'appuyait sur l'étude de la Bible, plus exactement sur la Vulgate de Jérôme de Stridon. Or, le mouvement humaniste qui cherchait à revenir (et à faire revenir les lecteurs) aux sources du savoir, ne pouvait que servir les ambitions de Luther qui souhaitait réformer le rapport des Chrétiens à leur texte source. La conception luthérienne et humaniste du savoir était donc identique : à présent, il n'était plus figé et ses sources devaient devenir transparentes et accessibles à tous. L'humanisme servit donc en quelque sorte la cause de la Réforme et ce furent bien les ambitions philologiques qui unirent humanistes et Réformistes. Pour les honorer, il leur fallait à tous une excellente maîtrise des langues. Sur ce point précisément, Janus Cornarius ne pouvait qu'adhérer à la Réforme puisqu'en tant que philologue engagé, il défendait la même méthode critique, le même retour aux sources premières et en cela, la même purification du savoir, au sens où son accès direct par l'apprentissage de la langue originelle des textes empêchait toute altération, erreur ou interprétation personnelle.

Le troisième point de convergence entre l'humanisme et la Réforme fut leur communauté de destin : en effet, parce que les deux mouvements s'étaient lancés dans des combats communs, ils eurent des ennemis communs et devinrent les cibles de détracteurs communs. Trois affaires mêlant respectivement deux humanistes et Luther furent assimilées au point de ne devenir qu'une seule et unique affaire. En 1511, l'humaniste allemand Reuchlin s'opposa fermement à la destruction de livres juifs dans son ouvrage *Augenspiegel*, (*Reflet des yeux*). En 1516, Érasme traduisit le Nouveau Testament et créa le collège trilingue (latin, grec, hébreu) de Louvain en 1518. Luther, quant à lui, s'intéressa de près au grec pour pouvoir avoir une connaissance directe de la Bible et la traduire en allemand. C'est comme cela que Reuchlin, Érasme et Luther devinrent une seule et même cible : « Les ennemis des langues se découvrirent alors et passèrent à l'attaque ouverte. Pour les besoins de la polémique, ils s'efforcèrent -avec succès- de mêler toutes ces "affaires" en proclamant la collusion évidente entre Reuchlin, Érasme et Luther. Leur lutte se parait des couleurs d'une croisade contre les hérétiques²⁷⁵. » Ces trois affaires n'en firent donc qu'une, car elles mettaient en jeu la philologie et la défense des langues. Une, spécifiquement, se retrouva au cœur de la Réforme : il s'agit du grec. J.-C. Saladin considère d'ailleurs la Réforme « comme l'un des

²⁷³. Jean Delumeau et Thierry Wanegffelen, *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, PUF, 1965, p. 24.

²⁷⁴. C'est ce que défend Luther dans la thèse n°56 : « Les trésors de l'Église, d'où le Pape tire ses indulgences, ne sont ni suffisamment définis, ni assez connus du peuple chrétien. » Voir Félix Kuhn, *op. cit.*, p. 149.

²⁷⁵. J.-C. Saladin, *op. cit.*, p. 140.

véhicules majeurs du retour du grec, dans la mesure où ses principaux initiateurs (Luther, Melanchthon, Zwingli) affirmèrent avec force la nécessité d'étudier les textes sacrés -et particulièrement le Nouveau Testament- dans leurs langues sources²⁷⁶. » Puis il précise en complétant ce point de vue et en envisageant plutôt l'idée d'une influence réciproque : « De ce fait, l'enthousiasme des réformés pour le grec fournit une troupe appréciable d'auxiliaires à la cause de l'hellénisme. On pourrait aussi retourner la proposition et dire que les humanistes fournirent des contingents importants à la cause de la Réforme. A commencer par ses chefs de file nommés Mélancthon, Zwingli²⁷⁷... »

Ces points de convergence ne pouvaient toutefois suffire à créer une entente durable et les divergences théoriques ne tardèrent pas à éclater. L'exemple le plus frappant de la fragilité de leurs points communs fut très certainement leur rassemblement autour de la défense des langues. Marie Barral-Baron montre très bien cette apparente communauté linguistique qui rassembla, un temps, Luther et les humanistes mais dont les bases étaient en réalité très friables : « Il y a dans ce courant, derrière l'attrance pour la belle langue, derrière l'idéal de l'homme trilingue maîtrisant le latin, le grec et l'hébreu, le souci d'éduquer l'être humain pour lui inculquer une sagesse et une foi qui s'expriment avant tout par l'amour. Mieux instruit, l'homme est supposé devenir meilleur et meilleur chrétien. Or, même s'il aime les langues anciennes et l'éloquence, Luther ne partage pas cet optimisme²⁷⁸. » C'est ainsi que de nombreuses personnalités qui avaient rejoint Luther dans son combat pour la Réforme ne vont pas tarder de s'en éloigner, à l'instar d'Érasme et de Zwingli.

C'est aux idées de ce dernier que Janus Cornarius semble avoir adhéré. Réformateur protestant suisse, Ulrich Zwingli²⁷⁹ remet en question les fondements de l'Église catholique et mena donc un temps le même combat que Luther, avec tout de même de profonds points de désaccord. Ses convictions le rapprochaient d'ailleurs dès le début d'Érasme plus que de Luther, c'est ce que Pierre-Olivier Léchoy remarque : « On aurait tort, cependant, de penser que Zwingli et Luther ont tout en commun. La théologie de Zwingli est plutôt marquée par l'orientation platonicienne de la pensée humaniste d'Érasme, elle-même héritée de Marsile Ficin²⁸⁰. » C'est de la vision de ces hommes que Janus Cornarius semble s'être senti proche. Des lettres envoyées par notre anthologiste à Zwingli révèlent son admiration pour ce dernier, une admiration profonde si l'on en

²⁷⁶. *Ibid.*, p. 306.

²⁷⁷. *Ibid.*, p. 355.

²⁷⁸. Marie Barral-Baron, « Érasme et Luther », dans *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe* [en ligne], 2016. <https://ehne.fr/node/1256>.

²⁷⁹. Voir Jacques V. Pollet, *Huldrych Zwingli et la Réforme en Suisse*, Paris, PUF, 1963 ; Jean Delumeau et Thierry Wanegffelen, *Naissance et affirmation de la Réforme*, *op. cit.*, p. 53 à 64 ; Jacques Courvoisier, *Zwingli théologien réformé*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1965 ; Pierre-Olivier Léchoy, *La réforme*, Paris, PUF, 2017 p. 50 à 61.

²⁸⁰. Pierre-Olivier Léchoy, *op. cit.*, p. 53.

croît le nombre de superlatifs présents dans ces extraits :

Rectissime tu, optime mi Zingli, facis, quod eo omnes nervos intendis, ut quam plurimos in sincero Christianismo integre imbuas (...) Rogo igitur, doctissime vir : me inter amicissimos tibi refer (...)

Toi tu agis de la plus honnête des manières, mon très cher Zingli, parce que tu déploies toute ton énergie à inculquer au plus grand nombre un christianisme sincère (...) Je te le demande donc, éminent érudit, compte-moi parmi tes plus proches fidèles. (...) ²⁸¹

A la fin de sa lettre, Janus Cornarius qualifie Ulrich Zwingli de « remarquablement brillant tant par sa doctrine que par sa piété²⁸². » Au-delà de leurs convictions religieuses, ils partageaient ce souci constant de se confronter au grec, considérée comme la source du savoir. Oswald Myconius, biographe et collaborateur de Zwingli raconte à son sujet : « ... il connaissait à fond les Saintes Ecritures, mais au contraire de ceux-ci [les savants], il lui fallait une connaissance toujours plus approfondie des langues originales, car il savait qu'une telle connaissance pouvait seule combler certaines lacunes. Ainsi, il se consacra tout d'abord à l'étude de la littérature grecque. Pour son usage personnel, il recopia Saint-Paul afin de s'en imprégner. Il arriva au point qu'il le comprenait plus facilement en grec qu'en latin. Plus tard, il fit de même avec tous les écrits du Nouveau Testament²⁸³. »

Nous voyons une fois de plus l'importance du grec pour les érudits en quête de savoir, qu'il soit médical ou religieux. Cet élément a largement contribué à réduire l'étanchéité entre les différents domaines de connaissances à la Renaissance. En effet, les théologiens et les scientifiques ont dû, pour favoriser leurs avancées et renforcer leur ancrage théorique, consolider leur maîtrise linguistique du grec et par ricochet, du latin. C'est ainsi que les sphères de la science, de la littérature et de la théologie se sont retrouvées réunies autour d'un objectif : la maîtrise des langues anciennes. C'est ce phénomène philologique qui peut en partie expliquer comment un théologien comme Zwingli, un médecin comme Janus Cornarius et un homme de lettres comme Érasme purent un temps se retrouver dans le programme de Réforme proposé par Luther. Au-delà bien sûr de toutes considérations religieuses, le combat mené pour un retour au savoir antique fut fédérateur car l'arme était commune : la maîtrise des langues anciennes. Et c'est bien cette arme qui favorisa la création d'une *res publica et litteraria et theologica et scientifica*.

De la même manière que pour Zwingli, nous retrouvons chez Cornarius l'expression d'une admiration pour Érasme :

fecit unicum hujus seculi decus Erasmus Roterodamus, cujus ego auctoritatem nulli veterum posthabendam semper

²⁸¹. *Huldrici Zuinglii Opera, vol octavum, Epistolarum, A Zuinglio ad Zuingliumque Scriptarum*, Zürich, Friedrich Schulthess, 1842, p. 229.

²⁸². *Ibidem : Et doctrina et pietate insigniter splendido*.

²⁸³. Cité par Jacques Courvoisier, *Zwingli théologien réformé, op. cit.*, p. 16.

*in animo duxi meo*²⁸⁴.

« Érasme de Rotterdam, dont j'ai toujours pensé quant à moi qu'on ne devait pas juger l'autorité inférieure à celle d'aucun auteur ancien, a fait l'unique gloire de notre siècle. »

Il est toutefois difficile de savoir s'il le considérait comme « l'unique gloire » du XVI^e siècle pour ses œuvres littéraires ou pour ses positions théologiques. De plus, notre anthologiste s'est plu à évoquer la lettre qui lui avait adressée Érasme :

*epistola (...) qua ad me constanter prosequendum id quod in Hippocratem medicinae principem ortus essem, inhortatur*²⁸⁵.

« par laquelle il m'encourage à poursuivre sans relâche ce que j'avais commencé pour Hippocrate, maître de la médecine »

Érasme avait effectivement exprimé son admiration pour le travail accompli par Cornarius en ces termes :

*Adest ingenium adest ; adest eruditio ; adest corpus vegetatum et animum vividus, denique nihil deest quod ad istam provinciam quamvis difficilem feliciter obeundam requirendum videatur*²⁸⁶.

« Le génie est là ; l'érudition est là, le corps vigoureux et l'esprit vital sont là ; en somme, il ne manque rien de ce qui était nécessaire pour accomplir heureusement cette mission, semble-t-il, malgré sa difficulté.

Ces propos pouvaient constituer pour lui une véritable reconnaissance de ses compétences et talents linguistiques, reconnaissance très précieuse, à la fois dans le cadre de sa querelle avec Fuchs (que nous évoquerons dans le point suivant) et dans un objectif purement commercial (un ouvrage validé par Érasme avait de fortes chances d'attirer un grand nombre de lecteurs.)

En dehors de ces témoignages ponctuels exprimés envers Zwingli et Érasme, Janus Cornarius resta plutôt silencieux sur le débat religieux. Marie-Laure Monfort évoque son « habile neutralité légaliste, insensible aux enjeux de tel ou tel conflit²⁸⁷ », car c'est bien de cela qu'il s'agit : de conflits entre les humanistes et Luther qui au départ avaient trouvé de nombreux points de convergence et qui finirent par s'affronter. Janus Cornarius exprima son admiration pour deux hommes, qui l'un et l'autre, s'éloignèrent du moine allemand. Les rapports d'Érasme et de Zwingli avec Luther suivirent en effet la même évolution. Pour Érasme, les *Annales de littérature allemande* évoquent *seine(r) stille(n) Anhängerschaft an Luther, dessen kämpferische Haltung und Radikalismus ihn jedoch sehr bald abstiessen* : « son adhésion silencieuse à Luther dont l'attitude combative et le radicalisme

²⁸⁴. *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit ?* Quels sont les arts et les langues que le médecin a besoin de connaître ?, *op. cit.*, p. 270.

²⁸⁵. *Hippocratis opera omnia. Epistola nuncupatoria*, p. 351.

²⁸⁶. Percy Stafford Allen, *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford, Clarendon Press, 1934, vol. 8 (1529–1530), p 250-251.

²⁸⁷. Marie-Laure Monfort, *Janus Cornarius et la redécouverte...*, *op. cit.*, p 67.

l'éloignèrent bientôt²⁸⁸. » Pour Zwingli, J. V. Pollet évoque également un éloignement progressif²⁸⁹. Or, il est important de noter que les traces d'une admiration de Janus Cornarius envers Zwingli et Érasme datent toutes de la période pendant laquelle ces deux hommes s'opposèrent à Luther. En effet, la lettre de notre anthologiste à Zwingli date de 1528 et l'extrait consacré à Érasme de 1527. Durant cette même période, Zwingli et Érasme se brouillèrent également²⁹⁰. L'expression de son admiration pour ces deux hommes nous laisse penser que Janus Cornarius a préféré se tenir à distance de cette brouille.

Janus Cornarius semble donc avoir opté pour le recul et le recentrement sur son projet scientifique dans cette tempête qu'a constituée la Réforme. Tout au plus, pouvons-nous dire qu'il s'est senti beaucoup moins proche des opinions de Luther que de celles de ses dissidents.

b) Cornarius et Fuchs

Trois ouvrages dénotent quelque peu dans la production de Cornarius si centrée sur son projet de rendre accessible le savoir grâce à la diffusion et la traduction de textes antiques. Il s'agit de textes *ad hominem* tous datés de 1545 : *Vulpecula excoriata*, *Nitra ac brabyla* et *Fuchseides III*²⁹¹, tournés contre Léonhart Fuchs ou Fuchsius²⁹², médecin botaniste allemand, protestant, contemporain de Cornarius. Bachelier à 13 ans, professeur à 19 ans, reçu maître ès-arts à 21 ans, il enseigna la médecine pendant plus de 30 ans à l'Université de Tübingen. Les raisons de leur inimitié restent assez floues ou pour être plus exacte, peuvent être multiples. Il a pu tout d'abord s'agir d'un différend philologique. En effet, Fuchs est présenté par Peter E. Pormann comme le « champion le plus inexorable des hellénistes, celui qui attaquait les auteurs arabes d'une façon féroce et sans pitié²⁹³. » Ses propos tendraient plutôt à le rapprocher de Janus Cornarius, qui, nous l'avons vu précédemment²⁹⁴, a également ouvertement critiqué les auteurs arabes. Toutefois, la tournure

²⁸⁸. Richard Newald, *Annalen der deutschen Literatur*, « Humanismus und reformation », Stuttgart, J.B Metzlersche, 1952, p. 292.

²⁸⁹. Sur l'évolution des rapports entre Zwingli et Luther, lire Jacques V. Pollet, *op. cit.* et plus spécifiquement le chapitre V consacré aux années 1525 à 1531, p. 30 à 38.

²⁹⁰. Sur les causes de cette brouille (notamment sur la question du libre-arbitre), voir J. V. Pollet, *op.cit.*, p. 30-31 ; Jean Delumeau et Thierry Wanegffelen, *op. cit.*, p 62-63 ; J. Courvoisier, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁹¹. Voir l'annexe 2.

²⁹². Leonhart Fuchs (1501-1566), obtient son doctorat de médecine en 1524, a été l'élève de Reuchlin, adhère très tôt aux idées luthériennes et enseigne tout au long de sa vie la médecine à l'Université. Voir Dina Bacalexi, « Trois traducteurs de Galien au XVIe siècle...*op. cit.*, p 1-21 ; Peter E. Pormann, « La querelle des médecins arabistes et hellénistes et l'héritage oublié », dans *Lire les médecins grecs à la Renaissance*, Actes du colloque international de Paris, Véronique Boudon-Millot et Guy Cobolet (éd.), Paris, De Boccard, 2004 p 126- 141 ; *Neue deutsche Biographie*, Berlin, Duncker et Humblot, 1953-2001, vol. 5, p. 681-682 ; *Catalogus Translationum et Commentariorum : Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, F. E. Cranz et P. O. Kristeller (éd.), vol. 4, Washington, Catholic University of America Press, 1980, p. 78-80.

²⁹³. Peter E. Pormann, art. cit., p.126.

²⁹⁴. Voir *supra* le paragraphe I, B, 2).

« d'une façon féroce et sans pitié » n'aurait pas été adéquate pour notre anthologiste qui ne critiquait que la qualité de leur traduction. Or, Fuchs va beaucoup plus loin dans son jugement. C'est en réalité toute la culture arabe qu'il rejette. Voici ce qu'il dit, dans un premier temps du Coran puis d'Avicenne dans un second temps : « Dans ce livre [le Coran], le discours est si monstrueux et difforme, qu'on croirait, en le lisant, que ce n'est pas un homme, ni même un bœuf, mais Pluton lui-même qui mugit depuis les ténèbres des enfers et fait entendre sa voix lugubre. Bien sûr, le discours d'Avicenne ne vaut pas mieux ; il est, lui aussi, brouillé et obscurci par une nuit sans bornes et -pour ainsi dire- par les ténèbres Cimmériennes²⁹⁵. »

Fuchs refuse de considérer que la médecine arabe ait pu contribuer à une avancée scientifique et dans le même temps, jette un discrédit religieux sur le texte fondateur de l'Islam pour aboutir dans les deux cas à une affirmation du bien-fondé de la Réforme, tant sur un plan philologique avec la prise en compte des sources antiques uniquement, qu'idéologique avec la glorification du protestantisme. Cornarius de son côté, ne semble pas avoir pleinement adhéré à la vision caricaturale²⁹⁶ qui associe d'un côté la médecine arabe aux ténèbres du Moyen Âge ; de l'autre, les sources antiques aux lumières de la Renaissance. Derrière sa critique de la médecine arabe, se cache essentiellement un problème de philologue, celui de la traduction. Fuchs quant à lui, remet en question le contenu même de la médecine arabe et l'intègre à un mépris religieux pour l'Islam. Cornarius est très éloigné de ce point de vue. Rappelons ce qu'il déclare dans son discours sur les Arts et les langues :

Proinde Medicinae nomina daturus, in primis linguas discat Graecam et Latinam, atque si contigere possit, Arabum quoque.

« Par conséquent que celui qui se destine à utiliser les termes médicaux apprenne les langues grecque et latine, et aussi, s'il en a la possibilité, la langue des Arabes²⁹⁷. »

Une autre preuve serait son ouvrage *Universae rei medicae Ἐπιγραφή seu enumeratio* qui, s'il ménage une place centrale à Hippocrate avec une centaine de références, intègre toutefois aussi Avicenne, cité, il est vrai, une dizaine de fois²⁹⁸ seulement mais présent tout de même, et tout autant

²⁹⁵. *In quo tam prodigiosa et distorta est oratio, ut hunc legens non hominem, imo ne bovem quidem, sed Plutonem ipsum ex infernalibus tenebris boare, ac feralem edere vocem putes. Nec sane melior est Avicennae oratio, sed immensa quoque caligine, ac pene Cimmeriis tenebris involuta et obscurata. Institutionum medicinae libri quinque*, Bâle, 1594, p. 805-806.

²⁹⁶. Une vision caricaturale défendue par Fuchs qui soutient que « De même que tout est sale, barbare, malpropre, embrouillé et souillé par les erreurs les plus hideuses dans l'enseignement des Arabes, de même tout ce qui appartient aux Grecs, au contraire, est propre, net, luisant, brillant, ouvert et n'est souillé par aucune erreur. » *Ut enim in Arabum doctrina omnia sunt impura, barbara, scabra, intricata, foedissimisque erroribus conspurcata : ita contra Graecorum omnia sunt pura, tersa, nitida, politave, aperta, nullisque erratis contaminata*. Texte latin et traduction extraits de Peter E. Pormann, *op. cit.*, p.126.

²⁹⁷. *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit.*, *op. cit.*, p. 274. La maîtrise de ces langues répond à des exigences philologiques.

²⁹⁸. Voir le chapitre consacré par Marie-Laure Monfort à cet ouvrage « *Enumeratio de toute la médecine* », *op. cit.* p. 201-217.

que Pline et Celse. Cette intégration d'Avicenne montre bien que Cornarius ne remet en aucun cas en question l'apport de la culture arabe à la médecine. Le différend philologique ne pourrait toutefois suffire à justifier ces attaques virulentes réciproques, sauf si l'on considère qu'il s'intégrait à une plus grande discorde théologique et métaphysique.

En effet, Fuchs s'est très tôt positionné dans le camp des Luthériens, ce qui lui a valu d'être appelé à Tübingen par le duc protestant Ulrich de Wurtemberg afin de participer à la réforme de l'Université. Or, nous avons vu que Janus Cornarius avait quant à lui opté pour une position plus modérée, allant même jusqu'à défendre les idées coperniciennes vraisemblablement rejetées par Luther²⁹⁹. L'hypothèse selon laquelle Luther aurait qualifié de *Narr* (« fou ») l'astronome Copernic qui en introduisant la théorie d'une Terre en mouvement remettait en question toute l'astronomie, serait à l'origine du jeu de mots³⁰⁰ contenu dans le titre de l'ouvrage choisi par Fuchs pour répondre aux attaques de son rival *Cornarrius furens*, dressant ainsi peut-être un parallèle entre l'astronome et son partisan ou voulant tout simplement jeter un discrédit plus général sur les compétences de son rival.

La dernière hypothèse moins glorieuse mais néanmoins plausible est celle d'une inimitié qui ne serait en aucun cas fondée sur une divergence philologique, théologique ou métaphysique mais uniquement sur un conflit d'orgueil. Ce qui nous pousse à envisager cette piste, ce sont des extraits de leurs œuvres faits parfois uniquement d'attaques personnelles, sans fond, ni fondement, s'apparentant plus à des enfantillages qu'à des débats sérieux. Comme celui-ci par exemple, extrait de l'ouvrage *Vulpecula excoriata* de Janus Cornarius :

*... nihil in te esse video, quod tibi invidere debeam aut possim, non genus, non patriam, non aetatem, non gloriam, non divitias, non doctrinam, non eruditionem, non ingenium, non eloquentiam, non pietatem, aut probitatem. Quum enim mihi ignotissimus sis, quomodo tibi ea quae mihi de te incognita sunt invidere possim*³⁰¹ ?

Je ne vois rien chez toi que je devrais ou pourrais envier : ni origine, ni patrie, ni âge, ni gloire, ni richesses, ni doctrine, ni érudition, ni génie, ni éloquence, ni piété ou probité. Puisqu'à mes yeux tu es particulièrement stupide, comment pourrais-je t'envier des choses qui te sont, selon moi, étrangères ?

Cette énumération qui n'était pas utile puisque rien ne pouvait être source de jalousie crée une forme de prétérition qui jette un discrédit sur la sincérité des propos. En réalité, s'il est un aspect de la vie de Fuchs que pouvait légitimement envier Janus Cornarius, c'est la stabilité professionnelle³⁰² qu'a connue le botaniste allemand et qui semble avoir tant fait défaut à notre

²⁹⁹. Sur cette question, voir Michel-Pierre Lerner, « Aux origines de la polémique anticopernicienne (II). Martin Luther, Andreas Osiander et Philipp Melanchthon », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. tome 90, n° 3, 2006, p. 409-452.

³⁰⁰. Sur ce jeu de mots, lire Marie-Laure Monfort, « Le discours scientifique de Panurge », art. cit., p. 263.

³⁰¹. Janus Cornarius, *Vulpecula excoriata*, Frankfurt, Egenolff, 1545, p. 7.

³⁰². Fuchs a enseigné la médecine à Tübingen de 1535 jusqu'à sa mort en 1566. Voir Dina Bacalexi, art. cit., p. 4.

anthologiste. Il l'évoque dans cet extrait :

*Et hoc institutum jam viginti totos, velut dixi, annos sequor : quibus peregrinatus, fortunae fluctibus variis, Deo ita volente, jactor*³⁰³...

« Et cette organisation, je la suis, comme je l'ai dit, depuis vingt ans déjà : au cours desquels, voyageant au gré des flots du sort, je suis balloté selon la volonté de Dieu... »

Le verbe *jactor* est très loin du *topos* d'un périple humaniste, choisi, décidé par un savant en quête de connaissances. Il suggère plutôt une errance subie, à la recherche d'une stabilité financière et de postes fixes.

Ces piques verbales entre Fuchs et Cornarius pourraient tout à fait être de purs effets de style, de mise en scène mais elles surprennent car elles contrastent avec la discrétion et la modération affichées globalement par notre anthologiste. Nous retrouvons chez Fuchs les mêmes commentaires bien éloignés de tout débat de fond constructif :

*Et si Jane Cornari iam dudum multis et variis modis te Oreste esse dementiorem ostendisti, tamen nusquam furoris tui clariora dedisti indicia, quam in edito nuper a te libello, cui titulum fecisti, Vulpecula excoriata. In eo namque ita passim tuam prodis stultitiam, ut neminem esse putem, nisi amens prorsus ac tui similis sit, qui non intelligat, quam palam insania*³⁰⁴...

Même si, Janus Cornarius, tu as montré, depuis longtemps, de manières multiples et variées, que tu étais plus fou qu'Oreste, tu n'as pourtant jamais donné de signes plus clairs de ta folie que dans l'opuscule que tu as récemment publié et auquel tu as attribué le titre de « renardeau mis à nu ». En effet, tu fais tellement étalage de ta folie, en bien des occasions, que je pense que personne, à moins d'avoir totalement perdu l'esprit et de te ressembler, ne peut ignorer combien, de toute évidence, tu déraisonnes.

Comme ultime exemple de leurs enfantillages, relevons la phrase grecque que fait figurer Fuchs en dessous du titre *Cornarius furens* : Δεινὸν ὅταν τις μὴ φρονῶν δοκεῖ φρονεῖν et qui est en réalité un pied de nez adressé à son rival au sens où il reprend la même citation utilisée par notre anthologiste contre lui-même mais surenchérit en la traduisant en grec, comme pour signifier sa supériorité linguistique. Pour rappel, la citation de Cornarius était la suivante :

*Ne Solomon quidem omnium sapientissimus de talibus dicere omisit : Est improbitas, inquit, cui sub sole nihil simile vidi, esse virum qui sibi ipsi sapiens videtur*³⁰⁵ .

Même Salomon, le plus sage de tous, n'a pas omis de parler de tels gens : « Il est une malhonnêteté, dit-il, à laquelle je n'ai trouvé aucun équivalent sous le soleil : c'est lorsqu'un homme est le seul à se juger sage. »

En outre, le fait qu'ils s'écrivent systématiquement en latin alors qu'ils sont tous les deux Allemands peut corroborer l'hypothèse d'une rivalité entre savants qui partagent le même domaine

³⁰³. *Hippocratis sive doctor verus, oratio habita Marburgi, op. cit.*, p. 328. Marie-Laure Monfort précise que c'est la seule attestation connue d'une activité médicale de Janus Cornarius en France.

³⁰⁴. *Cornarius furens*, per Leonhartum Fuchsium Basel, Xylotectus, 1545.

³⁰⁵. Voir note 201.

de prédilection et ont les mêmes objectifs scientifiques. Ils ne pouvaient raisonnablement penser que leur querelle passionnerait tellement de lecteurs qu'il était impératif d'utiliser une langue qui traverse les frontières pour rendre leur rivalité lisible de tous. Il est plus vraisemblable d'imaginer qu'ils souhaitaient ainsi se mettre en scène dans un combat à l'issue duquel il faudrait déterminer qui est le meilleur linguiste. La piste d'une course à l'élection du meilleur traducteur paraît plus que probable. Janus Cornarius parle d'ailleurs en ces termes de Fuchs :

mirum quam stulta omnia, quam inania ex illius obscurissimis ἐπιδημιῶν libris, pleno guttore eructabat, quum tamen vix a limine salutasset literas Graecorum, et in Latinis non multo longius esset progressus.

« C'est étonnant combien de sottises, combien d'inanités il éructait à plein gosier à partir de ses livres ἐπιδημιῶν parfaitement obscurs, alors qu'il avait à peine salué les lettres grecques depuis le seuil, et dans les latines n'était guère plus avancé³⁰⁶. »

La futilité de cette lutte verbale à laquelle ils se sont livrés peut peut-être expliquer ces propos sévères qui viennent clore un article consacré à Janus Cornarius dans le *Dictionnaire Historique de la Médecine Ancienne et Moderne* : « C'est ainsi que les hommes s'oublient ; quelque grands qu'ils soient d'ailleurs, l'aigreur et l'emportement qu'ils mettent dans leurs querelles littéraires ne buttent qu'à les avilir aux yeux du public impartial³⁰⁷. » Ainsi, ces deux auteurs semblent avoir partagé bien trop de points communs (tous les deux anthologistes, éditeurs, commentateurs, traducteurs de Galien, médecins, professeurs de médecine, de nationalité allemande), points communs qui, bien loin de les avoir rapprochés, les ont enfermés dans une rivalité puérile³⁰⁸. Accordons-leur tout de même le bénéfice du doute : peut-être cherchaient-ils, en linguistes zélés, à perfectionner, à travers leurs écrits polémiques, leur maîtrise de la langue latine. Peut-être pouvons-nous y voir une mise en scène très enlevée de l'*aemulatio* qui s'exerçait à cette époque. Le parti pris de cette mise en scène reste néanmoins douteux...

Pour conclure sur les éléments biographiques de Janus Cornarius, nous nous interrogeons précédemment sur le décalage entre le colossal travail de traduction effectué par notre anthologiste qui a contribué à faire avancer la médecine et sa très discrète notoriété. Les points précédents peuvent nous éclairer : son adhésion plutôt silencieuse et modérée à la Réforme, les similitudes très fortes de sa bibliographie avec celle de Fuchs qui, quant à lui, a joué un rôle certain auprès de Luther et qui a révolutionné la botanique, peuvent tout à fait expliquer que son travail, aussi riche

³⁰⁶. *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit ?* Quels sont les arts et les langues que le médecin a besoin de connaître ?, *op. cit.*, p. 274.

³⁰⁷. Nicolas François Joseph Eloy, *Dictionnaire Historique de la Médecine Ancienne et Moderne, Ou Mémoires Disposés En Ordre Alphabétique Pour Servir A L'Histoire De Cette Science, Et A celle des Medecins, Anatomistes, Botanistes, Chirurgiens et Chymistes de toutes Nations*, vol.1, Mons, H. Hoyois, 1778, p. 710.

³⁰⁸. Voir, sur ces éléments biographiques, Ariane Lepilliet, *Le De Historia Stirpium de Leonhart Fuchs : histoire d'un succès éditorial*, (1542-1560), Mémoire de Master 1 de P'ENSSIB, sous la direction de R. Mouren, Université Lyon 2, 2012, p. 27-28.

et prolifique soit-il, soit passé quelque peu inaperçu. Son engagement certain pour les langues anciennes, comme en témoigne le nombre abondant de traductions dans sa production, ne pouvait pas suffire à le distinguer, quelle que soit la qualité de ses travaux, car la Renaissance est incontestablement l'ère des traductions puisque tous les humanistes, dans leur quête de restauration du savoir antique, vont recourir abondamment à cette pratique pour garantir un accès direct aux sources et les rendre accessibles.

Isabelle Diu érige Érasme en figure symbolique de cette tendance : « C'est d'abord par la pratique de cette activité, longtemps restée anonyme, qu'Érasme revendique sa place au sein de l'espace lettré : la traduction, notamment du grec en latin, occupe une place éminente dans la culture humaniste, en ce qu'elle assure la transmission de l'un des pans de la civilisation occidentale, son versant grec, et permet de fonder la langue, le latin humaniste, sur ce substrat³⁰⁹. » Vient s'ajouter à cela, que dans ce flot humaniste de traductions, il était difficile d'évaluer la qualité de la translation tout d'abord parce que la plupart des savants étaient en cours d'apprentissage de ces langues mais également parce que le simple fait de se lancer dans cet exercice était salué et considéré comme une participation honorable à la transmission du patrimoine. La recrudescence de la forme anthologique est tout à fait symbolique de la mise à l'honneur de l'exercice de la traduction, reléguant presque la qualité à une exigence secondaire. Faire le choix pédagogique d'accueillir tous les niveaux de traduction impliquait de réduire les exigences qualitatives, ce qui a pu expliquer l'impression d'une grande disparité de niveaux entre les différents épigrammatistes réunis au sein d'une même compilation.

La reconnaissance des qualités de traducteur de Janus Cornarius est finalement arrivée tardivement. Il n'a de toute évidence pas été reconnu à sa juste valeur de son vivant : « Ses ouvrages sont très nombreux ; quelques-uns sont originaux, mais la majeure partie consiste en remarques, additions, commentaires et traductions. Celles-ci méritent une mention particulière sous divers rapports. En effet, plusieurs d'entre elles sont les plus anciennes que l'on connaisse ; elles sont en général assez exactes, et cependant, malgré ce double avantage, la plupart ont été, sinon ignorées, du moins oubliées par les bibliographes les plus vantés³¹⁰. » Janus Cornarius était tout à fait conscient des difficultés qu'il rencontrerait (et a rencontrées très vite) pour se distinguer dans cet élan commun vers la traduction d'ouvrages grecs :

*Non deerunt enim qui actum me agere dicent*³¹¹...

En effet, il ne manquera pas de gens pour dire que ce que je fais, a été fait.

³⁰⁹. Isabelle Diu, « Identification du traducteur humaniste. L'exemple d'Érasme, traducteur de grec en latin » dans *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur...qui écrit ?* Martine Furno et Raphaële Mouren (éds), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 124.

³¹⁰. Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne, op. cit.*, p.598.

³¹¹. *De aere, aquis et locis. De flatibus. Epistola nuncupatoria, op. cit.*, p. 299.

Il évoque ensuite ce flot de traductions à travers l'expression *tot veteres translationes, quasdamque etiam recentes*³¹² qui suggère bien l'idée que les traducteurs étaient toujours susceptibles de donner une impression de déjà vu, de déjà traduit, de déjà lu et ainsi de passer inaperçus.

Ce qui a également pu limiter son rayonnement au sein de la *res publica*, c'est qu'il ne se semble pas avoir adhéré pleinement au concept de *sodalitas*. Ce qu'il revendique pour sa carrière médicale paraît l'avoir guidé tout au long de sa vie d'auteur :

ego penitus sine doctoribus ac ducibus ad medicinae studia progressus sim. :

« pour ma part j'ai progressé dans les études de médecine absolument sans docteurs ni chefs³¹³. »

Cette citation le présenterait plutôt comme une figure d'autodidacte, indépendant, privilégiant en tout cas le travail en solitaire et appréciant la compagnie des Anciens plus que celle des autres humanistes, ce qui est plutôt contraire au concept de *sodalitas*. L'hypothèse la plus probable reste qu'il se soit éloigné des cercles littéraires pour se consacrer pleinement au projet titanesque de sa vie à savoir la traduction des œuvres intégrales d'Hippocrate : « Mais ceux de ses travaux qui nous intéressent le plus, sont ceux qu'il a exécutés sur Hippocrate, dont il publia le texte en 1538, et une traduction latine huit ans après. Cette traduction lui avait coûté quinze ans de travail³¹⁴. »

Si notre anthologiste peut apparaître à bien des égards comme une figure traditionnelle d'humaniste qui multiplie les domaines prédilections, défend la vision d'un savoir protéiforme, perfectible, se plonge dans le combat philologique et contribue activement à la diffusion des connaissances, il reste tout de même une figure à part, indépendante, concentrée sur le projet de sa vie qui était de révolutionner la médecine.

C. Les *Selecta epigrammata* de Janus Cornarius : *imitatio aut aemulatio* ?

Une anthologie d'épigrammes grecques traduites en latin peut paraître, à première vue, très isolée dans la bibliographie³¹⁵ de Janus Cornarius (au point d'ailleurs d'être très rarement citée). Elle partage pourtant de nombreux points de communs avec la plupart de ses ouvrages. Elle s'intègre parfaitement à sa production, pour des raisons linguistiques tout d'abord. En effet, le médecin humaniste allemand a multiplié les traductions latines d'ouvrages grecques dans le but, à la fois de rendre accessible les sources grecques mais aussi d'encourager une maîtrise conjointe, idéalement,

³¹² *Ibid.*, « toutes ces vieilles traductions mais aussi certaines récentes ».

³¹³ *Hippocratis sive doctor verus, oratio habita Marburgi, op. cit.*, p. 327.

³¹⁴ *Dictionnaire des sciences médicales, op. cit.*, p. 330.

³¹⁵ Consulter notre annexe n°2 pour les ouvrages cités ci-dessous.

du latin et du grec. C'est une fois de plus ce qu'il nous propose dans son anthologie. En outre, en confrontant systématiquement plusieurs traducteurs latins avec chaque épigramme grecque, c'est sa conception du savoir qu'il nous livre à nouveau. Conception selon laquelle, le chemin le plus sûr pour accéder à des connaissances de qualité, reste la lecture et la mise en parallèle de plusieurs sources : c'est ce qu'il propose dans son ouvrage *Universae rei medicae Ἐπιγραφή seu enumeratio* mais ce qu'il fait aussi dans sa production globale. En effet, nous l'avons dit, dans le domaine médical, il ne s'est pas limité à Hippocrate, il a également mis à disposition le texte latin de Marcellus Empiricus datant de l'Antiquité tardive ainsi que celui d'Aemilius Macer, reconnu essentiellement pour ses talents poétiques. De même, en philosophie, il n'a pas seulement rendu accessible le patrimoine platonicien, il a mis en lumière le texte du syrien Artémidore datant du II^e siècle de notre ère ou encore celui du philosophe byzantin Psellos du XI^e siècle. Quant à l'émulation qu'il met en place dans l'anthologie, en soumettant très souvent au lecteur au minimum deux traductions latines, elle est très présente dans le reste de sa production. En 1548, par exemple, il publie dans un même ouvrage³¹⁶ sa traduction latine du *Banquet* de Platon et de Xénophon et ajoute un texte de sa composition sur le même thème. La plupart de ses ouvrages sont une illustration de la *sodalitas* qui anime toute l'anthologie d'épigrammes puisqu'elle fait se rencontrer de nombreux auteurs de nationalités, d'époques et de degrés de notoriété différents. Pour ne donner qu'un seul exemple, dans son ouvrage de 1549 *Platonis summi dialogi IV*³¹⁷... se côtoient Platon, Janus Cornarius (en tant qu'auteur et traducteur) et Psellos. Enfin, même si la poésie n'est pas le genre le plus traduit par notre humaniste, elle n'est pas non plus absente de sa production : nous avons déjà cité Parthénios de Nicée, Aemilius Macer et Cornarius est lui-même l'auteur de *Propemptica*. Ainsi l'anthologie d'épigrammes est à l'image de ses autres œuvres : elle est l'ouvrage d'un polymathe, polygraphe qui aime confronter les savoirs, établir des passerelles entre différents auteurs, différents pays et différentes nationalités, mettre à l'honneur le latin et le grec, créer une émulation et faciliter l'accès à la connaissance.

Toutefois, la particularité de cette œuvre est que sa source majeure n'est pas le texte d'un auteur en particulier mais d'une multitude d'auteurs puisqu'il s'agit d'une anthologie, celle de Planude (si nous nous fions au titre complet cité ci-dessous). L'objectif n'est donc plus de transmettre l'ouvrage complet d'un écrivain, médecin, philosophe, évêque ou poète mais bien d'en

³¹⁶. Le titre complet de cet ouvrage est : *Jani Cornarii medici physici Zuicaviensis de Conviviorum veterum Graecorum... et hoc tempore Germanorum ritibus, moribus ac sermonibus : Item de amoris praestantia, & de Platonis ac Xenophontis dissensione, libellus. Item Platonis philosophi Atheniensis Symposium, eodem Jano Cornario interprete. Et Xenophontis philosophi Atheniensis Symposium, ab eodem latinè conscriptum.*

³¹⁷. Le titre complet est le suivant : *Dialogi IIII (Alcibiades I, Alcibiades II, Hipparchus sive Lucri studiosus, Amatores aut de Philosophia)*, Bâle, Froben et Episcopius, 1549. *Quartus videlicet de novem quaternitatibus quaternio, Jano Cornario, interprete. His accesserunt Fabularum aliquot poeticarum allegoriae ex Psello [Tantali, Sphingis, Circes], eodem Cornario interprete, et ipsius Cornarii Venator Actaeon. Praemissa est. Jani Cornarii praefatio de recto rerum judicio longe gravissima.*

intégrer quelques vers seulement et de proposer des traductions latines sur des thèmes très variés. L'esprit d'*aemulatio* et la *diversitas* louée par notre auteur sont ici portés à leur comble. Le titre complet de l'anthologie est le suivant :

SELECTA EPIGRAMMATA GRAECA LATINE versa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris.
Sélection d'épigrammes grecques traduites en latin, extraites de sept livres d'épigrammes grecques.

S'il nous renseigne sur les choix linguistiques de l'auteur (le latin et le grec), le genre (l'épigramme), la forme (l'anthologie), il nous informe également que l'œuvre s'inspire d'un hypotexte grec, plus précisément de sept livres d'épigrammes grecques qui correspondent à l'*Anthologie de Planude*. Toutefois, cette source n'est pas unique. La phrase qui complète le titre le prouve :

Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus plus quam quingenta Epigrammata, recens versa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuicaviensis.

« Plus de 500 épigrammes récemment traduites par André Alciat, Ottomar Luscinus et Janus Cornarius de Zwickau ont été ajoutées à toutes les éditions et versions précédentes de tous les livres. »

La formule qui sous-entendrait que l'anthologiste a parcouru toutes les compilations épigrammatiques antérieures (*omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus*) est très pompeuse. Elle relève plutôt de l'artifice littéraire, elle permet de mettre en scène l'*ethos* d'un anthologiste méticuleux et d'un philologue scrupuleux, soucieux de proposer un échantillon des meilleurs textes depuis l'Antiquité jusqu'au XVI^e siècle et qui, pour cette raison, a refusé de faire l'économie d'une lecture fouillée et assidue de l'intégralité des hypotextes. Elle donne ainsi « une impression de complétude qui trahit son ambition de ré-énoncer les recueils collectifs pour les intégrer à son *ethos* et créer en quelque sorte l'œuvre complète d'un mode de publication fragmentaire³¹⁸. » Il nous faudra déterminer l'importance de l'écart entre cette posture affichée et la réalité. Ajoutons toutefois que cette tournure *omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus* est tout à fait emblématique de la dynamique créée par la combinaison de la forme anthologique et du genre épigrammatique. En effet, l'absence de cadre prédéfini et de limites imposées, à l'anthologie comme à l'épigramme, étend considérablement leur capacité d'accueil et leur ouverture au renouvellement.

³¹⁸. Formule empruntée à Maxime Cartron, « Mémoire, oubli et invention historiographique des recueils collectifs du XVII^e siècle dans l'anthologie poétique française », *Pratiques et formes littéraires*, 17, 2020, §9 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=232>. La formule ne concernait pas Janus Cornarius mais Alain Niderst et son travail anthologique accompli dans son ouvrage *La Poésie à l'âge baroque* (1598-1660), Paris, Robert Laffont, 2005. La citation nous a toutefois semblé pouvoir s'appliquer à tout travail anthologique.

L'une et l'autre peuvent être enrichies à l'infini, précisément parce que la diversité est leur caractéristique centrale.

1) La compilation d'un patrimoine antique

Si toute anthologie suppose une prise en compte d'hypotextes antérieurs, elle aspire toujours à proposer une œuvre différente. Cette tension, entre l'ancien et le nouveau, entre l'identique et le différent, Emmanuel Fraisse utilise la métaphore de l'héritage pour la mettre en valeur : « (...) l'héritage (...) peut être accepté dans sa totalité, dénoncé ou réorganisé au moyen de cessions partielles, de réemplois ou de rachats³¹⁹. » Pour étudier l'usage que le nouveau « propriétaire » fait de son héritage, Emmanuel Fraisse nous suggère de prêter attention aux éléments suivants : « la présence, l'absence, l'émergence, l'amuissement ou la résurgence de tel extrait, œuvre ou auteur³²⁰ » mais pas seulement. Il nous invite plus globalement à prendre en compte « l'ensemble du dispositif éditorial (...) : les extraits proposés, mais aussi le paratexte qui joue un rôle décisif, le mode de rassemblement des textes, selon la chronologie, les genres ou les thèmes et jusqu'aux conditions éditoriales proprement dites, statut des auteurs, orientations et prestige des éditeurs, nature et objectifs des collections³²¹. » Autant d'éléments que nous scruterons pour observer comment Janus Cornarius a traité ses sources et s'il a plutôt privilégié l'imitation ou l'innovation.

a) Les premières couronnes

Si une seule source, l'*Anthologie de Planude*, est implicitement mentionnée, il se trouve qu'elle contient de nombreuses strates antérieures dont nous avons synthétisé les traces et l'influence sous la forme d'un tableau placé en annexe n°3. L'existence même de toutes ces versions, s'appuyant chacune sur des éléments communs mais apportant à chaque fois de la nouveauté, présente l'anthologie comme le prototype même de l'œuvre ouverte, perfectible à l'infini. Une ouverture facilitée par la forme brève de l'épigramme qui rend aisé l'ajout de traductions, de thèmes ou d'auteurs. Les dates de parution de ces couronnes sont intéressantes car elles permettent de suivre l'évolution du genre épigrammatique. En effet, selon le constat établi par Pierre Watz : « c'est toujours au milieu d'une période de floraison que chacune des Anthologies a été composée³²² ». Il le justifie ainsi : « c'est précisément l'abondance de la production qui donne à un ou à plusieurs

³¹⁹. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France, op. cit.*, p. 8.

³²⁰. *Ibid.*, p. 7.

³²¹. *Ibid.*

³²². *Anthologie Grecque*, tome I, livres I à IV, texte établi et traduit par Pierre Watz, Paris, Les Belles Lettres, 1960, introduction p. 34.

érudits l'idée de grouper pour les conserver ces bijoux exposés par leur exigüité même à disparaître s'ils restent disséminés ; mais, par une sorte de choc en retour, les compilateurs, en répandant les œuvres de leurs contemporains ou en faisant revivre celles de leurs prédécesseurs, leur suscitent des émules et des imitateurs³²³. » Cette citation a une résonance particulière pour les compulsifs compilateurs qu'ont été les humanistes afin de lutter contre la peur de perdre le patrimoine antique. Ce n'est donc pas un hasard que de nombreuses anthologies soient nées pendant le siècle de la Renaissance et que l'on ait assisté à une double dynamique d'imitation et d'émulation parmi les auteurs humanistes. C'est dans ce contexte que Janus Cornarius s'est lancé dans un projet de conservation de « bijoux » épigrammatiques pour les préserver de la dissémination et à plus long terme de disparition et dans le même élan, a voulu redynamiser ce patrimoine en ménageant une place centrale à l'émulation. Comme nous l'avons dit plus haut, d'autres compilateurs avaient entamé, avant lui, la sauvegarde des richesses épigrammatiques. Nous avons choisi de ne retenir que les plus marquantes.

Nous ne pouvons faire l'impasse sur la première, qui date de – 100 : *La couronne de Méléagre*, du nom de son auteur Méléagre de Gadara connu pour ses talents dans l'art de la poésie galante et du madrigal mais surtout reconnu pour « l'immense service qu'il a rendu à la poésie épigrammatique en composant sa Couronne³²⁴. » Henri Ouvré nous explique pourquoi : « Sa *Couronne* était un ouvrage tout nouveau dans l'histoire des lettres grecques. L'auteur, parcourant les livres de ses devanciers, avait glané toute une moisson de fleurs poétiques. Il voulut en faire profiter le public et lui présenta la première anthologie³²⁵ ». Pierre Waltz apporte une précision sur l'attribution à Méléagre d'une première anthologie. Il faudrait, selon lui, pour être juste, parler plutôt de première anthologie publique. En effet, il explique que des fragments d'*Analecta* avaient été découverts sur des papyrus égyptiens, fragments qui étaient le travail d'« amateurs [qui] avaient, pour leur satisfaction et leur usage personnels, rassemblé dans un même manuscrit toutes leurs pièces de prédilection³²⁶ ». C'est pourquoi il précise : « aucun érudit n'avait encore donné pour le public, comme le fit Méléagre, une édition de tous les épigrammatistes antérieurs. C'est à ce titre que sa *Couronne* peut être légitimement considérée comme la première *Anthologie*³²⁷. »

Elle est également importante parce qu'elle transmet une vision intéressante de l'anthologie. L'auteur ne semble pas l'avoir réduite à une fonction de compilation mais lui a associé une exigence créatrice : « Méléagre avait inséré parmi les vers de ses devanciers et de ses contemporains un nombre assez considérable de ses propres poésies : c'était un exemple que devaient suivre, pendant

³²³. *Ibid.*, p. 34.

³²⁴. Pierre Waltz, *L'Anthologie grecque*, dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°20, juillet 1928, p. 6.

³²⁵. Henri Ouvré, *Méléagre de Gadara*. Thèse, Paris, Hachette, 1894, p. 7.

³²⁶. Pierre Waltz, *L'Anthologie grecque*, *op. cit.*, p. 6.

³²⁷. *Ibid.*

six ou sept siècles, presque tous les auteurs d'Anthologies³²⁸. » En effet, à l'exception de Diogénien, tous les anthologistes joindront à leurs compilations leurs propres créations épigrammatiques. Pierre Waltz présente également Méléagre comme le créateur de la notion d'émulation, ce qui a eu des répercussions sur le statut de l'anthologiste qui ne devait plus seulement rassembler des textes mais contribuer lui-même à la collecte et se faisant, se présenter comme un écrivain à part entière : « On sait que, suivant l'usage instauré par Méléagre, les auteurs d'anthologies avaient pris l'habitude d'ajouter des vers de leur cru aux œuvres des poètes dont ils faisaient des extraits³²⁹. »

L'influence de la *Couronne* d'Agathias ne doit pas non plus être négligée et ce, pour deux raisons. La première est structurelle puisque nous devons à son auteur l'abandon du classement alphabétique au profit d'une présentation par catégories autour desquelles sont organisés les livres (I : épigrammes votives ; II : descriptives ; III : funéraires ; IV : anecdotiques ; V : satiriques ; VI : amoureuses ; VII : bachiques) : « ... les pièces étaient, pour la première fois à notre connaissance, réparties en chapitres d'après les sujets traités et non plus rangées simplement par ordre alphabétique ; innovation que devaient adopter par la suite presque tous les autres compilateurs byzantins³³⁰. » La seconde concerne la visée de l'anthologiste. Jusqu'à présent, le but premier des compilateurs était de rassembler d'antiques compositions et d'épaissir le bouquet au fur et à mesure, en ajoutant de nouvelles fleurs. Agathias, le premier, affiche un autre objectif : celui de rivaliser, non plus comme Méléagre avec les autres contributeurs, mais avec les productions précédentes : « Agathias, entreprit non seulement de rassembler à son tour ses vers et ceux de ses amis, mais de les inciter à en écrire de nouveaux dans l'intention expresse d'en constituer une Anthologie qui pût rivaliser avec celles de ses devanciers³³¹. »

Nous voyons bien que se dessine déjà l'*aemulatio* qui anime notre anthologie. Agathias généralise, en quelque sorte, la dynamique d'émulation initiée par Méléagre qui l'avait restreinte à une démarche personnelle de l'auteur qui, pour s'imposer comme *auctor*, se devait de prouver qu'il maîtrisait le genre qu'il avait décidé de mettre à l'honneur. Dans *La couronne d'Agathias*, l'ensemble des contributeurs est invité à entamer « une sorte de joute poétique³³² », comme son auteur l'annonce dans sa préface :

...δειπνον ἡρανισμένον / ἦκω προθήσων ἐκ νέων ἡδυσμάτων

...ce banquet où chacun apporte sa contribution, me voici prêt à vous le servir avec des assaisonnements nouveaux³³³.

³²⁸. *Ibid.*

³²⁹. *Anthologie grecque*, tome II, livre V, texte établi et traduit par Pierre Waltz, en collaboration avec Jean Guillon, Paris, Les Belles Lettres, 1960, (1^{re}éd. 1929), [2003], p. 11.

³³⁰. *Ibid.*, p. 8.

³³¹. *Ibid.*, p. 7-8.

³³². *Anthologie grecque*, tome I, *op. cit.*, introduction, p. 24.

³³³. *Ibid.*, p. 114, vers 19-20.

L'*Anthologie de Céphalas* se distingue des autres par l'envergure de la mission que s'est donnée son auteur, l'archiprêtre Constantin Céphalas : « Il réalisa l'idéal qui paraît avoir été déjà celui de ses prédécesseurs immédiats : fondre et combiner en un seul volume, méthodiquement composé, toutes les collections antérieures. Son ouvrage contenait des poésies de tous les siècles passés, depuis les origines jusque vers l'an 600³³⁴. » Même si l'anthologie couvre une très longue période, l'ordre chronologique ne sera jamais, dans aucune couronne, retenu. L'explication proposée par Emmanuel Fraisse est la suivante : « En l'absence d'une théorie historique de la littérature, et d'un sentiment d'une histoire des arts organisée selon un processus de croissance, il n'y a guère de raison que le temps puisse devenir un facteur d'organisation des textes généralement légers que sont les épigrammes³³⁵. » Nous pouvons également avancer l'hypothèse qu'un classement thématique ne pouvait donner que davantage d'éclat à la *diversitas* en donnant l'impression que la prolifération de thèmes était infinie, que l'œuvre pouvait encore en accueillir d'autres. En outre, le refus d'un classement chronologique permettait de privilégier une cohabitation permanente et dynamique entre les auteurs, quelle que soit leur nationalité ou leur époque. A la place d'un savoir figé dans le temps, dans une époque, un tel classement présentait une œuvre en perpétuel mouvement, perfectible et ouvert.

b) L'*Anthologie de Planude* : la référence épigrammatique des humanistes

Viennent ensuite les deux dernières anthologies, l'*Anthologie Palatine* et celle de Planude dont l'*Anthologie grecque* va s'inspirer. Toutefois, nous ne nous attarderons pas sur l'*Anthologie Palatine*, composée en 980 après J.-C. qui est en fait une version augmentée de celle de Céphalas (elle comporte des classifications supplémentaires) puisque Cornarius n'en a pas eu connaissance. En effet, le manuscrit est découvert par Claude Saumaise en 1606 dans la Bibliothèque Palatine et il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que soit publié l'essentiel de l'anthologie sous le titre *Analecta veterum poetarum graecorum*. La référence en matière de compilation épigrammatique est donc pour le XVI^e siècle l'*Anthologie* de Planude : « L'*Anthologie* de Planude est régulièrement copiée puis imprimée et entre largement dans l'univers des Humanistes, sans traduction complète³³⁶. » Philippe Renault retrace ainsi son histoire : « Rapportée non sans péripéties par l'humaniste grec Jean Lascaris d'une Constantinople livrée à la folie destructrice des Turcs, elle eut la chance d'être imprimée dès 1494 à Florence, en plein cœur de la Renaissance italienne. Ce fut un succès immédiat

³³⁴. *Ibid.*, p. 8-9.

³³⁵. Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies...*, *op. cit.*, p. 20.

³³⁶. *Ibid.*, p. 22.

au point que de nouvelles éditions se succédèrent tout au long du XVI^e siècle à travers l'Europe humaniste³³⁷. » En effet le nombre de rééditions, ne serait-ce qu'en Italie, prouve le succès de l'œuvre : après sa première impression à Florence en 1494, elle fut rééditée à Venise en 1503, 1521, 1550, 1551.

Moine érudit byzantin, Maxime Planude (1255/1260-1305/1310) acheva l'anthologie en 1301³³⁸. Selon toute vraisemblance, Planude se serait servi de l'*Anthologie* de Céphalas, peut-être de celle d'Agathias mais n'aurait en revanche pas connu l'*Anthologie Palatine*³³⁹. Il acheva son premier travail de compilation lorsqu'il découvrit une seconde *syllogè*, il accomplit alors un second travail de compilation en se donnant les mêmes règles d'organisation³⁴⁰. Ces deux travaux se trouvent rassemblés dans un manuscrit autographe conservé aujourd'hui à la Biblioteca nazionale Marciana de Venise. Dans l'annexe n°7, la lettre *a* renvoie donc au premier travail de compilation et la lettre *b* au second. Il conserva les catégories établies par Céphalas mais en modifia l'ordre et surtout, il introduisit un classement thématique à l'intérieur de chaque livre (à l'exception du V et du VII qui correspondent à des catégories beaucoup plus restrictives), avec des lemmes rangés par ordre alphabétique. Les différents livres étaient ainsi organisés :

1. Épigrammes démonstratives et exhortatives : Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων... ἐρμηνείας ἐχόντων ἐπίδειξιν καὶ πραγμάτων ἢ γενομένων ὄντως ἢ ὡς γενομένων ἀφήγησιν... (fol. 2 r°).
2. Épigrammes satiriques : ἐν τῷ παρόντι δευτέρῳ τμήματι σκωπτικῶ ὄντι... (fol. 21 v°).
3. Épigrammes funéraires : ἐν τῷ παρόντι τρίτῳ... ἐπιτάφια ἔχοντι... (fol. 30 r°).
4. Épigrammes descriptives : ἐν τῷδε τῷ τετάρτῳ τμήματι ἐπιγράμματα εἰς θεῶν ἀγάλματα ἔχοντι καὶ ἀνδρῶν στήλας καὶ ζώων μορφὰς καὶ ἔτι εἰς τόπους... (fol. 43 r°).
5. Description de Christodoros : ἔκφρασις Χριστοδῶρου ποιήτου Θηβαίου Κοπίτου τῶν ἀγαλμάτων τῶν ἐς τὸ δημόσιον γυμνάσιον τὸ ἐπικαλούμενον τοῦ Ζευξίππου (fol. 58 Vo).
6. Épigrammes votives : ... ἀναθηματικά ἐπιγράμματα... (fol. 61 v°).
7. Épigrammes amoureuses : ... ἐταιρικά τινα ἀποφθέγματα · τὰ μὲν ὡς ἐγκώμια, τὰ δ'ὡς ἐπιστολαί, τὰ δ'ὡς ἂν ἕκαστον ἔτυχεν. (fol. 68 v°)³⁴¹.

³³⁷. Philippe Renault, « *Anthologie Palatine*. Deux mille ans d'*Anthologie grecque* mais un chantier toujours ouvert », *Folia Electronica Classica*, 2004, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Antho.html>.

³³⁸. Voir Laurent Capron, « De quoi l'« Anthologie grecque » est-elle le nom ?... » art. cit. ; Robert Aubreton. « La tradition manuscrite des épigrammes de l'Anthologie palatine », *Revue des Études Anciennes*. Tome 70, 1968, n°1-2. p. 32-82 ; Sur l'érudition de Planude et ses différents ouvrages, lire Jean Schneider, « Une Correspondance Érudite : Les Lettres De Maxime Planude », *Eruditio Antiqua* 1, 2009, p.63-85.

³³⁹. Voir l'introduction de Pierre Watz, *Anthologie grecque, op. cit.*, tome I, p 32-33 ; 49-50.

³⁴⁰. χύδην γὰρ ἦν καὶ ἀναμιξ ἅπαντα ἐν τῷ ἀντιγράφῳ... κἀντεῦθεν οὐ ῥαδία τῷ ζητοῦντι ἢ ἐκάστου τῶν κεφαλαίων εὗρεσις ἦν· νῦν δὲ ῥαδία τῇ τάξει τῶν στοιχείων ἐφεπομένη, « elle était totalement sans ordre et pêle-mêle dans le manuscrit antigraphé... en conséquence, retrouver chacun des chapitres était difficile pour celui qui cherchait : désormais, elle obéit simplement à l'ordre des lettres. » « De quoi l'Anthologie Grecque... » art. cit.

³⁴¹. Robert Aubreton, « La tradition manuscrite des épigrammes de l'Anthologie palatine », art. cit., p. 34. Traduction des sections : 1. Anthologie de diverses épigrammes qui contiennent l'exposé d'une explication et le récit d'événements réels ou fictifs. 2. Dans cette deuxième section consacrée à la raillerie... 3. Dans cette troisième section qui contient des épitaphes... 4. Epigrammes consacrées aux statues des dieux, aux stèles des hommes, aux corps des animaux et encore à d'autres sujets... 5. Description par le poète Christodore de Coptos en Thébaïde, des statues du gymnase public du dénommé Zeuxippe. 6. [dans ce sixième livre] consacré aux épigrammes contenant des offrandes aux dieux. 7. [Dans ce septième livre] consacré à quelques apophtegmes sur les courtisanes, les uns sous forme de panégyriques (discours / chants), certaines sous forme de lettres, certaines comme si elles avaient eu lieu.

Quelques mots sur Jean Lascaris à qui nous devons la découverte de l'*Anthologie de Planude* : familier des Médicis, érudit diplomate, né à Constantinople en 1445 d'une famille de haute noblesse, réfugié en Italie, bibliothécaire de Laurent de Médicis, il enseigna le grec à Florence et lors de sa deuxième année d'enseignement, il inscrivit l'*Anthologie grecque* au programme³⁴². Nous trouvons dans l'anthologie de Janus Cornarius quatre épigrammes de Janus Lascaris, trois en latin³⁴³ et une en grec³⁴⁴. Avec Politien, Germanicus, Aulu-Gelle, il constitue le cercle très restreint des auteurs brillant dans la compilation par leur bilinguisme³⁴⁵. Intégrer des épigrammes à la fois grecques et latines de Lascaris dans une compilation épigrammatique dépasse la simple reconnaissance de ses compétences linguistiques. Joindre les textes bilingues de l'érudit qui a contribué à la découverte de l'*Anthologie de Planude*, s'impose et répond à une logique historique : cet auteur est lié consubstantiellement à la renaissance même de l'anthologie épigrammatique au XVI^e siècle car cette œuvre, rapportée par ses soins, est devenue la source d'inspiration, l'hypotexte majeur, pour tous les humanistes qui se lancent dans une compilation d'épigrammes. Le titre même de l'édition aldine de l'*Anthologie Grecque* publiée en 1521 fait référence aux sept livres constitués par Planude : *Florilegium diuersorum epigrammatum in septem libros*: Quant à Johannes Soter qui publie en 1525 la première anthologie bilingue, intitulée *Epigrammata Graeca ueterum elegantissima eadem Latina ab utrius lingua uiris doctissimis uersa atque in rem studiosorum e diuersis auctoribus...collecta*³⁴⁶, il s'est indubitablement inspiré de l'*Anthologie* de Planude.

Soter reprend effectivement sa classification en sept livres, les catégories d'épigrammes liées à chacun d'entre eux (démonstratives pour le livre I, satiriques dans le II, funéraires dans le III, descriptives dans le IV, les statues des bains dans le V³⁴⁷, votives dans le VI, amoureuses dans le VII), la présentation par thèmes et l'ordre alphabétique. Éléments que nous retrouvons à l'identique dans l'anthologie de Cornarius. Il en va de même pour les erreurs. En effet, les fautes que Pierre Waltz a relevées dans l'*Anthologie* de Planude sont reprises à l'identique dans celles de Soter puis de Cornarius. C'est le cas du nom d'Ammien Ἀμμιανοῦ³⁴⁸ parfois mal orthographié qui devient

³⁴². Pour les informations biographiques sur Jean Lascaris, voir Colette Nativel, *Centuria Latina : cent une figures humanistes de la renaissance aux lumières : offertes à Jacques Chomarat*, Genève, Droz, 1997, p. 485-487.

³⁴³. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, livre I p. 63 ; livre II p. 210 et livre IV p. 380.

³⁴⁴. *Ibid.*, livre IV, p. 326-327.

³⁴⁵. Précisons tout de suite qu'introduire ces auteurs bilingues dans l'anthologie ne relève pas d'une initiative de Janus Cornarius. Johannes Soter l'avait fait avant lui.

³⁴⁶. Johannes Soter, *Epigrammata Graeca ueterum elegantissima eadem Latina ab utrius lingua uiris doctissimis uersa atque in rem studiosorum e diuersis auctoribus per Johannem Soterem collecta*, Cologne, Johannes Soter, 1525 puis 1528 et 1544 à Freiburg. Le texte de l'édition de 152, sur lequel nous avons travaillé, est disponible sur le site : https://reader.digitalelsammlungen.de/en/fs3/object/display/bsb10994782_00003.html. La numérotation des pages est parfois manquante. Dans ce cas, nous noterons le numéro correspondant à la page scannée en le précisant de la sorte : « p. scannée » au lieu de « p. ».

³⁴⁷. Le livre V de Johannes Soter n'est constitué que de deux épigrammes.

³⁴⁸. Forme au génitif comme pour tous les noms d'auteurs de l'anthologie.

Αββιανοῦ³⁴⁹. Pierre Waltz évoque également les séries d'épigrammes attribuées au même auteur dans ces manuscrits sources. Par commodité, pour éviter de répéter le nom de l'auteur qui était identique, l'épigramme était seulement précédée de la mention Τοῦ αὐτοῦ. Or, en changeant la place des épigrammes et en conservant cette mention Τοῦ αὐτοῦ, Planude aurait commis quelques erreurs d'attribution³⁵⁰ et il se trouve que Soter ainsi que Janus Cornarius³⁵¹ suivent presque systématiquement les attributions de Planude. Enfin, dernier indice de l'imitation de cette source : la présence, dans les deux compilations des humanistes, de deux épigrammes d'Evhode³⁵², auteur uniquement présent dans l'*Anthologie* de Planude. Ainsi, il est certain que Soter a suivi et restitué très fidèlement le manuscrit autographe de Planude. Quant à Janus Cornarius, il semblerait qu'il se soit essentiellement appuyé sur l'anthologie de son compatriote et qu'il n'ait consulté que ponctuellement celle de l'érudit byzantin pour compléter certains lemmes. En effet, le choix des textes grecs et leur place au sein des livres sont sensiblement les mêmes au sein des deux anthologies. Pour autant, les *Selecta epigrammata* ne peuvent se résumer à un exercice d'imitation ou pire, de plagiat, de l'anthologie de Johannes Soter.

2) La naissance d'anthologies bilingues : la concrétisation d'un rêve humaniste

Faire cohabiter le grec et le latin au sein d'une même œuvre concrétise, à plus d'un titre, l'idéal humaniste. Traduire en latin des textes grecs, c'est tout d'abord établir un fil conducteur entre l'Antiquité et la Renaissance lorsque ces traducteurs se trouvent être des humanistes, c'est suggérer que la transmission de savoirs se poursuit, que les connaissances ne sont pas figées mais peuvent constamment être enrichies et présentées sous un autre angle, ici linguistique. Mais c'est aussi exprimer toute la foi qu'ont les humanistes en l'Homme puisque ces anthologies peuvent être perçues comme des exercices d'entraînement et comme une incitation et un encouragement, pour le lecteur, à proposer sa propre version. En effet, l'objectif ici n'est pas seulement de faire découvrir un patrimoine littéraire, auquel cas il eût été préférable de joindre aux textes antiques une traduction dans la langue vernaculaire de chaque pays. Or, dans ces anthologies bilingues, le lecteur, s'il veut

³⁴⁹ Voir pour cette forme mal orthographiée Johannes Soter, *op. cit.*, p. 184 et Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 213.

³⁵⁰ Lire la note 4 de l'introduction de Pierre Waltz, *Anthologie grecque, op.cit.*, p. 51.

³⁵¹ Voir par exemple une épigramme précédée de Τοῦ αὐτοῦ attribuée par Planude, Soter et Cornarius à Lucilius mais à Ammien dans l'Anthologie grecque (*AG*, XI, 95 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 200 ; Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 192).

³⁵² Johannes Soter, *op. cit.*, p. 261 ; Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 341 ainsi que p. 334 pour un distique qui n'apparaît pas dans l'anthologie de Soter. Voici ce que nous pouvons lire sur Euhodos dans l'Anthologie de Planude : « Identification impossible : deux Euhodos vers le milieu du I^{er} siècle après J-C ; un autre au début du III^e siècle. » *Anthologie de Planude, op. cit.*, p. 333.

accéder au sens du texte, n'a d'autre choix que de maîtriser le latin et le grec.

La *brevitas* constitue, dans cette optique pédagogique, un atout précieux au sens où elle dissimule, ou tout du moins, atténue la difficulté de l'exercice et le rend plus abordable. La *varietas* est un outil tout aussi précieux dans la mesure où elle permet de proposer différents niveaux de difficulté. Cette notion est inscrite consubstantiellement à la fois dans la forme anthologique et le genre épigrammatique. Agathias, dans son préambule, avait déjà dessiné les contours de l'esthétique épigrammatique et anthologique du fragment, sous la forme d'une métaphore filée culinaire :

Ἄλλ' ἐξ ἐκάστου σμικρὸν ἐξάγω μέρος,
ὅσον ἀπογεῦσαι τῶν δὲ λοιπῶν εἰ θέλοι
τυχεῖν τις ἀπάντων καὶ μετασχεῖν εἰς κόρον,
ἴστω γε ταῦτα κατ' ἀγορὰν ζητητέα.

Mais des provisions de chacun [des épigrammatistes], je ne prends qu'une petite portion, juste de quoi y goûter ; quant au reste, si quelqu'un veut l'avoir en totalité et y puiser à satiété, c'est au marché, sachez-le, qu'il faut aller le chercher³⁵³.

Le but est bien que le lecteur puisse venir picorer un grand nombre de mets poétiques aux multiples saveurs. L'esthétique du fragment, propre à toute anthologie, repose également sur la présentation des pièces de ces différents auteurs. En effet, la règle pour la présentation des auteurs est l'éparpillement. Les épigrammes d'un même poète sont très rarement groupées. L'anthologiste préfère les disséminer pour accroître l'effet de bigarrure³⁵⁴. Cette impression est renforcée dans une anthologie bilingue puisque tous les éléments concourant à la diversité sont démultipliés. La plupart des hypotextes grecs ont, en regard, un ou plusieurs traducteurs latins. Cet effet de miroir accroît, de manière conséquente, la *diversitas* de l'anthologie dans la mesure où il renforce la variété auctoriale, temporelle, mais également formelle puisque les traducteurs latins sont libres de respecter ou non le mètre et la longueur choisis par l'hypotexte grec qu'ils imitent. Le bilinguisme renforce même la variété thématique lorsque les versions latines actualisent quelque peu l'épigramme grecque support en changeant volontairement certains mots pour apporter un éclairage nouveau, plus contemporain, sur le thème ou tout simplement pour introduire des références à la culture latine³⁵⁵.

Il nous paraît donc intéressant d'étudier de près cette notion de *diversitas*, à la fois dans

³⁵³. *Anthologie Grecque, op. cit.*, vers 35 à 41, p. 114.

³⁵⁴. Lorsque les pièces d'un même auteur se retrouvent à la suite, c'est, selon Pierre Waltz, la trace des emprunts que pouvait faire un anthologiste aux recueils personnels de certains auteurs, il cite l'exemple de Céphalas qui empruntait aux recueils de Théocrite, Léonidas d'Alexandrie, Palladas ou Julien. Voir sa notice sur les épigrammes démonstratives dans *l'Anthologie Grecque, op. cit.*, p. 44.

³⁵⁵. Les traducteurs latins remplacent par exemple volontiers les noms des divinités grecques par leurs correspondants dans la culture latine.

l'anthologie de Soter et dans celle de Cornarius pour évaluer la part d'imitation et d'innovation de ce dernier. Ces deux auteurs ont-ils restitué la *diversitas* contenue originellement dans l'*Anthologie* de Planude et comment l'ont-ils introduite dans les traductions latines ?

a) Les *Epigrammata Graeca* de Johannes Soter : une *varietas* littéraire

Johannes Soter a conservé la diversité contenue dans l'*Anthologie* de Planude, il l'a également introduite dans les versions latines mais, avant tout, dans une visée littéraire. Le but de l'anthologiste semble avoir été, avant tout, de proposer au lecteur des pérégrinations poétiques diverses et variées.

-Le matériau grec

Johannes Soter n'a pas restitué l'intégralité de l'*Anthologie de Planude*. La réduction de l'hypotexte grec aurait pu entraîner un appauvrissement de la *varietas* originelle mais il n'en est rien. L'anthologiste aurait en effet pu restreindre le nombre d'auteurs et se limiter aux plus connus ou aux plus grands contributeurs ou bien encore favoriser une période mais il n'en est rien. Il a proposé un large éventail d'auteurs grecs, de thèmes³⁵⁶ ainsi qu'une variété formelle. De nombreux épigrammatistes (une cinquantaine), de notoriété très inégale, n'apparaissent qu'une seule fois (c'est le cas de Damascius³⁵⁷ ou encore de Gauradas³⁵⁸). De plus, toutes les périodes ont leurs représentants : la période archaïque avec Homère et Sappho ; la classique avec Platon ; l'hellénistique avec notamment Callimaque et Théocrite ; la romaine avec principalement Lucien ; l'Antiquité tardive avec Julien et enfin la byzantine avec, entre autres, Palladas. La compilation contient, en outre, un grand nombre d'épigrammes anonymes³⁵⁹, ce qui renforce sa dimension polyphonique.

Malgré la diminution de l'hypotexte grec, Soter a extrait des épigrammes des sept catégories définies par Planude (démonstratives/exhortatives ; satiriques ; funéraires ; descriptives ; description de Christodoros ; votives ; amoureuses). Même si le livre V ne contient que deux

³⁵⁶. Le premier livre est composé de 60 lemmes, le deuxième de 37, le troisième de 16, la quatrième de 13, le cinquième n'en possède qu'un, le sixième 7 et le septième aucun mais il s'étend tout de même sur 24 pages (p. 312 à 336) contrairement au cinquième livre qui possède un lemme mais seulement deux épigrammes (une grecque, une latine), voir p. 306. Chaque livre est précédé d'un sommaire à l'exception du cinquième et du septième. Pour lire les sommaires, consulter *Johannes Soter, op. cit.*, juste avant la page 1 pour le livre I, p. 148 pour le II, p. 205 pour le III, p. 242 pour le IV, p. 306 pour le VI.

³⁵⁷. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 226 (Nous retrouvons cet auteur dans l'anthologie de Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 275)

³⁵⁸. *Ibid.*, p. 262 (Présent également dans l'anthologie de Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 342).

³⁵⁹. Elles sont précédées des termes ἀδέσποτα ou ἄδηλα. Cette remarque sur l'abondance des épigrammes anonymes vaut également pour Cornarius puisque dans son anthologie, les textes d'auteurs inconnus représentent un peu plus de 30% du matériau grec.

épigrammes, l'anthologiste a tout de même fait le choix de restituer la *varietas* thématique originelle mais a développé certaines catégories plus que d'autres. Enfin, l'anthologiste contemporain de Janus Cornarius a également restitué la diversité formelle des anthologies antérieures. En effet, si l'emploi du distique élégiaque et le respect de la brièveté restent des critères de référence pour l'épigramme, les hypotextes antérieurs proposaient tout de même quelques pièces originales qui détonaient par le choix métrique ou par leur longueur. De même, dans les *Epigrammata Graeca*, la norme reste l'emploi du distique élégiaque (dont le nombre varie le plus souvent de 1 à 6 distiques), mais l'œuvre accueille également des épigrammes monostichiques³⁶⁰. En outre, le lecteur peut très souvent parcourir des textes qui s'étendent sur plusieurs pages, c'est le cas par exemple d'un extrait de l'*Odyssée* d'Homère de 4 pages³⁶¹ ou encore des *Idylles* de Théocrite³⁶² d'une longueur équivalente. L'anthologiste sort donc volontiers du cadre générique³⁶³ de l'épigramme pour accueillir de nouveaux genres ou disons plutôt qu'il étend les critères d'accueil : la norme n'est plus l'épigramme mais s'étend à toutes les formes poétiques. En outre, ces extraits dépassent complètement le cadre de la traduction, ils ne servent plus de support à un exercice d'imitation mais sont proposés pour eux-mêmes. Nous ne retrouverons pas ce type de configurations dans l'anthologie de Cornarius.

L'anthologie de Soter propose également une grande diversité métrique. Le distique élégiaque³⁶⁴ prédomine mais nous rencontrons des hexamètres dactyliques³⁶⁵, des dimètres iambiques catalectiques avec Anacréon³⁶⁶, des trimètres iambiques³⁶⁷. L'impression générale qui se dégage est celle d'un grand voyage littéraire dont les haltes ou digressions, fixées par l'auteur, se préoccupent peu de la longueur, du genre et du mètre et ont pour seul objectif de faire découvrir la culture antique. Si toutefois la variété avait été recherchée pour elle-même, Soter aurait allègrement pu puiser dans le premier livre de Planude consacré aux épigrammes démonstratives³⁶⁸ et qui accueille

³⁶⁰. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 18 et 78 par exemple.

³⁶¹. *Ibid.*, p. 263-266.

³⁶². *Ibid.*, p. 60-64. Il s'agit de la XVI^e idylle qui s'intitule « Hiéron ou les Grâces ».

³⁶³. Ces libertés prises par rapport au cadre générique n'incombent pas à Soter. L'*Anthologie* de Planude accueillait déjà ce foisonnement littéraire, ce qui a poussé Laurent Capron à poser cette question : « De quoi l'*Anthologie grecque* est-elle le nom ? Histoire éditoriale d'un corpus. », art. cité.

³⁶⁴. Une fois le procédé de versification répandu au début du V^e siècle et par la suite presque attendu, le distique élégiaque fut privilégiée sans que pour autant les autres formes soient bannies. Sur ce point, lire L'*Anthologie grecque*, tome I, *op. cit.*, introduction p. 5 : « L'hexamètre dactylique et le trimètre iambique (...) furent assez fréquemment employés ; mais le distique élégiaque, sans jamais éclipser complètement les autres formes métriques, devint bientôt le rythme par excellence de la poésie épigrammatique. »

³⁶⁵. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 50.

³⁶⁶. *Ibid.*, p. 188.

³⁶⁷. *Ibid.*, p. 19, voir l'épigramme d'Alphée de Mytilène.

³⁶⁸. Cette catégorie constitue une mise en abîme de la forme anthologique et du genre épigrammatique au sens où elle définit des contours tellement flous (le terme de « démonstration » est très vaste) qu'elle ne peut qu'accueillir pleinement la diversité, au même titre que les termes « anthologie » et « épigramme » suggèrent la cohabitation d'éléments hétérogènes au sein d'un ensemble très ouvert. Il n'est donc guère surprenant que Pierre Waltz ait constaté la présence, dans ce premier livre de Planude, de nombreuses épigrammes dépourvues de toute dimension démonstrative. Voir l'*Anthologie Grecque*, tome VII, livre IX, texte établi par Pierre Waltz et traduit par

des formes très variées d'épigrammes relevant davantage de « fantaisies littéraires³⁶⁹, jeux de mots³⁷⁰, énigmes³⁷¹, allégories³⁷² ». Pierre Waltz fournit l'explication suivante : « Il semble que les compilateurs aient profité de ce que le titre de ce livre [épigrammes démonstratives] avait d'imprécis et sa portée de mal défini pour y insérer toutes les pièces auxquelles on ne savait trop quelle place il convenait d'assigner dans l'ensemble du recueil³⁷³. » De toutes ces fantaisies essentiellement formelles, Soter n'a conservé que les plus littéraires comme l'allégorie de Moschos³⁷⁴ qui allie fond et forme.

Pour conclure, Soter a conservé intacte la diversité du matériau grec en restituant les sept catégories d'épigrammes, en proposant un grand échantillon de thèmes et une large palette formelle au niveau de la longueur et de la métrique. Il l'a même renforcée en insérant volontiers de longs extraits de textes grecs dans le but de proposer une œuvre d'une grande richesse littéraire. Avant de voir s'il a introduit la même bigarrure au sein des traductions latines, il convient de s'arrêter sur un procédé auquel l'anthologiste a eu fréquemment recours : l'intégration à la compilation d'auteurs bilingues dont il a joint des épigrammes latines et grecques, comme pour créer un trait d'union entre le matériau grec et la création épigrammatique latine.

-Intégration d'épigrammatistes bilingues : autant de traits d'union entre les deux langues

Soter aurait pu présenter son œuvre comme une confrontation linguistique et temporelle avec d'un côté les épigrammes antiques grecques et de l'autre, les épigrammes latines contemporaines mais la présence d'épigrammes bilingues d'auteurs comme Aulu-Gelle³⁷⁵ prouve que l'anthologiste voulait échapper à une dichotomie rigide et suggérer plutôt l'idée d'une circulation fluide du savoir entre les différentes époques et les deux langues. Cette intégration d'auteurs bilingues créait ainsi une forme de trait d'union entre l'Antiquité et le XVI^e siècle, entre le grec et le latin. Elle donnait le sentiment d'une proximité à la fois temporelle et linguistique, réduisait l'écart entre les différentes époques et semblait suggérer que le voyage d'une langue à l'autre était aisé, ou tout du moins accessible et possible. Aux épigrammes bilingues d'Aulu-Gelle,

Guy Soury, Paris, Les Belles Lettres, 1957, [2002], notice sur les épigrammes démonstratives p. 34.

³⁶⁹. *Ibid.*, note 6. Pierre Waltz cite l'exemple des hymnes alphabétiques (IX, 524-525), des monostiches avec toutes les lettres de l'alphabet (IX, 538-539).

³⁷⁰. *Ibid.*, note 7 (IX, 113, 161, 175, 177, 489, 503, 531, 554...).

³⁷¹. *Ibid.*, note 8 (IX, 121, 124, 270, 436, 448, 509, 527, 569...).

³⁷². *Ibid.*, note 9 (IX, 440).

³⁷³. *Ibid.*, p. 34-35.

³⁷⁴. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 50-51 (les pages 51 à 57 sont manquantes). Pour lire la fin de l'épigramme de Moschos, voir Janus Cornarius, *Sel. epi.*, *op. cit.*, p. 54-55.

³⁷⁵. *Ibid.*, p. 305. Les deux épigrammes se suivent, la première est en grec, la seconde en latin. Elles se trouvent p. 385 dans l'anthologie de Cornarius.

³⁷⁶. *Ibid.*, p. 74 (le texte comporte ici une erreur de pagination. Pour plus de clarté, nous précisons que l'épigramme

s'ajoutent celles de Janus Lascaris³⁷⁶, de Germanicus³⁷⁷ et de Politien.

La présentation des épigrammes de ce dernier est assez intéressante. En effet, tantôt il apparaît comme un support grec à traduire³⁷⁸, tantôt il propose lui-même une autre version en grec de l'épigramme support³⁷⁹, ce qui ouvre doublement le champ de l'émulation : il est à la fois possible de rivaliser avec les épigrammatistes grecs mais aussi avec les traducteurs latins. En le convoquant parmi les auteurs grecs, Soter suggère que ses épigrammes ne dénoteront pas à côté des textes des épigrammatistes grecs et qu'elles pourront même se fondre parfaitement dans le paysage stylistique et linguistique des auteurs antiques. Le lecteur est ainsi convié à un tournoi stylistique où des adversaires de toutes les époques s'affrontent et où on lui suggère la possibilité de concourir lui-même puisque le concours est ouvert à tous, auteur connu ou moins connu, récent ou antique, expert en épigrammes ou non. Mais il peut aussi, s'il préfère, partir à la découverte de tout un patrimoine littéraire et suivre les détours proposés par Soter qui sortent du cadre de la compétition linguistique. Les digressions littéraires de l'anthologiste peuvent éventuellement être considérées comme des entractes divertissants offrant une plaisante halte entre les différentes étapes de la compétition.

A travers la présence de ces auteurs bilingues, s'exprime l'idéal d'une maîtrise parfaite du latin et du grec, qui permettrait un va-et-vient constant entre les deux langues. Il n'est guère surprenant que Janus Cornarius ait conservé ces épigrammes bilingues. Rappelons en effet les contours de son utopie linguistique :

*At quid vetat, aut quid adeo obfuerit, hanc etiam accessionem linguae Latinae contingere, ut Hippocrates Latinus pariter et Graecus legatur*³⁸⁰ ?

« Qu'est-ce qui interdit donc, - ou qu'est-ce qui empêcherait à ce point – qu'arrive aussi un tel essor de la langue latine qu'on lise l'Hippocrate latin autant que le grec ? »

Au-delà de la présence d'auteurs bilingues, la simple cohabitation des deux langues et leur interdépendance (plus ou moins forte selon le degré d'imitation) constituent déjà une étape majeure dans l'essor conjoint et simultané du latin et du grec, encouragé par les humanistes.

Notons que Soter crée ce trait d'union entre les deux langues dès la première page puisqu'il ajoute, sous le titre de son ouvrage, une adresse au lecteur en grec :

ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ.
Τὰ ἐπιγράμματα.

se trouve à la page scannée n°82) par exemple pour une traduction latine (p. 61 pour Janus Cornarius), p. 250 pour une épigramme grecque (p. 326-327 pour Janus Cornarius).

^{377.} *Ibid.*, p. 47 par exemple pour une traduction latine (p. 47-48 pour Janus Cornarius), p. 77 pour une épigramme grecque (p. 68 pour Cornarius).

^{378.} *Ibid.*, p. 4 par exemple (p. 6 pour Cornarius).

^{379.} *Ibid.*, p. 1 et 2 (p. 2 pour Cornarius pour les deux exemples).

^{380.} *Hippocratis opera omnia. Epistola nuncupatoria, op. cit.*, p. 356. Voir note 252.

Τύτθ' ἔξεστ' ἐσμὲν καὶ παῦρ ἐπιγράμματα, πικρὰ
ἄμμιν ὅμως ἢ κέντρ', ἦτ' οὐ χάρις ἔσπεται τύτθα.

LECTEUR

Les épigrammes.

Nous avons beau être de petites épigrammes, peu nombreuses,

Nous distribuons piques amères ou grandes louanges³⁸¹.

Dans la version de 1544, il ajoute à cette apostrophe au lecteur en grec, sa version latine :

EPIG. AD LECT.

Parva licet simus pauca ac epigrammata, amari

Nos tamen aut stimuli, sequitur seu gratia magna.

Il n'hésite pas non plus à introduire quelques mots grecs dans le paratexte qui sert parfois de préambule aux épigrammes³⁸² mais plus globalement, au-delà de l'introduction de ces auteurs bilingues et de ses interventions où il mêle parfois le grec et le latin, Soter s'est lui-même présenté comme un trait d'union entre le monde grec et le monde romain, entre l'Antiquité et le XVI^e siècle.

-Les traductions latines

Soter a ménagé une place centrale à la diversité au sein des textes latins. Cette variété est présente à plusieurs niveaux : les nationalités³⁸³ tout d'abord qui créent un bouquet cosmopolite et dessinent une fois de plus l'utopie linguistique imaginée par les humanistes qui parviennent, quelle que soit leur langue maternelle, à communiquer grâce au latin. Son anthologie est également placée sous le signe de l'hétérogénéité temporelle : les humanistes côtoient Ovide, Martial, Ausone et des poètes plus anciens du II^e siècle avant J.-C. : Porcius Lucinus et Lucius Valerius Aedituus. Ce sont donc dix-huit siècles qui se côtoient. Soter crée ainsi l'idée d'une communauté linguistique qui traverse les époques et sous-entend que les contemporains peuvent pleinement rivaliser avec les grands maîtres antiques. Les notions de *varietas* et d'*aemulatio* sont intrinsèquement liées : la première est rendue possible par la conviction humaniste que le savoir n'est pas figé, que tous les auteurs, quelle que soit leur époque, leur notoriété, leur nationalité peuvent rivaliser et offrir, au minimum,

³⁸¹. L'adjectif Τύτθ' peut faire référence à la brièveté attendue du genre épigrammatique mais également à son déclasserement, voire dénigrement. L'adverbe ὅμως peut mettre en valeur le fait que l'on sous-estime le genre, précisément en raison de sa brièveté. Dernière remarque sur cette citation : Soter fait le choix de mettre à l'honneur la dimension épigrammatique de l'épigramme : selon lui, elle a pour vocation de blâmer ou de louer. Il considère donc la subjectivité comme inhérente au genre.

³⁸². Voir par exemple les notes 397, 399, 401.

³⁸³. Voir notre annexe 9 : notre anthologie réunit par exemple la nationalité italienne (avec Alciat), allemande (Cornarius), hollandaise (Érasme) et anglaise (More et Lily).

un nouvel éclairage et au mieux, une version enrichie qui surpasse et enrichit l'original. À l'inverse, l'émulation n'a de valeur que si l'œuvre qui l'accueille, multiplie et varie les concurrents, c'est en cela que les deux notions fonctionnent ensemble.

En faisant se succéder un grand nombre d'auteurs, Soter emploie le procédé le plus usité pour créer une dynamique anthologique et renforcer le polymorphisme de son œuvre mais il intègre aussi des extraits d'un recueil collectif, entouré de mystères quant à ses auteurs, son époque et à la valeur même de son contenu, il s'agit des *Priapées* (*Carmina Priapea*³⁸⁴). Ces deux procédés anthologiques fonctionnent à la manière d'un chiasme, autrement dit, dans un mouvement doublement contraire : le premier, le plus classique, consiste à juxtaposer de multiples morceaux de solistes pour créer un ensemble fini polyphonique ; le second consiste à proposer une partition unique mais réunissant tout un chœur d'auteurs. Nous retrouvons donc une diversité jusque dans la façon d'activer la dynamique anthologique. Janus Cornarius a conservé ces deux procédés.

Tout comme pour les hypotextes grecs, les traductions latines sont placées sous le signe d'une grande variété, en termes de longueur (traduction de longueur équivalente, amplification ou réduction) et de métrique (conservation de la métrique grecque initiale ou innovation). Soter a renforcé l'effet de bigarrure en ajoutant de nombreux textes latins de genres différents et linguistiquement indépendants, au sens où ils ne sont plus la translation d'un texte grec et ne servent pas non plus eux-mêmes de support à un exercice d'imitation. Ils sont uniquement convoqués pour créer des rapprochements thématiques. Nous trouvons ainsi quelques vers d'Ovide³⁸⁵, ou encore de Virgile³⁸⁶. Soter ne cite pas seulement la littérature antique, il accueille volontiers des œuvres poétiques d'humanistes : 51 distiques de Georg Anonymus³⁸⁷ suivis de 140 vers de Johannes Fickhard³⁸⁸, par exemple. Soter accorde ainsi une grande place à l'intertextualité. La priorité n'est plus de proposer une version latine d'une épigramme grecque. Tous les thèmes deviennent des prétextes à une compilation littéraire qui dépasse le cadre épigrammatique et relègue au second plan l'émulation linguistique.

^{384.} Sur toutes ces questions qui entourent le recueil, lire Emmanuel Plantade, Daniel Vallat, « Les Priapées de la parole au livre », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2005, p. 279-307. Pour les extraits sélectionnés dans les *Epigrammata Graeca*, voir Soter, *op. cit.*, p. 281 et 283. Nous retrouvons ces textes dans les *Selecta epigrammata*, lire Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 363 et 366.

^{385.} *Ibid.*, p. 109.

^{386.} *Ibid.*, p. 109-110.

^{387.} *Ibid.*, p. scannées 15 à 18.

^{388.} *Ibid.*, p. scannées 18 à 21.

-Une posture de poète, passeur de culture antique

L'anthologiste peut décider de mettre en avant les auteurs qu'il convoque sans jamais manifester sa présence autrement qu'à travers ses choix éditoriaux dans la sélection des textes, leur présentation et la structure globale de l'œuvre. Ni Soter ni Cornarius ne prendront le parti de l'effacement mais ils manifesteront leur présence d'une manière bien distincte.

Les *Epigrammata graeca* ne manquent pas de références à Johannes Soter, présent tout d'abord en tant qu'auteur puisqu'il joint des épigrammes personnelles qu'il fait modestement précéder des mentions *Ego*³⁸⁹ avec quelques variantes *Ego utcumque sic expressi*³⁹⁰ ou encore un humble pluriel de majesté *Nos obiter sic*³⁹¹. Toutefois, malgré ces marques de présence ostentatoires, ce n'est pas en tant qu'auteur d'épigrammes qu'il se manifeste le plus mais en tant qu'anthologiste dont la priorité est de proposer au lecteur le parcours littéraire le plus riche et le plus varié possible. Ainsi, intervient-il régulièrement pour introduire des rapprochements thématiques. Nous ne pourrions donner qu'un aperçu de ses interventions, tant elles abondent et leur fréquence rend d'ailleurs bien compte de la place accordée à l'intertextualité. Pour exemple, à la suite de deux épigrammes sur Rome (la première en grec de Crinagoras et la seconde en latin de Sleidanus), Soter intègre cette phrase :

*Operae pretium facturum me spero si huc adscripsero Urbis ROMAE querellam, quam sic lusit vere generosus ille*³⁹²

HERMAN. A NOVA AQUILA³⁹³

J'espère accroître l'intérêt de l'ouvrage en joignant ici la lamentation de la ville de Rome qu'a rédigée par jeu ce très généreux Hermann a Nova Aquila.

Soter mêle pleinement ses commentaires aux textes eux-mêmes. En effet, graphiquement le paratexte s'intègre de manière très fluide : il suit directement le dernier vers d'une épigramme, sans saut de lignes et précède le nom de l'auteur qui se distingue avec ses majuscules mais appartient tout de même syntaxiquement à la même phrase.

De même, après une traduction de More, il ajoute une épigramme de Martial :

Huc pertinet nobile hoc epigramma

MARTIALIS³⁹⁴.

³⁸⁹. *Ibid.*, p. 21, 39.

³⁹⁰. *Ibid.*, p. 101.

³⁹¹. *Ibid.*, p. 102.

³⁹². *Ibid.*, p. 8.9.

³⁹³. Johannes Soter a publié un certain nombre d'ouvrages de cet humaniste allemand. Par exemple, *De novo hactenusque Germaniae inavdito morbo ἰδιοπνεστοῦ, hoc est sudatoria febri, quem vulgo sudorem Britannicum uocant*, Cologne, Soter, 1529

³⁹⁴. *Ibid.*, p. scannée 23. A la suite de cette épigramme, Soter joint également un extrait de Conrad Celtis, *Quatuor Libri*

Cette célèbre épigramme de Martial concerne le sujet précédent.

Soter intègre également volontiers des pans de la littérature grecque mais le passage ci-dessous relève d'une grande originalité, puisqu'Homère n'est pas convoqué en tant que poète épique mais en tant qu'épigrammatiste (talent méconnu du poète) avec une pièce de 23 hexamètres³⁹⁵ introduite ainsi :

Libet hoc loco adscribere Homeri caminum καὶ τὰ Εἰρεσιόνη.

Il me plaît d'ajouter ici le *Four* et l'*Eirésione*³⁹⁶ d'Homère.

Parfois, Soter décide aussi de mêler littérature grecque et romaine dans ses ajouts. Pour exemple, à la suite d'un groupe de trois épigrammes (une grecque et deux traductions latines), chacune de deux vers, l'anthologiste commence par introduire une pièce de Martial grâce à la formule :

*Huic affine illud
MARTIALIS*³⁹⁷.

De cette épigramme se rapproche celle-ci, de Martial.

Puis par la simple répétition de l'expression *Et hoc*, (« Et encore ceci ») il joint successivement un vers d'Horace, de Pindare et enfin du poète humaniste Baptista Mantuanus. Cette polysyndète est tout à fait emblématique de l'ouverture de l'anthologie qui peut être enrichie à l'infini mais elle est également révélatrice du pont qui ne cesse d'être établi, au sein de la compilation, entre les deux langues mais également entre deux époques, l'Antiquité et la Renaissance.

Quelques autres formules nous semblent particulièrement révélatrices des pérégrinations que Soter s'autorise à introduire fréquemment, c'est le cas de celle-ci :

*Est apud Epigrammatarium elegans admodum epigramma, non hujus tamen argumenti, sed quod alioqui mirum habeat τῆς δυσπραγίας*³⁹⁸ *exemplum*³⁹⁹.

Il y a chez un épigrammatiste une épigramme tout à fait élégante, qui certes n'aborde pas le sujet précédent mais contient tout de même un exemple étonnant de revers de fortune.

Le détour littéraire est ici complètement assumé, tout comme dans la formule suivante :

Amorum, Nuremberg, Sodalitas Celtica, 1502.

³⁹⁵. *Ibid.*, p. 114-115.

³⁹⁶. J'emprunte la traduction « le Four et l'Eirésione » à Gérard Lambin, *Le roman d'Homère : Comment naît un poète*. Nouvelle édition en ligne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, § 15.
<http://books.openedition.org/pur/32915>.

³⁹⁷. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 108.

³⁹⁸. Il s'agit du nom du lemme (ΕΙΣ ΔΥΣΠΡΑΓΙΑΝ).

³⁹⁹. *Ibid.*, p. 47.

*Libet hic παρὰ τοῦ ὁδοῦ divagari paululum adscribereque*⁴⁰⁰...

Je me permets ici de sortir quelque peu des sentiers battus et d'ajouter ...

Parmi les nombreuses œuvres dont Soter propose des extraits, l'une d'entre elles a particulièrement retenu notre attention pour sa valeur symbolique. Dans un groupe d'épigrammes consacré aux philosophes (ΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥΣ), après un texte d'Antipater sur les sept sages, nous pouvons lire la formule suivante :

*Sapientes ipsos sic recense*⁴⁰¹
ARCHITHRENIUS

Archithrenius recense ainsi les sages en question.

L'extrait qui suit n'est pas une traduction d'Antipater mais une variation très libre sur ce thème. *Archit(h)renius*⁴⁰² de Johannes de Hauvilla (Jean d'Hauville) est un poème satirico-didactique qui constitue une belle mise en abîme de la forme anthologique puisque le personnage principal est amené à rencontrer de nombreuses figures de l'Antiquité gréco-romaine, comme Platon, Diogène, Démocrite, Cratès, Sénèque, Boèce, ce qui fait dire à Hubert Silvestre que ce texte est « plein de réminiscences des lectures de son auteur⁴⁰³ ». Or, toutes les anthologies pourraient être définies comme la restitution des pérégrinations littéraires de ses auteurs et les lecteurs de ces compilations vivent la même expérience que le personnage d'Archit(h)renius : la rencontre au fil des pages d'une multitude d'auteurs. Cette œuvre nous paraissait importante car elle révèle à quel point l'imprimerie et par conséquent la lecture, ont joué un rôle essentiel au XVI^e siècle dans le processus d'ouverture aux savoirs : des auteurs se plongent dans de nombreuses sources et transmettent ensuite leurs trouvailles à un large public grâce à leurs publications. C'est pour cette raison que l'humanisme peut être défini comme un véritable périple⁴⁰⁴ livresque à la rencontre ou plutôt à la redécouverte

^{400.} *Ibid.*, p. 60. S'ensuit une très longue digression constituée d'un extrait de Théocrite et une traduction de Jacobus Mycillus. Par sa formule mêlant le grec et le latin, Soter met en abîme la dynamique linguistique de l'anthologie qui permet la cohabitation et la confrontation des deux langues. Il donne également l'impression de pouvoir lui-même passer, de manière très fluide et aisée, du grec au latin.

^{401.} Le texte contient ici une erreur, il est écrit « recencenset ». La faute est corrigée dans l'édition de 1544. Voir Johannes Soter, *Epigrammata Graeca veterum elegantissima eadem Latina ab utrius lingua uiris doctissimis uersa atque in rem studiosorum e diuersis auctoribus. Per Ioannem Soterem collecta*, Fribourg, Stephanus Melechus Gravius, p. 152.

^{402.} Johannes Soter, *op. cit.*, p. 137.

^{403.} Hubert Silvestre, « Johannes de Hauvilla, Archithrenius, Mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Paul Gerhard Schmidt », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 56, fasc. 1, 1978, p. 276.

^{404.} Olivier Mathian distingue d'ailleurs deux types de voyage effectués par les humanistes : les voyages en mouvement et immobiles. Les premiers, à travers l'Europe, constituent une étape presque inhérente à la formation intellectuelle des Humanistes. Les seconds font référence aux lectures, plus spécifiquement d'ouvrages antiques. Pour illustrer cette idée, Olivier Mathian cite Machiavel dans *Le Prince* et son portrait d'un lecteur humaniste immobile : « Vêtu comme il convient, j'entre dans les cours antiques des hommes d'autrefois ; ils me reçoivent avec amitié. Je me nourris de l'aliment qui seul est le mien et pour lequel je suis né. L'ose sans fausse honte converser avec eux et leur demander les causes de leurs actions, et si grande est leur humanité qu'ils me répondent

de l'Antiquité pour concrétiser un fantasme de retrouvailles⁴⁰⁵ culturelles avec cet âge d'or ancien. Soter, en proposant dans son anthologie toutes ces digressions littéraires, illustre parfaitement à la fois ces retrouvailles avec le savoir antique et le souci de transmettre un patrimoine littéraire.

Cette conception de la lecture fonde la notion même de *docta varietas* que Politien définit dans la préface de sa *Miscellaneorum centuria prima*, parue en 1489 et selon laquelle il est important de ménager une grande place à l'intertextualité car elle est synonyme de richesse et d'originalité : « Contrairement à l'imitateur servile, qui plagie un auteur en mettant ses pas dans les siens et en faisant exactement comme lui, l'auteur original tel que le conçoit Politien suit la route qu'il a lui-même tracée, mais le dallage de cette route est presque entièrement composé à partir d'éléments préexistants. La citation ainsi conçue n'est plus un plagiat, mais un clin d'œil, une allusion⁴⁰⁶. » Si nous suivons cette théorie, Soter a fait preuve dans son anthologie de la plus grande originalité puisqu'il a multiplié les références littéraires, sortant parfois ainsi du cadre générique de l'épigramme pour faire explorer à son lecteur tout le champ de la littérature antique et de deux manières différentes. En effet, il a tantôt joint directement les sources de ce patrimoine, en convoquant par exemple Homère, Virgile, Martial, tantôt mis à l'honneur quelques auteurs humanistes (comme Jean d'Hauville) dont les œuvres elles-mêmes rendent hommage à ces figures antiques. Il n'est donc guère étonnant qu'il ait joint beaucoup plus de commentaires ou de formules pour introduire ses pérégrinations littéraires que d'épigrammes personnelles : il s'est avant tout présenté comme un passeur de savoir, saisissant fréquemment l'occasion de mettre en scène des auteurs, pas seulement pour qu'ils participent au tournoi stylistique d'épigrammes mais pour que le lecteur découvre des pans essentiels de la culture antique. La visée de Janus Cornarius semble avoir été quelque peu différente.

et pendant quatre longues heures, je ne sens plus aucun ennui. J'oublie toute misère, je ne crains plus la pauvreté, la mort ne m'effraie plus. Je passe tout entier en eux. » Voir Olivier Mathian, *L'humanisme*, Paris, Ellipses, 2011, p. 152-153.

⁴⁰⁵. Dans son ouvrage *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, John Hale rapproche ces retrouvailles avec l'Antiquité de l'épisode du *Quart-Livre* de Rabelais intitulé « Les paroles gelées ». « Ces paroles dégelées ne sont pas sans analogie avec la récupération des "fruits" de l'Antiquité après le long hiver médiéval conclu par la prise de Rome par les Barbares. C'est le réchauffement des textes par un travail d'édition passionné à partir du XIV^e siècle qui permit aux voix des auteurs grecs et latins de se faire de nouveau entendre. » John Hale, *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin, 2003, p. 197. Ajoutons qu'il est ici suggéré que le Moyen Âge n'a aucunement fait circuler le savoir antique et qu'il a fallu attendre la Renaissance pour qu'il circule à nouveau, ce qui reste un point de vue très caricatural.

⁴⁰⁶. Jean-Marc Mandosio, « La "docte variété" chez Ange Politien », dans *La varietas à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001.

b) Les *Selecta Epigrammata* de Janus Cornarius : une *varietas* linguistique

-L'anthologie de Cornarius : l'édition de Soter augmentée ?

Nathalie Catellani-Dufrêne, dans un article consacré à George Buchanan, présente les deux anthologies de Soter et de Cornarius comme les deux sources d'inspiration de l'humaniste écossais et elle précise que la compilation cornarienne « reprenait en partie tout en l'enrichissant considérablement celle de son prédécesseur⁴⁰⁷ ». Dès le titre⁴⁰⁸, Janus Cornarius présente en effet son œuvre comme une anthologie augmentée. Précisons tout de suite que le chiffre (cinq cents) n'est en rien hyperbolique⁴⁰⁹ mais le travail du médecin humaniste ne s'est pas résumé à une augmentation. Les choix éditoriaux qu'il a faits ont donné, à sa compilation, une orientation bien différente de celle de son prédécesseur. Quant à ses sources, il s'est de toute évidence essentiellement penché sur l'anthologie de Soter et de manière secondaire, sur celle de Planude pour compléter certains lemmes.

L'intégration de cinq cents traductions latines a entraîné d'autres ajouts. En effet, Cornarius les a parfois ajoutées en complément des versions proposées par Soter mais il a également souvent fait le choix d'ajouter un nouveau texte grec. De la même manière, il a parfois ajouté ces textes à des lemmes déjà présents dans la compilation de son compatriote mais en a parfois créé de nouveaux. Ainsi chaque livre a été enrichi d'un ou plusieurs lemmes⁴¹⁰. Il serait tentant de dire qu'en proposant une édition augmentée, il a enrichi la diversité mais ce n'est que partiellement vrai. Les lemmes et les épigrammes grecques sont certes plus nombreux mais la diversité formelle n'a pas été pour autant renforcée. L'annexe 6 témoigne d'une variété métrique certaine puisque, si notre corpus est essentiellement constitué des distiques élégiaques, il accueille également des épigrammes

⁴⁰⁷. Nathalie Catellani-Dufrêne, « George Buchanan, lecteur et traducteur de l'*Anthologie grecque* », *Études Épistémè* [Online], 2013, § 2. <http://journals.openedition.org/episteme/256>.

⁴⁰⁸. *Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus plus quam quingenta Epigrammata, recens versa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuicaviensis*. « Plus de 500 épigrammes récemment traduites par André Alciat, Ottomar Luscinus et Janus Cornarius de Zwickau ont été ajoutées à toutes les éditions et versions précédentes de tous les livres ». Voir supra p. 2.

⁴⁰⁹. Cornarius ajoute en effet cent cinquante six épigrammes d'Alciat, cent trente et une de Luscinus et deux cent soixante-neuf de lui-même. L'anthologie de Soter compte 320 pages, celle de Cornarius 422, avec le même format et la même disposition.

⁴¹⁰. Les sept livres de Soter sont respectivement composés de 60, 37, 16, 13, 1, 7, 0. Ils sont tous, à l'exception du cinquième et du septième, précédés d'un sommaire. Voir *Johannes Soter, op. cit.*, juste avant la page 1 pour le livre I, p. 148 pour le II, p. 205 pour le III, p. 242 pour le IV, p. 306 pour le VI. Les sept livres de Cornarius sont, quant à eux, constitués de 73, 45, 21, 22, 2, 11 et 1 lemmes.

monostichiques⁴¹¹ tout comme des pièces pouvant aller jusqu'à 29 vers⁴¹². Janus Cornarius a néanmoins réduit le nombre d'épigrammes constituées d'un seul vers et supprimé les textes les plus longs. Ainsi il serait erroné de considérer les *Selecta epigrammata* uniquement comme une anthologie augmentée de l'œuvre de Soter puisque des coupes significatives ont été opérées.

Les ajouts tout autant que les suppressions ont eu pour effet de renforcer la variété linguistique. En ménageant une grande place aux traductions latines, Cornarius a peut-être souhaité, comme Alciat selon Anne-Angélique Andenmatten, « procurer des modèles, afin d'encourager la jeunesse à suivre les auteurs antiques (*sequi*), à les imiter (*imitari*) et à les surpasser (*aemulari*)⁴¹³. » Dans cette même optique, les vers monostichiques présentaient un intérêt moindre pour l'exercice d'imitation, tout comme les épigrammes à visée purement formelle. Cornarius, à l'instar de Soter, n'a conservé, des fantaisies littéraires qui abondent dans le livre I de Planude, que l'allégorie de Moschos⁴¹⁴. Cette dernière est également le texte le plus long que le médecin humaniste ait conservé dans son anthologie, ce qui signifie qu'il a procédé à de nombreuses coupes dans la compilation de Soter. Ces coupes vont dans le même sens que les suppressions des textes d'un seul vers : elles sont effectuées dans une visée pédagogique. Les textes très longs étaient susceptibles de décourager le lecteur et la brièveté restait un auxiliaire précieux dans la phase d'appropriation linguistique. Or, l'objectif de l'anthologie était triple : familiariser de plus en plus le public avec le grec, favoriser son essor et renforcer la maîtrise de la langue latine. Toutes les suppressions et ajouts ont poursuivi le même but : réduire la dimension littéraire de l'œuvre et renforcer sa valeur linguistique en mettant systématiquement en scène une émulation.

-La mise en scène de l'émulation

Il est indéniable que Cornarius a conservé la *diversitas* que Soter avait accueillie dans son anthologie du point de vue des auteurs, des thèmes et de la forme. Nous retrouvons les trois mêmes configurations pour les traductions latines : épigrammes grecques et latines de même longueur, exercice de réduction ou chrie. Même chose pour la métrique : les traducteurs latins ont la même liberté de respecter ou non la métrique de l'hypotexte grec. Cette diversité⁴¹⁵ a pourtant été mise au

⁴¹¹. Janus Cornarius, *Sel. epi.*, p. 318.

⁴¹². *Ibid.*, p. 54-55. C'est l'épigramme grecque la plus longue que Janus Cornarius ait conservée. Il est plutôt logique qu'il ait supprimé le poème de 416 hexamètres de Christodoros consacré à la description des statues du gymnase public le Zeuxippos et présent dans le livre V de Planude. Une telle longueur se prêtait peu à la démultiplication des traductions latines.

⁴¹³. « Les Emblèmes à la croisée de plusieurs genres littéraires », In *Les Emblèmes d'André Alciat*. Bern, Peter Lang, 2020, <https://www.peterlang.com/view/9783034326285/xhtml/chapter04.xhtml>.

⁴¹⁴. Janus Cornarius, *Sel. epi.*, p. 54-55.

⁴¹⁵. Prenons pour exemple de cette diversité le groupe constitué d'une épigramme anonyme composée de 4 trimètres iambiques, traduite par Lily avec deux distiques élégiaques, puis par More dans une première version avec deux

service d'objectifs bien différents de ceux de Soter.

Une suppression montre parfaitement que les ambitions des deux anthologistes divergeaient. Cornarius a en effet retiré de son anthologie toutes les digressions littéraires de Soter, autrement dit tous les textes qui étaient introduits de manière autonome, par rapprochement thématique, sans être intégrés à un exercice d'imitation. Nulle part dans l'anthologie, Janus Cornarius ne se manifeste pour orchestrer l'intertextualité et proposer des rapprochements thématiques, en marge de l'exercice d'imitation linguistique. Le médecin humaniste allemand a donc resserré la compilation autour d'un seul objectif : la mise en scène de l'émulation linguistique. Toutes les formules par lesquelles Soter intégrait ses pérégrinations ont évidemment été retirées également. Les seuls éléments qu'il ait conservés du paratexte de Soter relèvent de précisions philologiques⁴¹⁶, d'informations sur la traduction⁴¹⁷ ou de remarques structurelles⁴¹⁸... » Deux formules, toujours héritées de Soter, et introduites par Cornarius pourraient toutefois s'apparenter à des digressions : « *Huc pertinet hoc ex Priapeis*⁴¹⁹ » et « *Est huic non absimile in FAVOREM pictum / ab Apelle per B. DARDANUM*⁴²⁰ » Il serait en réalité plus juste de dire qu'elles introduisent des variations, car au-delà du rapprochement thématique, nous restons dans le cadre épigrammatique et la longueur est assez proche des textes qui les précèdent. A cela vient s'ajouter que ces deux formules permettent surtout d'ajouter des précisions sur la source et revêtent ainsi un intérêt philologique plus que littéraire. Ces suppressions ont donc permis à l'anthologiste de donner une

distiques élégiaques et une seconde avec quatre trimètres iambiques. Voir Johannes Soter, *op. cit.*, p. scannées 36-37 et Janus Cornarius, *Sel. epi.*, p. 29-30. Consulter également l'annexe n°6 qui illustre également cette diversité formelle.

⁴¹⁶. Par exemple la scholie qui clôt le livre I (Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 142 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 147. Elle ne clôt pas le livre I de Soter mais est suivie d'une épigramme de Martial). Nous trouvons également des formules qui précèdent les pièces pour apporter des compléments sur leurs sources, comme « *In Apoph. Plutarchi citatum* » (Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 258 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 213. Chez Soter, l'indication ne précède pas mais suit l'épigramme grecque et elle est un peu plus longue : « *Citatur a Plutarcho hujus epigrammatis distichon in Apoph.* ») ou encore « *Laer. Platoni tribuit, sicque refert* » (Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 274 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 225. Une fois de plus Cornarius est beaucoup plus laconique que Soter qui formule les choses ainsi : « *Epigramma hoc Platoni tribuit Diog. Laërtius, sicque refert* »).

⁴¹⁷. Comme avec la formule « *Ultimum distichon* » accolée au nom d'Érasme qui permet de comprendre que ce dernier n'a traduit que le dernier distique de l'épigramme grecque (Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 280 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 229 : « *Hujus epigrammatis ultimum distichon sic vertit / ERASMUS.* ») et une variante « *Posterior distichon sic* » (Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 280 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 229 : « *Hujus epigrammatis ultimum distichon sic vertit / ERASMUS.* »).

⁴¹⁸. Avec la mention « *Finis eorum que ex libro* », Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 142 (*libro primo*) ; p. 245 (*secundo*) ; p. 315 (*tertio*) ; p. 388 (*quarto*) ; p. 392 (*quinto*) ; p. 401 (*sexto*) ; p. 422 (*septimo*) ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 147, 204, 241, 305, - aucune indication pour le livre V, 311 (uniquement la mention « *finis* »), p. 320.

⁴¹⁹. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 363 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 281. Nous pourrions traduire ainsi : « La pièce est ici extraite des *Priapeés* ».

⁴²⁰. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 375 ; Johannes Soter, *op. cit.*, p. 287. Nous pourrions traduire ainsi : « Ce texte-ci de Bernardus Dardanus sur le dieu Faveur peint par Apelle n'est pas différent du précédent ». Sur ce « dieu », lire Antoine Mongez, *Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie*, Volume 4, National Library of the Netherlands, Panckoucke, 1788, p. 634 : « FAVEUR : divinité dont il n'est fait aucune mention directe dans les anciens auteurs ; mais que l'on croirait un dieu chez les latins, à cause du genre grammatical de son nom, *favor*. Apelle l'avait peint... ».

visée essentiellement linguistique à l'anthologie et les ajouts ont servi le même objectif.

Le plus souvent, Janus Cornarius a ajouté des traductions latines aux groupes d'épigrammes qui, dans l'anthologie de Soter, ne comportaient que deux textes : le support grec et une version latine. Cette configuration équivalait à une émulation simple : elle mettait en concurrence l'auteur grec et son traducteur. Avec l'introduction d'une version latine supplémentaire, l'émulation devient double : les auteurs latins rivalisent avec l'épigrammatiste grec mais également entre eux. Ses ajouts révèlent la priorité qu'il a donnée à l'émulation puisqu'il a systématiquement mis en concurrence les principaux contributeurs de l'anthologie de Soter (More et Sleidanus) avec ceux des *Selecta epigrammata* (Alciat, Luscinius et Cornarius lui-même.) Les cas de figure les plus courants sont les suivants : aux traductions uniques de More, il a joint une seconde de Luscinius⁴²¹, de lui-même⁴²² et parfois deux successives (tantôt d'Alciat et de Luscinius ; tantôt de lui-même et d'un de ces deux contributeurs⁴²³). De même, toutes les fois que Soter proposait une seule traduction latine de Sleidanus, Cornarius a ajouté une version de Luscinius⁴²⁴, de lui-même⁴²⁵, d'Alciat⁴²⁶ ou des trois⁴²⁷. Les bases du concours linguistique étaient ainsi clairement posées : ces configurations montrent bien que le but était de mettre en concurrence les plus grands contributeurs de l'anthologie de Soter avec ceux des *Selecta epigrammata*.

La *varietas* qui anime l'anthologie de Cornarius est un héritage anthologique. Les hypotextes offraient tous une grande diversité auctoriale, thématique et formelle qui non seulement favorisait mais légitimait les variations de qualité. C'est en tout cas, le point de vue de Martial :

*Triginta toto mala sunt epigrammata libro.
Si totidem bona sunt, Lause, bonus liber est*⁴²⁸.

« Dans l'ensemble, ton livre renferme trente épigrammes mauvaises.
S'il en renferme autant de bonnes, Lausus, le livre est bon. »

Janus Cornarius fait de ces variations⁴²⁹, un atout précieux. Elles lui permettent de soumettre un maximum de propositions stylistiques et linguistiques et d'ainsi décupler les supports d'entraînement. Quelle que soit la qualité de l'épigramme, l'ouvrage reste pédagogique : le lecteur

⁴²¹. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 72, 125, 145...

⁴²². *Ibid.*, p. 164 (à deux reprises), 165, 192...

⁴²³. *Ibid.*, p. 9, 121, 242-243.

⁴²⁴. *Ibid.*, p. 125, 172, 187...

⁴²⁵. *Ibid.*, p. 104, 117, 186, 208, 292...

⁴²⁶. *Ibid.*, p. 96, 98, 333...

⁴²⁷. *Ibid.*, p. 144.

⁴²⁸. Martial, *Epigrammata*, Texte établi et traduit par H.J Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969, tome I, livre VII, 81.

⁴²⁹. Dans une anthologie bilingue, ces variations de qualité apparaissent plus nettement. En comparant l'hypotexte grec et sa version latine, nous aurons souvent l'occasion d'évoquer ces écarts qualitatifs, selon que la traduction enrichira ou appauvrira l'hypotexte grec. Les mêmes critères d'évaluation reviennent très souvent : la dynamique de l'écriture, la *fecunditas*, l'*evidentia*, autrement dit, la capacité à dire beaucoup en peu de mots, à placer sous les yeux du lecteur une image claire qui suscite des émotions.

est encouragé à imiter, voire surpasser les pièces de qualité mais doit, pour cela, repérer les éléments qui en assurent le succès et si à l'inverse, il rencontre des pièces de qualité inférieure, il peut s'exercer en tentant de proposer une meilleure version, avec toujours la possibilité d'imiter des modèles. Les latinistes et hellénistes aguerris peuvent s'exercer à traduire les textes les plus élaborés et savourer les subtiles nuances des différentes langues ; les débutants ont, quant à eux, la possibilité de s'exercer sur des textes plus simples. La visée cornarienne est très clairement énoncée dans cet extrait de l'épître liminaire :

Dignus est autem libellus ipse, quem linguarum studiosi frequenter pellegant, ac ex illo graecorum ingeniorum praestantiam aestiment, una cum latinorum diligenti ac felici in plerisque imitatione.

Ce petit ouvrage est lui-même digne d'être fréquemment parcouru par de savants linguistes et d'être savouré pour l'excellence du génie grec ainsi que pour l'imitation méticuleuse et heureuse qu'en ont faite les Latins, dans la plupart des cas.

L'expression *in plerisque* illustre parfaitement le point de vue de Janus Cornarius sur la qualité hétérogène des épigrammes : elle est clairement assumée et revendiquée dans cette épître liminaire, ce qui prouve que ces écarts qualitatifs, loin d'être déceptifs, sont attendus dans une œuvre qui se doit d'offrir une palette d'exercices suffisamment variés. L'expression est en outre astucieuse car elle met déjà en scène l'émulation en sous-entendant que certains auteurs brilleront par leurs compétences et serviront de modèles tandis que d'autres éveilleront le jugement critique du lecteur et constitueront plutôt des contre-modèles. Cette citation montre que quelle que soit la qualité des textes, ils pourront tous servir de supports à l'exercice. Cela pourrait sembler contredire les propos de Cornarius sur la lecture :

Neque enim quicquam ad republicas optime instituendas ac retinendas, utilius est bonorum virorum bonis scriptis. Sicut contra mera pestis est, quae ex malis malorum libris hauritur. Rectae enim artes, boni mores, optima disciplinae traduntur ac servantur in bonis libris.

« Rien n'est plus utile en effet pour instituer et conserver au mieux les États, que les bons écrits des hommes bons De même, à l'inverse, ce qui sort des mauvais livres des hommes mauvais est pur fléau. En effet, les arts justes, les bonnes mœurs et les meilleures disciplines sont transmis et conservés dans les bons livres⁴³⁰. »

Ces propos ne sont pourtant en rien discordants. Lorsqu'il s'agit d'étudier la politique et la morale, l'*ethos* des auteurs parcourus et la qualité de leurs œuvres sont, selon Janus Cornarius, déterminants mais lorsqu'il s'agit d'exercices linguistiques, la personnalité des participants et le niveau de leurs écrits sont complètement secondaires. Chaque épigrammatiste peut potentiellement servir de modèle ou de repoussoir et Janus Cornarius laisse planer peu de doutes sur la catégorie d'auteurs à laquelle il appartient.

⁴³⁰. *Hippocratis opera omnia. Epistula nuncupatoria*, p. 349-350 et 369.

-Une posture d'éminent linguiste

Janus Cornarius ne se présente pas, contrairement à Soter, comme un poète, compilateur de textes littéraires, mais comme un éminent linguiste. Il l'annonce dès l'épître liminaire :

hunc Epigrammatum Graecorum librum, sic cum annexis latinis uersionibus a me adornatum, ac tribus centuriis a me uersorum auctum tibi dono mitto, (...) ea fiducia, ut Graecis mea respondere putem...

je t'envoie comme présent ce livre d'épigrammes grecques, que j'ai ainsi orné de versions latines annexées et enrichi de trois centuries de vers personnels, parce que je suis profondément convaincu (...) que mes vers sont à la hauteur des vers grecs...

De nombreux éléments démontrent la confiance qu'il a en ses compétences linguistiques. Tout d'abord le nombre de traductions latines qu'il joint : il est le premier contributeur d'épigrammes et de très loin⁴³¹. Il est en outre le premier contributeur dans chaque livre. Il a, certes, favorisé la mise en scène d'une émulation double en confrontant plusieurs traductions latines lorsque l'anthologie de Soter n'en proposait qu'une, mais un auteur échappe souvent à cette règle : Cornarius lui-même. L'exemple le plus frappant est le livre V. Celui de Soter ne contient que deux épigrammes, celui de Cornarius, seize avec huit grecques⁴³² et huit latines. L'anthologiste ne met donc ici en scène qu'une émulation simple, avec systématiquement un hypotexte grec et une unique version latine. Or, il se trouve que sept fois sur huit, cet unique traducteur est Janus Cornarius. De la même manière, dans le deuxième livre, il a ajouté un groupe de 27 épigrammes⁴³³, 13 grecques et 14 latines, pour étoffer le lemme consacré aux médecins (ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ). A l'exception d'une épigramme grecque pour laquelle il propose deux versions, une d'Alciat et la sienne, il ne joint aux autres textes grecs qu'une seule traduction latine : la sienne. Dans ces deux cas de figure, les textes grecs retenus étaient absents de l'anthologie de Soter. Cornarius n'avait donc aucune traduction latine à sa disposition, ce qui signifie qu'en se présentant comme le seul traducteur, il gagnait du temps et avait l'occasion de briller davantage. Le bénéfice était ainsi double.

Dans d'autres configurations, la création d'une émulation double ne lui aurait demandé aucun travail supplémentaire puisqu'il avait seulement à ajouter une version latine aux groupes d'épigrammes proposés par Soter. Janus Cornarius a pourtant fait le choix de remplacer la traduction latine présente dans l'anthologie de Soter par la sienne, au lieu d'ajouter sa version pour créer une émulation double. Prenons l'exemple de deux distiques anacycliques proposés en grec par un auteur anonyme puis en latin par Soter. Janus Cornarius a conservé la pièce grecque mais remplacé la version de Soter par la sienne⁴³⁴. Il est plutôt logique qu'il ait eu à cœur de s'exprimer

⁴³¹. Voir notre annexe n°5.

⁴³². Elles sont majoritairement extraites du livre IV de l'*Anthologie* de Planude.

⁴³³. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 176 à 183.

⁴³⁴. *Ibid.*, p. 78.

dans un groupe d'épigrammes consacrées aux médecins (ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ⁴³⁵) mais le texte présentait une forme originale puisque le principe d'un poème anacyclique consiste à reprendre une pièce célèbre en la récrivant à l'envers⁴³⁶ et il eût été tout aussi simple et intéressant de conserver celle de Soter et de proposer la sienne en complément. Deux hypothèses peuvent être formulées : il a souhaité gommer, autant que possible, la présence de l'anthologiste dont il s'est largement inspiré, à moins qu'il n'ait cherché à s'imposer comme un éminent linguiste, en se présentant, dans de multiples occasions, comme unique traducteur avec le sous-entendu que son niveau était difficilement égalable et que les autres versions seraient nécessairement de qualité inférieure.

Mais pourquoi n'a-t-il pas alors rejoint le cercle restreint d'auteurs bilingues, en joignant des épigrammes en grec : manque de temps, d'aisance avec la langue grecque ou posture d'humilité ? Le manque de temps est toujours plausible mais difficilement vérifiable. S'il avait voulu intégrer sensiblement le même nombre d'épigrammes latines et grecques, la charge eût été indéniablement considérable. A cela vient s'ajouter la difficulté de l'exercice. En effet, même si l'hypothèse d'un manque d'aisance ne semble pas la plus probable, compte tenu du travail colossal de traduction qu'il a effectué, elle n'est pas à écarter car les deux exercices de traduction et d'écriture dans une langue ancienne restent bien différents et ne font pas tout à fait appel aux mêmes compétences. Quant à la troisième, nous pouvons imaginer qu'elle est presque une règle imposée à tous les anthologistes. Il s'agit de se placer au départ sur un pied d'égalité avec tous les contributeurs que seul le lecteur sera à même de départager. Il est donc de bon ton de ne pas trop se démarquer. L'extrait suivant de la préface d'Agathias met bien en valeur ce code :

Θαρρῶν γὰρ αὐτοῖς λιτὸν οἴκοθεν μέρος
καὐτὸς παρέμιξα, τοῦ δοκεῖν μὴ παντελῶς
ξένος τις εἶναι τῶν ὑπ' ἐμοῦ συνηγμένων.

Fort de leur assistance, je n'ai moi-même apporté de chez moi, pour l'ajouter à la leur, qu'une quote-part assez minime, afin de ne pas paraître tout à fait l'invité de ceux que j'aurai conviés⁴³⁷.

C'est d'ailleurs peut-être pour cela que Janus Cornarius cite dans le sous-titre le nom d'autres contributeurs (Alciat, Luscinus) alors qu'il les devance nettement en nombre d'épigrammes. C'est probablement pour cette raison également qu'il a fait le choix de ne pas faire précéder ses épigrammes des mêmes formules que Soter (*Ego ; Nos*) mais uniquement de son nom, comme pour les autres auteurs. A cela vient s'ajouter qu'il est plus aisé de se fondre dans une masse de

⁴³⁵. Il est intéressant de voir qu'un même lemme apparaît dans plusieurs catégories d'épigrammes. Une anthologie d'épigrammes propose pour un même thème plusieurs éclairages en le traitant sur une grande variété de tonalités. Notons également que Janus Cornarius a particulièrement soigné ce thème et a été largement inspiré si nous observons le nombre d'épigrammes personnelles qu'il a composées sur le sujet.

⁴³⁶. Autrement dit, le dernier mot devient le premier et ainsi de suite. C'est en quelque sorte un palindrome mais à l'échelle de tout un texte.

⁴³⁷. *Anthologie Grecque, op. cit.*, vers 35 à 41, p. 114.

contributeurs en laissant le lecteur désigner le vainqueur que de concourir dans la très sélecte catégorie d'auteurs bilingues face à des rivaux d'une grande renommée comme Politien, Lascaris, ou Aulu-Gelle. L'émulation a tout de même ses limites et Janus Cornarius les avait peut-être reconnues.

Pour conclure, Soter comme Cornarius développent dans leur anthologie une déclinaison de la *docta varietas*. Jean-Marc Mandosio la résume en reprenant les termes employés par Politien : « pour un lecteur, le plaisir vient de " la nouveauté des sujets [traités] " (*novitas rerum*) et de " la variété non dépourvue de grâce " (*varietas non illepida*) ; la variété, en effet, est un excellent " chasse-ennui " (*fastidii expultrix*)⁴³⁸. » Il précise également que pour l'humaniste, elle est indissociable de la « claire brièveté (*perspicua brevitās*) », un outil précieux contre le « verbiage excessif (*verbositas nimia*) », « l'obscurité du discours (*perplexitas orationis*) », qui « émoussent le tranchant de l'esprit (*mentis acies retundentur*) ». L'un comme l'autre ont protégé leur lecteur de tout risque d'ennui par la diversité qu'ils ont introduite dans leur compilation mais Soter l'a embarqué dans des pérégrinations littéraires qui avaient pour but de lui faire découvrir les joyaux de la littérature antique, tandis que Cornarius l'a convié à un tournoi linguistique afin d'encourager sa maîtrise conjointe du latin et du grec. Ajoutons que le médecin humaniste a davantage respecté la « claire brièveté » puisque la majeure partie des épigrammes est composée de 2 à 6 distiques et qu'il a supprimé les très longs textes de Soter. Malgré tout, ce dernier n'allait pas à l'encontre de cette notion lorsqu'il a joint par exemple plusieurs pages d'Homère, puisque tout processus anthologique suggère une réduction de la matière. Ainsi, proposer un extrait, même très long, d'une œuvre entière, c'est déjà, d'une certaine manière, avoir recours à la *perspicua brevitās*.

La part d'imitation est conséquente, c'est indéniable. Cornarius s'est largement inspiré de l'anthologie de Soter. Toutefois, ses choix éditoriaux très marqués rendent l'hypothèse d'un plagiat caduque. L'anthologiste a de manière évidente favorisé l'émulation et présenté son œuvre comme un concours linguistique dans lequel les participants grecs sont constamment amenés à se mesurer aux intervenants latins qui eux-mêmes sont appelés à se surpasser entre eux pour avoir une chance de l'emporter contre l'adversaire grec. Son but était donc bien d'encourager la traduction, de créer une émulation linguistique, d'instaurer un concours stylistique avec des participants de plusieurs nationalités, de plusieurs époques, avec tout de même l'espoir d'être déclaré grand vainqueur. En effet, il n'est pas anodin qu'il soit le premier contributeur d'épigrammes latines, il voulait ainsi montrer sa maîtrise de la traduction gréco-latine aux lecteurs qui pourraient ensuite se référer en toute confiance à la traduction latine d'Hippocrate proposée par Janus Cornarius et peut-être

⁴³⁸. Jean-Marc Mandosio, art. cit.

également répondre aux attaques de Fuchs.

II *Festivitas* et pluralité de regards

Dans son épître dédicatoire, Janus Cornarius justifie son projet anthologique en ces termes :

... *cum a seriis medicorum studiis, quibus totos nos consecrauimus, digressus animum exbilarare uellem*⁴³⁹.

... puisque je voulais égayer mon esprit en m'éloignant des études sérieuses des médecins auxquelles je me suis entièrement consacré.

Qu'un médecin souhaite se divertir en écrivant de la poésie est une justification topique⁴⁴⁰ et dans le cas de Cornarius, le *topos* rejoint la réalité car sa priorité a toujours été de restituer les textes antiques scientifiques pour faire progresser la médecine. L'opposition lexicale entre *seriis* et *exbilarare* pose en revanche question, car elle semble établir une distinction très nette, voire une hiérarchie entre les récréations littéraires divertissantes et les œuvres médicales sérieuses. En outre, plus loin dans cette dédicace liminaire, il qualifie ses épigrammes de *nugae* :

*Quare quum infelicitatem*⁴⁴¹ *ingenii mei in his saepe sim expertus, nunquam in animum induxi, mea talia esse quae lucem ferre queant, etiam si tu, Illustriss. Princeps Magne*⁴⁴², *nostras saepe uisus es, esse aliquid putare nugae*⁴⁴³.

⁴³⁹. Épître dédicatoire de Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.* Les pages de cette épître ne sont pas numérotées, elles figurent juste avant le début du livre I.

⁴⁴⁰. Voir Pline le Jeune, *Epistulae*, VII, 9, 9, texte traduit par Nicole Méthy, Paris, Les Belles Lettres, 2012 : *Fas est et carmine remitti, non dico continuo et longo, id enim perfici nisi in otio non potest, sed hoc arguto et breui, quod apte quantas libet occupationes curasque distinguit* : « Il est également possible de se détendre en composant un poème, je ne dis pas un poème suivi et long (qu'on ne peut, de fait, mener à bien que dans la tranquillité), mais cette poésie tout en finesse et brièveté, qui constitue un bon intermède aux occupations et aux soucis, si importants soient-ils. »

⁴⁴¹. Il peut faire référence au fait qu'en 1528, il dut quitter Louvain, suite à une querelle avec la femme de son hôte Simon Riquinus et qu'il était donc à la recherche d'un poste. Voir *Contemporaries of Erasmus, op. cit.*, p. 340 : « He left in 1528 after a quarrel with Riquinus' wife, who, it seems, felt intimidated by her tall guest and his language (Ep 2246). He travelled up the Rhine valley as far as Strasbourg, where he obtained an introduction from Heinrich Eppendorf to Bonifacius Amerbach (AK III Ep 1285, cf also Ep 1321). In september 1528 he turned up in Basel, seeking employment. »

⁴⁴². Il s'agit de Magnus III de Mecklembourg-Schwerin, duc de Mecklembourg, prince évêque de Schwerin. Il s'engagea dans la Réforme protestante. Sur ce point, consulter Bernhard Stasiewski, « Magnus » dans *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin, 1987, p. 669 et suivantes. Dans sa préface, Cornarius ne fait aucune référence à l'engagement religieux de Magnus III, à la fois parce qu'il s'agit de la préface d'un ouvrage littéraire et non théologique mais également parce que nous connaissons la posture que l'anthologiste a adoptée sur le sujet de la Réforme : il a fait le choix de se tenir éloigné des polémiques. Choisir comme destinataire de son œuvre un acteur de la Réforme sans pour autant louer ni même mentionner l'activisme de ce dernier est tout à fait cohérent avec l'éthique qu'a suivie Janus Cornarius tout au long de sa vie : il n'a jamais caché sa sympathie pour certaines idées de la Réforme mais a toujours gardé ses distances. La préface présente donc Magnus III avant tout comme un homme de lettres : ... *propterea quod in tanto rerum humanarum fastigio positus sis, ac tam ardentem literas et studia ames, quae rara hodie aulae gloria, rarissima Principum existit, ut nullum ego putem (citra inuidiam) Germaniae Principem esse, qui pari ingenio ac studio, pro ista aetate, ad bonas utriusque linguae literas contendat.* «...précisément parce que tu as été placé au sommet de l'humanité, et que tu aimes tellement les lettres et les études (une distinction qui, de nos jours, se voit rarement à la cour et encore plus rarement chez un prince), que je pense qu'il n'y a pas un seul chef allemand (je le dis sans hostilité) qui, à notre époque, se démène avec autant de génie et de zèle que toi, pour écrire des lettres de qualité dans l'une et l'autre langue... » Il pense également à remercier le père de Magnus III, à savoir Henri V de Mecklembourg-Schwerin à qui il dut un poste de médecin : *ab Illustriss. ac prudentiss. Principe Henrico, parente tuo, annuo salario conductus medicus physicus...* « rémunéré en tant que médecin physicien, par le très illustre et sage chef Henri, ton père, sous la forme d'une solde annuelle... »

⁴⁴³. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, épître dédicatoire. Cette dernière formule *esse aliquid putare nugae* est empruntée à Catulle, 1, vers 4, *op. cit.*

C'est pourquoi, en raison des nombreux échecs que mon talent a essayés ces derniers temps, je ne me suis jamais mis dans l'idée que mes écrits seraient à même d'apporter de la lumière, même si toi, très illustre prince Magnus, tu as apparemment souvent pensé que mes bagatelles valaient quelque chose...

Faut-il y voir l'expression d'un dénigrement du genre épigrammatique ou celle d'un aveu sincère de la part d'un auteur qui se sait spécialiste de médecine mais ne prétend pas être expert en épigrammes ? A moins que l'anthologiste, conscient qu'il ne pourrait pas - ou ne souhaitait pas - compte tenu de son projet médical, consacrer à cette anthologie beaucoup de temps, ne se présente à dessein comme un amateur, pour anticiper toute critique et sous-entendre qu'il n'a pu, en raison de ses préoccupations professionnelles, exploiter pleinement ses potentiels talents d'épigrammatiste. Plusieurs éléments nous invitent à rejeter ces hypothèses.

Tout d'abord, s'il doutait réellement de ses compétences épigrammatiques, Janus Cornarius aurait pu se retrancher derrière sa posture d'anthologiste pour mettre uniquement en avant des auteurs qui auraient été, à ses yeux, plus qualifiés et compétents. Or, le tableau joint en annexe 5 montre qu'il est le premier contributeur d'épigrammes, et ce, dans chaque livre. En outre, si l'on en croit son imitation consciente de l'épigramme liminaire de Catulle, ce genre poétique lui paraît plutôt familier. Impression confirmée par cet autre extrait de son épître qui met en scène un auteur plutôt convaincu de sa légitimité et de son savoir-faire :

hunc Epigrammatum Graecorum librum, sic cum annexis latinis uersionibus a me adornatum, ac tribus centuriis a me uersorum auctum tibi dono mitto, (...) ea fiducia, ut Graecis mea respondere putent⁴⁴⁴...

je t'envoie comme présent ce livre d'épigrammes grecques, que j'ai ainsi orné de versions latines annexées et enrichi de trois centuriers de vers personnels, parce que je suis profondément convaincu (...) que mes vers sont à la hauteur des vers grecs...

Cette posture d'humilité est donc feinte puisque, de toute évidence, le médecin humaniste est persuadé d'apporter une contribution de qualité. Ainsi, il nous faut plutôt voir dans cette formule l'expression d'une *recusatio*, *topos* antique⁴⁴⁵ qui consiste « à renoncer explicitement à un certain type de sujets, censés dépasser les forces du poète⁴⁴⁶ ». En donnant à son œuvre le titre de *Nugae*, Nicolas Bourbon a recours au même motif, emprunté, comme Sylvie Laigneau-Fontaine le rappelle, à Martial qui place l'épigramme « à l'autre bout de la chaîne poétique par rapport au genre noble qu'est

⁴⁴⁴. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, épître dédicatoire.

⁴⁴⁵. Ce *topos* est issu de la poésie élégiaque. Alain Deremetz le décrit ainsi : « Alors que le poète, par tentation personnelle ou sollicitation extérieure d'un protecteur, entreprend ou est invité à entreprendre une œuvre de haute poésie (une épopée ou une tragédie dans les cas les plus fréquents), un dieu (généralement Apollon) intervient pour l'en dissuader, lui rappelant que son destin et ses forces lui interdisent une telle entreprise, démesurée pour lui. » Alain Deremetz, « Visage des genres dans l'Élégie ovidienne », dans Jacqueline Fabre-Serris et Alain Deremetz (dir.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*. En hommage à Simone Viarre, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 1999, p. 73. Propos cités par Stéphanie Loubère dans son article : « *Musa levis gloria magna* » : la *recusatio* chez les poètes élégiaques des Lumières », *Tangence*, n°109, 2015, p. 41-65.

⁴⁴⁶. Sylvie Laigneau-Fontaine, *Nugae...*, *op. cit.*, p 51.

l'épopée⁴⁴⁷». Mais que cache cette *recusatio* ? Est-ce que ces propos propitiatoires qui en appellent à la clémence du lecteur ne relèvent que d'une stratégie classique de *captatio benevolentiae* ? Autrement dit, le but est-il seulement de reprendre un *topos* littéraire et d'adopter la posture habituelle, presque attendue d'un anthologiste d'épigrammes ou l'auteur cherche-t-il à interroger, remettre en question, voire tourner en dérision le traditionnel déclassé générique de l'épigramme, pour la décrédibiliser et lui ôter toute pertinence ?

A. *Festivitas aut nugae* ?

1) Une épître dédicatoire *pro epigrammatibus*

Dans sa lettre inaugurale, Janus Cornarius cite Martial qu'il présente comme *apud Latinos in hoc genere Principe* « le maître du genre chez les Latins » et il semble bien connaître la théorie épigrammatique de ce dernier. Etienne Wolff⁴⁴⁸, en s'appuyant sur les épigrammes dans lesquelles Martial introduit des réflexions génériques, a établi les grands principes de la doctrine martialienne. Or la plupart sont repris par l'anthologiste dans son épître. Le premier est la brièveté qui est « le contraire de la démesure épique⁴⁴⁹ ». Janus Cornarius met en avant la capacité du genre épigrammatique à *longiores narrationes comprehendere*⁴⁵⁰ (« condenser les récits assez longs »), précisément grâce à cette brièveté qui lui est propre (*propria brevitate*⁴⁵¹).

Le deuxième est « l'enjouement qui contraste avec l'austérité de l'épopée⁴⁵² », la légèreté, la convivialité⁴⁵³ et nous retrouvons ces mêmes caractéristiques défendues par Janus Cornarius, à travers le terme *exhilarare*⁴⁵⁴ qu'il nous faut donc entendre, non pas comme l'expression d'un mépris pour le genre mais bien plutôt comme un éloge de son caractère divertissant et c'est aussi comme cela qu'il faut comprendre le passage suivant :

tecum familiariter plane his⁴⁵⁵ ueluti talis ac tesseris colluserim,

⁴⁴⁷. *Ibid.*, p 50. Référence à l'épigramme 94, livre XII, tome II de Martial, *op. cit.*

⁴⁴⁸. Etienne Wolff, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. Ouvrage mis en ligne sur OpenEdition Books en 2016. DOI : 10.4000/books.pur.39485.

⁴⁴⁹. *Ibid.*, § 96. Nous retrouvons par exemple ce principe illustré par Martial dans l'épigramme 29, livre IV, tome I, adressée à Pudens. Lire également l'épigramme 49, livre IV, tome I, adressée à Flaccus pour la comparaison avec la tragédie. Voir Martial, *op. cit.*

⁴⁵⁰. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, épître dédicatoire.

⁴⁵¹. *Ibid.*

⁴⁵². E. Wolff, *op. cit.*, § 97. Sur ces principes, lire les épigrammes 15 et 16, livre V, tome I.

⁴⁵³. *Ibid.* Etienne Wolff rattache ces notions à la fonction « carnavalesque » des épigrammes, « liée aux Saturnales, fête marquée par l'abandon de la gravité et des convenances sociales, dans une atmosphère joyeuse de banquets évoquant le règne de Saturne, temps mythique de l'âge d'or. ».

⁴⁵⁴. Voir note 438.

⁴⁵⁵. Ce pronom démonstratif renvoie, selon toute vraisemblance, au terme de *nugas* employé plus haut dans l'épître.

avec ces bagatelles, je me suis diverti en toute simplicité avec toi, exactement comme avec des osselets et des dés⁴⁵⁶.

Notons que cette citation peut également suggérer que l'activité ne lui a demandé aucun effort, qu'il s'y est adonné avec beaucoup de facilité, ce qui est une manière, à peine déguisée, de mettre en avant son talent inné de traducteur.

Le troisième est le piquant, essentiel dans la recette d'une bonne épigramme. Ce terme est savamment choisi puisqu'en l'empruntant au lexique culinaire, Martial associe, par la même occasion, l'épigramme à un genre littéraire « de consommation », lié à « une circonstance joyeuse et festive⁴⁵⁷ », une littérature de banquet. Janus Cornarius utilise ce même lexique dans sa préface. Parlant de Martial, il déclare « qu'il préfère goûter la figue de Chios qui, d'une certaine manière, pique⁴⁵⁸ ». Décrivant le fonctionnement de l'épigramme et son effet sur le lecteur, il évoque le « fiel » suivi immédiatement après, de « miel et de sel⁴⁵⁹ ».

L'idée selon laquelle, contrairement à l'épopée, l'épigramme est « l'image même de la vie⁴⁶⁰ », n'est pas abordée par Janus Cornarius dans son épître dédicatoire mais elle est omniprésente dans l'anthologie⁴⁶¹. Cet ancrage constant (fictif ou réel) explique l'appartenance du genre épigrammatique

⁴⁵⁶. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.* Dans le poème 50 adressé à Licinius, Catulle évoque cette même idée de divertissement intellectuel, partagé de manière conviviale : *Hesternò, Licini, die otiosi / Multum lusimus in meis tabellis, / Ut convenerat esse delicatos. / scribens versiculos uterque nostrum / Ludebat numero modo hoc modo illoc, reddens mutua per iocum atque vinum.* « Hier, Luscinius, étant de loisir, nous avons beaucoup joué sur mes tablettes, comme il avait été convenu entre gens délicats. Chacun de nous deux s'amusait à écrire de petits vers, tantôt sur un rythme, tantôt sur un autre, ripostant à son tour dans la gaieté du vin. » Catulle, *Poésies*, 50, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1970, (1^e éd. 1923), [2018], p. 49.

⁴⁵⁷. E. Wolff, *op. cit.*, § 101. Voir les épigrammes, 1, livre II, tome 1 « A son livre », 8, livre IV, tome 1 « A Euphemus » ; 16, livre V, tome I « Au lecteur ».

⁴⁵⁸. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.* : *manult Gbiam, quae aliquo modo pungat, gustare ficum.* C'est une référence à l'épigramme 25 « Contre un mauvais poète » du livre VII, tome 1 de Martial qui se termine ainsi : *Infanti melimela dato fatuasque mariscas : / nammibi, quae nouit pungere, Chia sapit.* « Donne à un marmot les pommes mielleuses et les insipides marisques : pour moi, la figue de Chio, avec sa saveur piquante, a du goût. » Traduction de H. J. Izaac.

⁴⁵⁹. *Ibid.* *Nam nisi (...) felleque subinde ac melle, et sale aliquando uberius aspersum irriter, (...) non est quod magnopere inuet...* « en effet lorsqu'il ne stimule le lecteur en l'aspergeant parfois assez généreusement, de fiel et immédiatement après de miel, et de sel, (...) il n'existe pas de genre qui aide davantage... »

⁴⁶⁰. E. Wolff, *op. cit.*, § 99. Sur cette idée, lire Martial, 4, X, tome 2 : *Qui legis OEdipodem, ealigantcmque Thyestem, Colchidas, et Scyllas; quid nisi monstra legis ? / Quid tibi raptus Hylas, quid Parthenosfaeus, et Atys? / Quid tibi dormiLor proderit Endymion? / Exulusve puer pennis iabcuLibus? aut qui / Odit amatrices Hcrmaphroditus aquas ? / Quid te vana iurant miserae ludibria chartae! / Hoc lege, quod possit dicere vita : Meum est. / Non hic Centauros, non Gorgonas, Harpyiasque Invenis : hominem pagina nostra sapit. / Sed non vis, Mamurra, tuos cognoscere mores, Isec te scire : legas At-na Callimaebi.* « Vous qui lisez un Œdipe, ou un Thyeste à la vue obscurcie, ou des Colchidiennes, ou des Scylla, que lisez-vous donc, si ce n'est des prodiges ? Quel profit retirer d'un Enlèvement d'Hylas, ou bien d'un Parthénopée, d'un Attis, d'un Endymion qui passe sa vie à dormir ? Ou encore d'un enfant dont les ailes se détachent et glissent dans le vide ? Ou d'un Hermaphrodite plein d'aversion pour les eaux amoureuses de sa personne ? Quel attrait pouvez-vous trouver aux frivoles jeux d'imagination d'un misérable papier ? Lisez plutôt ce dont le monde des vivants peut dire : « Cela m'appartient ! » Vous ne trouverez ici ni Centaures, ni Gorgones, ni Harpyes : mon livre a la saveur de l'Homme. Mais tu ne veux peut-être pas, Mamurra, voir l'image de tes mœurs et te connaître toi-même : en ce cas, lis les Origines de Callimaque. » Martial, *op. cit.*

⁴⁶¹. Voir l'étude de certaines épigrammes du corpus.

à la littérature de circonstances⁴⁶². Enfin, le souhait de Martial de faire « fi de la décence⁴⁶³ », notamment pour les épigrammes érotiques, n'est pas partagé par l'anthologiste qui se réjouit au contraire de pouvoir dire que « toute la Germanie peut les lire très sereinement puisqu'il n'y a rien que des oreilles, aussi chastes soient-elles, ne puissent entendre⁴⁶⁴ ».

En dehors de ces deux derniers principes, nous retrouvons, dans l'épître liminaire de l'anthologiste, les mêmes éléments que ceux auxquels Martial a recours pour dresser les louanges du genre épigrammatique et plus particulièrement pour vanter son pouvoir divertissant. Ainsi, à travers l'opposition lexicale *seriis* / *exhilare*, Janus Cornarius veut faire l'éloge de la *festivitas* qui anime l'écriture épigrammatique : une gaieté et une légèreté qui peuvent aller jusqu'à la facétie, un art certain de la plaisanterie que les humanistes apprécient et pratiquent à loisir et qui s'exprimera pleinement dans la catégorie des épigrammes satiriques. Ce que met à l'honneur Janus Cornarius au seuil de son anthologie, c'est donc la dimension ludique et attrayante de l'écriture épigrammatique mais également sa convivialité puisqu'elle réunit dans un seul et même ouvrage les échanges stylistiques et linguistiques de plusieurs auteurs. Mais en employant ces termes, il insiste également, comme Martial l'avait fait, sur le déclasserment générique que subit l'épigramme. Pour tenter de remédier à cette illégitime déconsidération, Janus Cornarius met en avant les bienfaits intellectuels de ce genre pour éviter qu'il ne se trouve réduit à sa fonction divertissante :

Inter omnia scriptorum genera, nullum est quod magis ingenia probet ac exerceat⁴⁶⁵, quam carmen maxime quod peculiariter Epigramma adpellatur⁴⁶⁶.

Parmi tous les genres d'écrits, aucun ne met à l'épreuve ni n'exerce davantage les esprits qu'un poème précisément appelé Épigramme.

Et plus loin :

Dignus est autem libellus ipse, quem linguarum studiosi frequenter pellegant...

Ce petit ouvrage est lui-même digne d'être fréquemment parcouru par de savants linguistes...

Ainsi, l'anthologiste dénonce l'injuste déclasserment générique subi par l'épigramme en raison de ce qui fait précisément toute sa saveur, à savoir sa brièveté, sa légèreté et sa convivialité. Pour comprendre encore mieux ce dénigrement, il convient de regarder de plus près un genre qui présente de nombreux

⁴⁶². Sur ce sujet, lire Sylvie Laigneau-Fontaine, « Une forme particulière de littérature de circonstance chez Nicolas Bourbon (*Nugae*, 1533) : le dialogue à une voix », *La muse de l'éphémère : formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne, 2014, p. 151 à 163.

⁴⁶³. E. Wolff, *op. cit.*, § 98.

⁴⁶⁴. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.* : *Potest ergo G. T. ea tutissime legere, quum nihil insit quod uel castiss. (castissimas) aures offendere possit.* Comme le remarque E. Wolff, Martial souhaitait quant à lui « plaire à des oreilles choisies (II, 86 : *me rariss iuuat auribus placere*). » *op. cit.*, § 104.

⁴⁶⁵. L'expression *ingenia probet ac exerceat* pourrait tout à fait servir de définition à l'*imitatio* : il s'agit bien de s'entraîner, de confronter ses compétences linguistiques, stylistiques, lexicales en se mesurant à un autre auteur et en cherchant même à le dépasser, ce qui introduit le concept d'*aemulatio*.

⁴⁶⁶. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, épître dédicatoire.

points communs avec l'épigramme et qui a lui aussi été victime de ses atouts principaux : la gaieté et la brièveté, il s'agit des fables.

2) L'épigramme et la fable : deux genres siléniques⁴⁶⁷

Au XVI^e siècle, un ouvrage connaît un grand succès éditorial, il s'agit de l'*Aesopus Dorpii*⁴⁶⁸ du nom de l'humaniste néerlandais Martin Dorpius qui le publie pour la première fois en 1510. Mais c'est à Lorenzo Valla que l'on doit la découverte d'un manuscrit grec contenant trente-trois fables d'Ésope qu'il traduit du grec au latin en 1438 et à Alde Manuce que l'on en doit la diffusion⁴⁶⁹. Il n'est guère surprenant que ce genre ait intéressé les humanistes car il s'intègre pleinement à cette vaste opération de chasse aux trésors antiques enfouis et il présente de nombreux avantages pédagogiques : sa brièveté en fait un support idéal d'entraînement⁴⁷⁰ pour maîtriser le grec, mémoriser éventuellement quelques pièces et s'exercer à la traduction grecque et latine. L'anthologie de Cornarius s'inscrit, pour les mêmes raisons, dans les ouvrages de référence pour les humanistes à la recherche d'outils leur permettant de diffuser le savoir le plus rapidement possible et avec la plus grande facilité. Il n'est donc pas surprenant que de nombreuses définitions valent autant pour les fables que pour les épigrammes. C'est le cas de celle-ci : « Formidablement plastiques, ne serait-ce que par leur statut générique instable et leur dimension essentiellement rhétorique, elles donnent lieu aux variations formelles les plus diverses, et

⁴⁶⁷. Pour d'autres points communs entre la fable et l'épigramme, lire Jean Vignes, « Pour une gnomologie : Enquête sur le succès de la littérature gnomique à la Renaissance », dans *Seizième Siècle*, N°1, 2005, p. 175-211.

⁴⁶⁸. Voir l'article de Gianni Mombello : « La fable des XV^e et XVI^e siècles : « Un genre littéraire humaniste en train de se populariser », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1980, p. 118-125. Lire également Paul Thoen, « *Aesopus Dorpii* Essai sur l'Ésope latin des temps modernes », *Humanistica Lovaniensia*, 19, 2020, p. 241-316. Retrieved November 9, from <http://www.jstor.org/stable/23973207>. Consulter enfin Antoine Biscéré, « L'appropriation néolatine de la "matière ésopique". Métamorphoses d'un genre mineur en quête de forme. », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2012, p. 103-117.

⁴⁶⁹. Antoine Biscéré, dans son article distingue trois phases dans cette appropriation de ce matériau ésopique. Une première « La redécouverte du corpus grec et [de] ses transpositions latines néolatines » ; une deuxième : « Les remaniements néolatins du legs médiolatin (début du XVI^e siècle) » et une dernière « Les adaptations poétiques néolatines (deuxième moitié du XVI^e s. et XVII^e s.). C'est pendant la deuxième période qu'il évoque le succès éditorial qui va suivre la publication de l'*Aesopus Dorpii* en 1510 puis en version augmentée en 1512 et 1513. Il déclare qu'à partir de cette date, « l'ouvrage connaît une diffusion extraordinaire : réédité plusieurs centaines de fois au cours de l'époque moderne, dans les Flandres, en Allemagne, en Italie, en France et en Angleterre. », art.cit., p. 108.

⁴⁷⁰. Voir César Chaparro Gómez et Alexandre Naudin, « La fable latine entre exercice scolaire et œuvre littéraire », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2007, p. 17-27. La fable est intégrée aux *progymnasmata* ainsi définis : « Les *progymnasmata*, en termes rhétoriques, s'enracinent dans le territoire de l'*exercitatio* ou forme pratique de l'*ars* ; son objectif est l'obtention de la *firma facilitas*, pour qui dispose de la *copia rerum* et de la *copia verborum*. L'*exercitatio* se réalise de trois manières : *scribendo*, *legendo* et *dicendo*. À leur tour les « exercices d'écriture » peuvent avoir trait aux *verba singula* (le vocabulaire) ou aux *verba conjuncta* (les exercices de composition et de rédaction de textes). Ces derniers exercices – selon la théorie classique – peuvent être au nombre de trois : la traduction, la paraphrase de modèles littéraires et le traitement différent d'une même matière. » Concernant le dernier : « Les diverses manières de traiter un même sujet ou une même matière se nomment *modi*, et tandis que dans la paraphrase on se livre à une *amulatio* et à un *certamen* avec le modèle, dans l'exercice de « *pluribus modis tractare* » le centre de gravité de l'exercice se situe dans sa matière même. » p. 18. Il est intéressant de voir que les exercices auxquels se livrent nos traducteurs latins dans l'anthologie sont un mélange de ces trois exercices : ils traduisent dans une autre langue, imitent un texte support mais choisissent parfois d'innover en matière de longueur et donnent parfois plusieurs versions de leur travail.

leur histoire marginale, mais millénaire, est tout entière issue des évolutions et des révolutions des idées et des formes, des genres et des styles, qui les relèguent dans l'ombre des poétiques officielles⁴⁷¹. » Il apparaît en effet clairement que chacun des éléments définitionnels ici mentionnés pour caractériser les fables est applicable à l'épigramme. En effet, nous avons précédemment évoqué sa dimension esthétique, son hybridité générique, la place importante qu'elle accorde à la *varietas*, son évolution à la fois thématique et formelle⁴⁷² et sa relégation au rang de genre mineur⁴⁷³.

Le genre de la fable est effectivement resté mineur durant toute la période de la Renaissance : « Malgré l'humanisme, nous sommes loin, au XVI^e siècle, des temps de Socrate et de Platon, pour lesquels l'exercice de la fable représentait un très haut travail poétique⁴⁷⁴. » Cette remise en question du *labor poeticus*⁴⁷⁵ pourrait tout à fait s'appliquer à l'épigramme et c'est peut-être d'ailleurs un des éléments qui a poussé les détracteurs de ces deux genres à les qualifier de *nugae*. Tout se passe comme si leur brièveté, leur aspect divertissant ainsi que leurs grandes vertus pédagogiques avaient empêché la reconnaissance de leur qualité. Le postulat se cachant derrière ce jugement de valeur est qu'un genre bref, plaisant, facile à traduire, à imiter et qui peut servir de support à un entraînement stylistique et linguistique, ne peut être que mineur.

L'épigramme et la fable pourraient en réalité être comparées à des silènes, ces petites boîtes qui pouvaient recéler des trésors et auxquelles Alcibiade⁴⁷⁶ compare Socrate pour mettre en valeur l'écart qu'il peut y avoir entre l'apparence et la réalité, soit encore entre le corps et l'âme. Érasme consacre à ce motif silénique deux adages *Sileni Alcibiadis*⁴⁷⁷ et *Scarabeus aquilam quaerit*⁴⁷⁸ dont il propose un long commentaire⁴⁷⁹ et il l'aborde également dans son *Éloge de la folie*⁴⁸⁰. Rabelais le reprend dans

471. Biscéré Antoine, « L'appropriation néolatine de la « matière ésopique », art. cit., p. 103.

472. L'évolution formelle de la fable est encore plus frappante, du point de vue métrique, que celle de l'épigramme car au cours d'un seul siècle elle va prendre le parti de la prose avant de finalement opter pour les vers. Voir Antoine Biscéré, art. cit.

473. Sur tous ces éléments, voir le chapitre consacré au genre de l'épigramme I, 2, a).

474. Mombello Gianni, art. cit., p. 122.

475. Sur cette notion, lire *Théories poétiques néo-latines*, op. cit. Consulter notamment le chapitre II consacré à l'inspiration.

476. Lire Platon, *Le Banquet* 215a-d, dans *Œuvres complètes*, tome IV, 2^e partie, texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

477. Voir Érasme, *Les silènes d'Alcibiade*, trad., intro. et notes de J.-C. Margolin, Paris, Les Belles Lettres, 1998. Érasme dresse une liste de plusieurs silènes similaires à Socrate mais il propose également des exemples de silènes inversés.

478. Voir Lika Gordeziani, *Trois rois pour un prince : les Adages au service de la pédagogie érasmienne*. Thèse sous la direction de J. -Fr. Cottier, soutenue à Paris, Université Paris Diderot – Paris VIII, le 7 janvier 2019, p. 99-109 pour le commentaire de cet adage ; p. 172-222 pour le texte latin et sa traduction.

479. Ces deux commentaires sont publiés séparément à Bâle en 1517 sous les titres suivants : *Sileni Alcibiadis. Per Des. Erasmum Roterodamum. Cum Scholiis Joannis Frobenij pro graecarum vocum & quorundam locorum apertiori intelligentia ad calcem adiectis*, Bâle, Froben, 1517 ; *Scarabeus. Per Des. Eras. Roterodamum. Cum Scholiis in quibus graeca potissimum, quae passim inserta sunt, exponuntur*, Bâle, Froben, 1517.

480. « Il est constant tout d'abord que toutes choses humaines ont, comme les Silènes d'Alcibiade, deux faces fort dissemblables. La face extérieure marque la mort ; regardez à l'intérieur, il y a la vie, ou inversement. La beauté recouvre la laideur ; la richesse, l'indigence ; l'infamie, la gloire ; le savoir, l'ignorance. Ce qui semble robuste est débilité ; ce qui semble de bonne race est vil. La joie dissimule le chagrin ; la prospérité, le malheur ; l'amitié, la haine ; le remède, le poison. En somme, ouvrez le Silène, vous rencontrerez le contraire de ce qu'il montre. » Érasme, *Éloge de la folie*, traduit par Pierre de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, édition complétée en 2006,

son prologue de *Gargantua* pour mettre en valeur le contraste entre l'apparente futilité de ses œuvres et leur contenu très sérieux⁴⁸¹. La Fontaine fait le même constat pour ses fables⁴⁸². Érasme pousse plus loin encore le constat d'un écart existant parfois entre l'apparence et la réalité. Il suggère qu'intégrer intentionnellement cet écart à une œuvre littéraire relève du génie : « Rien n'est plus sot que de traiter avec sérieux de choses frivoles ; mais rien n'est plus spirituel que de faire servir les frivolités à des choses sérieuses⁴⁸³. »

Ce motif du silène s'applique pleinement pour la fable et l'épigramme. Si ces deux genres paraissent assez futiles et essentiellement divertissants, ils possèdent l'un et l'autre une dimension instructive. Cette dimension est toutefois plus ou moins présente selon les catégories d'épigrammes. En revanche, ce qui est valable pour toutes les épigrammes et toutes les fables, c'est que, si elles paraissent assez simples au premier abord, il est évident qu'elles exigent, pour être de qualité, un conséquent *labor poeticus*. En effet, si nous observons les points de convergence que Céline Bonhert⁴⁸⁴ a mis en valeur entre la fable et l'épigramme, il apparaît clairement que certains sont effectivement très concrets et donc faciles à imiter mais que d'autres, beaucoup plus abstraits, exigent de la subtilité, de la finesse et une maîtrise rhétorique et ce sont d'ailleurs précisément ces critères-là qui font la qualité d'une épigramme. « La *brevitas*, l'emploi d'un style moyen et la variété des sujets »⁴⁸⁵ relèvent de la première catégorie, celle des principes qui semblent simples à appliquer tandis que « la virtualité morale et instructive de l'épigramme » ainsi que « l'appropriation du style à un effet, produit par un final ingénieux⁴⁸⁶ », autrement dit, l'art du trait final, de la chute, une « polarisation vers la conclusion⁴⁸⁷ » définissent des caractéristiques beaucoup plus complexes à imiter.

Ajoutons que la *brevitas* elle-même pourrait être associée au motif du silène. En effet, au

p. 50. http://classiques.uqac.ca/classiques/Érasme/éloge_de_la_folie/Érasme_folie_fig.pdf

481. Rabelais, *Gargantua*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, prologue p. 5 à 13. Le prologue débute ainsi : « Euvreurs tresillustres & vous Verolez tresprecieux (car à vous non à aultres sont dediez mes escriptz) Alcibiades en un dialogue de Platon, intitulé *Le banquet*, louant son precepteur Socrates sans controverse prince des philosophes : entre aultres paroles le dict estre semblable es Silènes. » Il explique ensuite ce que sont les silènes avant d'établir un lien avec ses œuvres : « ...vous (...) iugez trop facilement ne estre au dedans traicté que mocqueries, folateries, & menteries ioyeuses : veu que que l'enseigne exteriore (c'est le tiltre) sans plus avant enquerir, est communément repceu à derision & gaudisserie. » ; ou plus loin : « C'est pourquoi faut ouvrir le livre : et soigneusement peser ce que y est deduit. Lors connaîtrez que la drogue dedans contenue est bien d'autre valeur que ne promettait la boîte. C'est-à-dire que les matières ici traitées ne sont tant folâtres, comme le titre au-dessus prétendait. »

482. Dans sa dédicace à Monseigneur le Dauphin : « L'apparence en est puérile, je le confesse ; mais ces puérlités servent d'enveloppe à des vérités importantes. », dans sa préface « Ces badineries ne sont telles qu'en apparence ; car dans le fond, elles portent un sens très solide. » ; dans le portrait d'Ésope (qui rappelle celui de Socrate) « en le douant d'un très bel esprit, elle le fit naïtre difforme et laid de visage... », extrait de « La vie d'Ésope le Phrygien ». La Fontaine, *op. cit.*, p. 41, 49, 54.

483. Érasme, *Éloge de la folie*, *op. cit.*, p. 14.

484. Céline Bohnert, « L'art du trait dans les *Fables* de 1668 : une institution de l'honnête homme », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2014, p 83-94.

485. *Ibid.*, p. 87.

486. *Ibid.*

487. *Ibid.*

premier abord, un texte bref est considéré comme le produit d'une création rapide et peu laborieuse⁴⁸⁸, or, elle est en réalité d'une grande exigence, elle nécessite un grand travail stylistique et linguistique, car encore une fois, il ne s'agit pas de dire rapidement mais de dire beaucoup en peu de mots. La brièveté est l'art du condensé stylistique et linguistique, du verbe efficace, du concentré rhétorique. C'est en cela que le genre et la forme de notre œuvre support se rejoignent : le geste anthologique et l'écriture épigrammatique suivent la même dynamique : opérer des coupes, des sélections, procéder à des choix, pour ne retenir que la « substantifique moelle⁴⁸⁹ ». L'anthologie ainsi que l'épigramme illustrent donc parfaitement la dualité silénique : leur simplicité apparente cache une grande complexité et une exigence réelle.

Autant de points de convergences entre la fable et l'épigramme peuvent surprendre si l'on prend en considération leur étymologie respective : la première (ἐπίγραμμα) porte en elle les traces de son support écrit tandis que la seconde (*fabula*) est davantage rattachée à l'oralité. À cela s'ajoute une opposition radicale au niveau du contenu : à l'origine, l'une a pour principe de figer sur une pierre la carte d'identité d'un héros, souvent rattaché à un cadre spatio-temporel précis et pour lequel on souhaite immortaliser le moment où il est passé de vie à trépas, tandis que l'autre est un récit fictif, dynamique, qui se déroule dans un cadre spatio-temporel indéfini et met en scène des personnages à qui l'on ôte toute dimension individuelle pour devenir l'incarnation de types humains. C'est l'évolution respective de ces deux genres qui a fini par les rapprocher considérablement. Par conséquent, la catégorie des épigrammes funéraires (telle qu'elle se présentait à l'origine⁴⁹⁰) reste la plus éloignée des caractéristiques d'une fable, tandis que celles qui sont apparues à la suite du changement de support (le passage de la pierre au livre) et à la dynamique de diversification créée par cette transformation, présentent de nombreux points communs avec la fable.

En outre, au fur et à mesure de leur mutation placée sous le signe de la *diversitas*, ces deux genres ont accueilli les mêmes nouveautés : un allongement du texte (pour la fable par rapport au support ésope ; pour l'épigramme, par rapport au support matériel de la pierre) avec malgré tout le maintien d'une exigence de *brevitas*, une *variatio* à la fois métrique et thématique ainsi qu'une place de plus en plus importante accordée à l'oralité écrite, c'est-à-dire à la mise en scène de dialogues dans

⁴⁸⁸. Les propos d'Érasme sur l'araignée pourraient être lus comme une transposition de ces jugements parfois hâtifs sur les formes brèves dans le monde animal : « Ce n'est pas parce que l'araignée ne ressemble pas à l'éléphant qu'elle n'est pas un animal admirablement beau, et même il y a plus de merveilles dans l'araignée que dans l'éléphant. » Érasme, *Essai sur le libre-arbitre*, traduction de Pierre Mesnard, Alger, Robert et René Chaix, 1945.

⁴⁸⁹. Rabelais, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹⁰. En effet, lors de l'étude d'épigrammes funéraires, nous verrons que cette catégorie, bien que particulièrement figée, ancrée dans une réalité statique -celle de la mort-, va petit à petit participer à cet élan de transformation et accueillir, contre toute attente, en son sein, une forme de dynamisme, de vivacité, ne se focalisant plus sur la mort du héros mais ménageant plutôt une grande place à la commémoration des moments de la vie du défunt.

le but de reproduire à l'écrit la dynamique d'échanges oraux.

Ces deux genres illustrent donc bien le motif du silène : derrière ces *nugae*, peuvent se cacher des *seria* et peut-être même leur ton badin n'est-il là que pour rendre accessible, agréable et légère la transmission du savoir. Nous retrouvons cette même ressemblance, à une échelle plus grande, au sein des recueils de fables et des anthologies d'épigrammes : l'organisation semble lâche, voire absente. Pourtant, même s'il n'apparaît pas immédiatement à la première lecture, le soin accordé à la *dispositio* est réel.

3) La *dispositio* des épigrammes : *alea aut ratio* ?

Dans son article, « Le cordeau et le hasard⁴⁹¹ » Patrick Dandrey établit un parallèle entre la *dispositio* des fables dans chaque livre et celle des jardins. Il montre qu'elle obéit à des règles d'organisation tout en laissant une grande place à une forme de désinvolture. Ainsi, selon lui, les fables situées au début, au milieu et à la fin de chaque livre, méritent une attention particulière car elles ne seraient pas choisies au hasard. En dehors de ces places stratégiques, les fables se succèderaient de manière très aléatoire. Etienne Wolff a observé un fonctionnement similaire dans les livres d'épigrammes de Martial : « tous les livres ont une architecture similaire : ils commencent avec un ou plusieurs textes introductifs, programmatiques ou dédicatoires, et se terminent généralement par un ou plusieurs poèmes de conclusion. (...) En dehors du début et de la fin, les livres n'obéissent pas à des règles de construction strictes, si ce n'est le principe de variété et de contraste exposé plus haut⁴⁹². »

Nous ne pouvons pas appliquer complètement ce principe à notre anthologie et ce, pour de nombreuses raisons : les recueils de La Fontaine et Martial ne sont constitués que de leurs propres productions alors que Janus Cornarius accueille de nombreux épigrammatistes ; les sept livres de l'anthologie correspondent, en outre, à des catégories d'épigrammes bien précises et enfin, le classement des lemmes par ordre alphabétique⁴⁹³ restreint beaucoup la liberté de présentation. Toutefois, le parallèle ne nous semble pas inintéressant au sens où l'anthologie respecte indéniablement des règles d'organisation (thématique et alphabétique) mais se présente néanmoins comme une promenade littéraire qui offre au lecteur de nombreux itinéraires possibles. En effet,

⁴⁹¹. Patrick Dandrey, « Le cordeau et le hasard. Réflexions sur la disposition des *Fables* », dans *Actes du colloque de Londres. La Fontaine, Tricentenary Conference. 17-18 February 1995. Papers on French 17th C. Literature*, vol. XXIII, n° 44, 1996, p 73-85.

⁴⁹². E. Wolff, *op. cit.*, § 24-25.

⁴⁹³. Janus Cornarius emprunte ce classement à Maxime Planude. Ce dernier, en classant les lemmes par ordre alphabétique, s'est à la fois inspiré de Méléagre, de Philippe qui proposaient un classement basé sur la première lettre des épigrammes, mais aussi d'Agathias qui avait cherché à organiser le contenu. Lire Robert Aubreton, « La tradition manuscrite des épigrammes de l'*Anthologie palatine* », *Revue des Études Anciennes*, 1968, p. 34.

celui-ci peut, s'il ne souhaite pas opter pour une lecture traditionnelle qui suive l'ordre des pages, privilégier une catégorie d'épigrammes et par conséquent un livre en particulier, ou bien s'intéresser de près à des thèmes particuliers ou à des auteurs spécifiques ou encore à une des deux langues. La comparaison avec la structure des recueils de fables nous semble d'autant plus pertinente que le choix des premières et dernières épigrammes de chaque livre semble ne pas avoir été laissé au hasard.

Le premier livre, consacré aux épigrammes démonstratives, s'ouvre sur le lemme suivant : ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ⁴⁹⁴, « Sur⁴⁹⁵ les quatre jeux ». Janus Cornarius a repris ici l'ordre de Planude qui l'avait également placé à l'ouverture de son livre I puisqu'il avait retenu le terme d'ΑΓΩΝΑΣ pour son classement alphabétique. Il conserve également les quatre versions latines proposées par Soter. L'œuvre est ainsi placée sous le signe de l'émulation : elle donnera lieu à des jeux stylistiques, linguistiques et en écho avec le titre du lemme, quatre rivaux entrent en scène. Parmi les concurrents est introduit, dès cette ouverture, Politien, figure symbolique de toute l'œuvre et du pont que les humanistes s'emploient à construire entre eux et l'Antiquité. Le livre s'achève sur une scholie en grec de huit lignes⁴⁹⁶ qui apporte un complément sur le groupe d'épigrammes précédent ΕΙΣ ΩΡΑΣ. Même si ce choix est probablement une référence à Planude dont le manuscrit regorgeait de scholies⁴⁹⁷, il faut néanmoins retenir que c'est la seule présente dans l'anthologie de Cornarius et que ce dernier a décidé de la placer en clôture de son livre I, le plus long (avec 637 épigrammes, 244 grecques et 393 latines) comme pour se positionner dès le début comme l'auteur principal de l'anthologie, comme un correcteur rigoureux et comme un philologue compétent. Cette scholie est également présente dans la compilation de Soter mais elle ne clôt pas le livre I, elle est suivie d'une épigramme de Martial. Le choix de Cornarius d'achever le livre sur une scholie et celui de Soter de clore sur une épigramme indépendante, en marge des exercices de traduction, est révélateur des visées de chacun : le premier conçoit son œuvre comme un concours stylistique et linguistique, alors que le second l'associe à une pérégrination littéraire.

Le deuxième livre, qui rassemble les épigrammes satiriques, débute, comme dans la compilation de Soter, par une pièce de Lucilius qui établit un parallèle entre un lutteur et Ulysse. Elle est ensuite traduite par More et Velius. Planude avait, quant à lui, placé cette épigramme en deuxième position. Cornarius a pu choisir de suivre la structure de Soter pour deux raisons. La première est que

⁴⁹⁴. Janus Cornarius, *Sel. epi., op.cit.*, p. 1.

⁴⁹⁵. Plusieurs traductions étaient possibles pour rendre ces lemmes introduits par la préposition ΕΙΣ. Nous aurions pu proposer « en ce qui concerne les quatre jeux », « au sujet des quatre jeux », ou bien encore « Des quatre jeux » pour reprendre la tournure choisie par Montaigne dans ses *Essais* mais cette dernière ne nous semblait pas convenir pour tous les titres. Nous avons donc opté pour une formule équivalente, laconique, pour rester en adéquation avec la brièveté du genre.

⁴⁹⁶. Janus Cornarius, *Sel. epi., op.cit.*, p. 142.

⁴⁹⁷. Lire Laurent Capron, Julie Giovacchini et Sébastien Grignon, « L'ecdotique numérique à l'épreuve d'un manuscrit scolaire byzantin : décrire, déchiffrer et transcrire le Marcianus gr. XI, 1 », dans *Humanités numériques*, 2020, mis en ligne le 01 janvier 2020.

le lemme liminaire ΕΙΣ ΑΓΩΝΙΣΤΑΣ offre un écho intéressant à celui du livre I (ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ). Le polyptote ΑΓΩΝΙΣΤΑΣ / ΑΓΩΝΑΣ développe l'assimilation de l'anthologie à une arène linguistique et stylistique où viennent s'affronter des combattants de plusieurs nationalités, de multiples époques et de niveau inégal. Cornarius fait d'ailleurs le choix de développer ce lemme puisqu'il ajoute une épigramme grecque de Lucien et trois traductions latines d'Alciat, lui-même et Luscinius, poursuivant ainsi la mise en scène de l'émulation qui se trouve portée à son paroxysme puisqu'elle oppose les trois plus grands contributeurs de l'anthologie⁴⁹⁸.

Enfin, il a pu privilégier l'organisation de Soter pour mettre à l'honneur à la fois un thème et une de ses figures littéraires de prédilection. En effet, le thème du voyage l'a beaucoup inspiré comme le montre sa préface *In peregrinationis laudem praefatio*⁴⁹⁹. Ulysse qui, comme nous le dit cette épigramme, rentre chez lui après vingt années d'errance⁵⁰⁰, n'est pas sans évoquer la vie de Cornarius lui-même qu'il a résumée ainsi, comme nous l'avons vu précédemment⁵⁰¹ :

*Et hoc institutum jam viginti totos, velut dixi, annos sequor : quibus peregrinatus, fortunae fluctibus variis, Deo ita volente, jactor*⁵⁰²...

« Et cette organisation, je la suis, comme je l'ai dit, depuis vingt ans déjà : au cours desquels, voyageant au gré des flots du sort, je suis balloté selon la volonté de Dieu... »

Toutefois, cette citation est extraite d'un discours publié en 1543, date à laquelle le médecin humaniste avait déjà longuement attendu des postes fixes, en vain. Il est peu probable qu'en 1529, Janus Cornarius se perçoive déjà comme un héros épique maudit par les dieux. Il est nettement plus probable que l'auteur se retrouve en cet Ulysse qui met enfin un terme à son périple et retrouve une forme de sérénité, une fois arrivé. En effet, c'est ainsi que l'anthologiste parle de son arrivée à Bâle⁵⁰³, ville dans laquelle paraît sa compilation. Son installation est assimilable au calme après la tempête : il a dû quitter rapidement Louvain⁵⁰⁴ un an auparavant, il recherche un poste et se retrouve pris, même s'il veut s'en tenir éloigné, dans le tourbillon de la Réforme puisque c'est la période des brouilles, notamment de Luther avec Érasme et Zwingli mais également de ces deux derniers entre eux⁵⁰⁵. Bâle apparaît comme la ville de tous les possibles, le lieu des rencontres les plus propices⁵⁰⁶ et le retour à une sérénité.

Ainsi, lorsque Cornarius veut évoquer sa vie, ses rebondissements et ses réactions face à ces aléas, il convoque souvent la figure d'Ulysse et il se plaît à se dépeindre comme son double. Nous

⁴⁹⁸. Nous pouvons lire dans l'anthologie 269 épigrammes de Cornarius, 136 d'Alciat et 131 de Luscinius. Consulter notre annexe n°5.

⁴⁹⁹. Voir l'ouvrage 38 dans l'annexe n°2.

⁵⁰⁰. Εἰκοσέτους σωθέντος Ὀδυσσεός εἰς τὰ πατρίδα, épigramme livre II, p. 143. « Après vingt années, Ulysse revint sain et sauf en sa patrie », traduction de Robert Aubreton dans *l'Anthologie Grecque*, tome X, livre XI, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁰¹. Voir note 301.

⁵⁰². *Hippocratis sine doctor verus, oratio habita Marpurgi, op. cit.*, p. 328.

⁵⁰³. Consulter la note 193.

⁵⁰⁴. Lire note 442.

⁵⁰⁵. Voir note 290.

⁵⁰⁶. Consulter notre troisième partie (B, 1).

pouvons donc considérer que cette épigramme d'ouverture contient une référence fréquemment utilisée par Cornarius et développe la mise en scène de l'émulation. Ce deuxième livre s'achève d'ailleurs sur un duel d'épigrammes entre Janus Cornarius et Luscinus tandis que celui de Soter se clôt sur la même épigramme grecque mais uniquement traduite par lui-même⁵⁰⁷. L'anthologiste choisit donc de supprimer le texte de Soter et de mettre en scène une émulation double qui oppose son propre talent à celui du troisième contributeur d'épigrammes de l'anthologie. Ce choix lui permet à la fois de gommer la présence de Soter⁵⁰⁸, de se mettre en avant et de continuer à présenter son œuvre comme un concours stylistique.

Le troisième livre commence avec le lemme ΕΙΣ ΑΓΑΘΟΥΣ ΑΝΔΡΑΣ « Sur des Hommes de bien » et la sous-catégorie Εἰς Πλάτωνα « Sur Platon ». Janus Cornarius reprend l'épigramme grecque⁵⁰⁹ qui ouvre l'anthologie de Planude et celle de Soter. Compte tenu de la place de choix réservée dans sa production à ce philosophe⁵¹⁰, il eût été surprenant qu'il ne conservât pas cette épigramme pour ouvrir son livre. En effet, dans notre annexe 2, deux noms ressortent majoritairement : Hippocrate pour la médecine et Platon pour la philosophie. Ils apparaissent tous deux comme des figures tutélaires, garantes du savoir, des *auctoritates* incontournables et inégalables. Soter propose dans son anthologie quatre traductions latines ; Cornarius en ajoute une cinquième, de lui-même, et prouve supplémentaire de l'importance qu'il accorde au philosophe et de l'hommage qu'il souhaite ainsi lui rendre, il fait le choix d'ajouter sept épigrammes (pour le grec, une de Callimaque, une de Méléagre et une d'un inconnu, chacune traduite en latin par Cornarius, ainsi que par Luscinus pour la première uniquement.) Le livre III s'achève, comme pour Soter, sur une épigramme grecque de Platon⁵¹¹. Nous pouvons donc retenir que cette section consacrée aux épigrammes funéraires, s'ouvre et se clôt sur un des piliers de la connaissance pour Janus Cornarius. Il résonne ainsi comme un hommage mais aussi comme une ode à son talent puisque c'est précisément dans ce livre que nous trouvons le plus grand nombre d'épigrammes écrites par Platon (7 sur un total de 14 ou 19⁵¹² dans l'ensemble de l'anthologie).

Le quatrième, consacré aux épigrammes descriptives, reprend le lemme inaugural du livre précédent mais en introduisant un nouvel élément ΕΙΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΝΔΡΩΝ ΑΓΑΘΩΝ « Sur les images

⁵⁰⁷. Voir Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 245 et Johannes Soter, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁰⁸. Ce choix de supprimer des épigrammes de Soter, Cornarius ne l'a pas effectué qu'à la fin du livre II. Nous retrouvons le même procédé à de nombreuses reprises. Voir Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 94, 95, 169 (une seule des deux épigrammes de Soter conservée), et pour les pages correspondantes chez Soter, lire Johannes Soter, *op. cit.*, p. 101, 102, 170.

⁵⁰⁹. Épigramme p. 246, livre III (*AG*, VII, 60 ; *A. Pl.*, III^a, 1, 1).

⁵¹⁰. Voir les ouvrages n° 30, 31, 32, 33, 34, 47, 48 dans notre annexe n°2.

⁵¹¹. Les attributions d'épigrammes à Platon sont parfois remises en question mais voici ce que dit Pierre Waltz de celle-ci : « Des pièces mises sous le nom de Platon, il n'en est aucune qu'il soit aussi malaisé de lui contester à lui-même. » dans *L'Anthologie Grecque*, épigramme 100, tome IV, livre VII, texte établi par Pierre Waltz, traduit par P. Camelot, Alphonse Dain, Edouard Des Places, A.-M. Desrousseaux, 1960, (1^e éd. 1938), [2002], p. 99. (*A. Pl.*, III^b, 26, 4).

⁵¹². L'annexe n°4 nous montre que de nombreuses attributions à Platon sont incertaines. Dans le livre III, au contraire, Platon est nommé comme le seul auteur retenu et envisagé de chacune des sept épigrammes présentées.

des Hommes de bien » et le premier de ces hommes est Gabriel, préfet de Byzance. Janus Cornarius a certes tout à fait pu se contenter de reprendre l'organisation de Planude puis de Soter qui ouvrent leur quatrième livre avec cette même épigramme. À sa lecture, il est toutefois tentant d'établir un parallèle entre cet homme dont l'art ne met pas suffisamment en valeur les œuvres⁵¹³ et le peu de reconnaissance qu'a rencontrée le médecin humaniste allemand de son vivant⁵¹⁴. Mais au-delà de cette dimension autobiographique, il est peut-être possible d'analyser de façon méta-poétique cette épigramme et d'y voir une référence au déclasserment générique de l'épigramme. En effet, on reconnaît aisément la dimension esthétique et plaisante, d'une anthologie d'épigrammes volontiers comparée à une couronne de fleurs mais on méconnaît ses pouvoirs pédagogiques et moraux. Ainsi, même si ce choix n'est pas imputable à Janus Cornarius mais à Planude puis à Soter, il pourrait laisser penser que de nombreux compilateurs ont accordé une importance certaine aux épigrammes d'ouverture et de clôture dans leurs livres. Le livre se clôt une nouvelle fois sur une traduction de Janus Cornarius. Ainsi, non content d'être le plus grand contributeur d'épigrammes, l'anthologiste tient à refermer systématiquement ses chapitres, comme pour rappeler qu'il reste metteur en scène de cette compilation.

Le livre V ne possède que deux lemmes, constitués respectivement de 4 et 12 épigrammes. Le premier s'intitule et se présente ainsi : ΕΙΣ ΤΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΤΑ ΕΙΣ ΤΟ δημόσιον γυμνάσιον τὸ ἐπικαλούμενον τοῦ Ζευξίππου, Χριστοδώρου ποιητοῦ Θηβαίου Κοπίτου⁵¹⁵ « Sur les statues du gymnase public tirant son nom de Zeuxippos par le poète Christodore de Coptos en Thébaidé ». Janus Cornarius n'a retenu que les vers 92 à 98 du poète et les a séparés en deux épigrammes grecques, chacune traduite une fois en latin. La première intitulée Εἰς Ἰούλιον Καίσαρα est consacrée à la description de la statue de Jules César⁵¹⁶ (et correspond aux vers 92-96 du poème de Christodore de

⁵¹³. Le dernier distique est le suivant : Καὶ σέ, σοφὲ πτολιάρχε, γράφει, Γαβριήλιε, τέχνη / ἐκτὸς σῶν ἀρετῶν, ἐκτὸς ὄλων καμάτων. « Et toi aussi, Gabriel, sage gouverneur, l'art te dépeint, mais sans restituer tes vertus ni l'ensemble de ton travail » Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 316.

⁵¹⁴. Voir le chapitre consacré à sa biographie ainsi que son épître dédicatoire.

⁵¹⁵. Le lemme est ainsi présenté, avec ce passage des lettres majuscules aux minuscules. Janus Cornarius reprend, en le modifiant légèrement, le titre choisi par Planude pour son livre V, qui était présenté ainsi : ἔκρφασις Χριστοδώρου ποιητοῦ Θηβαίου Κοπίτου τῶν ἀγαλμάτων τῶν ἐς τὸ δημόσιον γυμνάσιον τὸ ἐπικαλούμενον τοῦ Ζευξίππου : description par le poète Christodoros de Coptos en Thébaidé des statues qui ornaient le gymnase public appelé le Zeuxippos.

⁵¹⁶. Καίσαρ δ' ἐγγὺς ἔλαμπεν Ἰούλιος, ὃς ποτε Ῥώμην / ἀντιβίων ἔσπευεν ἀμετρήτοισι βοείαις. / αἰγίδα μὲν βλοσυρῶπιν ἐπωμαδὸν ἦεν αἰείρων, / δεξιτερῇ δὲ κεραυνὸν ἀγάλλετο χειρὶ κομίζων, / οἷα Ζεὺς νέος ἄλλος ἐν Αὐσονίοισιν ἀκούων. Nous n'avons pas retenu cette épigramme dans notre corpus, nous joignons donc la traduction de P. Waltz : « Près de là brillait Jules César, qui jadis fit à Rome une couronne d'innombrables boucliers pris à l'ennemi. Il rassemblait sur son épaule les plis de l'égide terrible à regarder et de sa main droite il brandissait fièrement la foudre, ce héros que les Ausoniens appellent un second Jupiter. » *Anthologie Grecque*, Tome I, livre II, *op. cit.*, p. 65.

Coptos et la seconde (Εἰς Πλάτωνα) à celle de Platon⁵¹⁷ (v 97-98). Le livre V de Soter⁵¹⁸ n'est constitué que de deux épigrammes : celle sur Jules César et sa traduction par Johannes Baptista Pius. Janus Cornarius a donc ajouté, pour ce lemme d'ouverture, l'épigramme sur Platon dont il a proposé une traduction. Le diptyque fondé sur ces quatre épigrammes est intéressant. En effet, au sein d'un ouvrage qui met en scène l'*aemulatio*, il ne choisit que deux descriptions, celles de deux symboles, de deux gloires, militaire pour les Romains, intellectuelle pour les Grecs, comme pour les opposer, les mettre en concurrence et demander au lecteur de choisir. L'identité du vainqueur, du point de vue de l'anthologiste, ne fait aucun doute : c'est l'épigramme consacrée à la statue de Platon qu'il décide de traduire, ce qui n'est guère surprenant, compte tenu de la place qu'il a réservée au philosophe dans sa production. C'est Johannes Baptista Pius qui traduit le texte grec consacré à Jules César alors que toutes les autres épigrammes latines du livre V sont de Janus Cornarius, comme si l'anthologiste avait voulu laisser l'éloge du général romain à un compatriote qui puisse ainsi de manière crédible exprimer un sentiment de fierté nationale et qu'il avait préféré, de son côté, se présenter comme le défenseur de la civilisation grecque. Même si Cornarius ne propose qu'une traduction latine pour chaque hypotexte grec, nous pourrions presque parler d'émulation double car le lecteur est invité à lire les quatre épigrammes dans leur ensemble, à comparer les deux textes grecs, les deux versions latines, les deux symboles, les deux cultures. Le livre se clôt, une nouvelle fois, sur une épigramme de Janus Cornarius.

Le livre VI, qui rassemble les épigrammes votives, débute, comme dans l'anthologie de Soter⁵¹⁹, par un lemme consacré aux offrandes faites aux pêcheurs ΑΠΟ⁵²⁰ ΑΛΙΕΩΝ, ce qui pourrait être un écho au début du livre II, au cadre maritime du voyage mais le parallèle autobiographique que nous avons établi avec Ulysse, n'a, en revanche, pas lieu d'être ici puisque l'épigramme met en scène un vieillard épuisé par le poids des années et de son travail⁵²¹. Or, Janus Cornarius, au moment de publier son anthologie, a une trentaine d'années. Quant à la fin du livre, il est également difficile de la commenter puisque celui-ci s'achève sur un lemme commençant par la lettre Π (ΑΠΟ ΠΑΙΖΟΝΤΩΝ) laissant penser qu'il est incomplet. En effet, les quatre premiers livres proposent des lemmes pour presque toutes les lettres de l'alphabet. Le livre VI⁵²², très court (avec seulement 11 lemmes, 37 épigrammes, 17 grecques et 20 latines) donne l'impression d'avoir été fait et achevé à la hâte. Cette

⁵¹⁷. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 389. Εἰστήκει δὲ Πλάτων θεοεἰκελος, ὁ πρὶν Ἀθήναις /δείξας κρυπτὰ κέλευθα θεοκράντων ἀρετῶν. « Puis se dressait Platon, semblable aux dieux, lui qui autrefois montra aux Athéniens les chemins secrets qui conduisent aux divines vertus. »

⁵¹⁸. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 306.

⁵¹⁹. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 307.

⁵²⁰. La préposition désigne ici le métier qu'exerce l'auteur de l'offrande. Sur ces épigrammes votives, consulter les notes 553 à 558.

⁵²¹. Voir Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 393.

⁵²². Le livre VI de Soter est encore plus court puisqu'il n'est constitué que de 7 lemmes et de 24 épigrammes (13 grecques et 11 latines).

impression est encore plus forte dans le livre VII, consacré aux épigrammes amoureuses. Il comprend 98 épigrammes, 40 grecques et 58 latines. Il débute étrangement par l'indication Ζηνοφιλα écrite dans la même police que les noms d'auteurs grecs et les lemmes. Or, il ne s'agit pas d'un nom d'auteur puisqu'elle n'est pas au génitif. Elle aurait tout à fait pu constituer un lemme et rassembler ainsi toutes les épigrammes consacrées à une femme du nom de Zénophilie qui a en effet beaucoup inspiré Méléagre⁵²³. Or, les pièces qui suivent ne parlent absolument pas de cette amante. Tout cela peut laisser penser que Janus Cornarius avait prévu d'organiser le livre autour de plusieurs noms de femmes et qu'il a finalement renoncé à ce projet. L'indication serait donc une erreur, la trace d'une organisation envisagée mais qui n'a pas été menée jusqu'à son terme. L'erreur est double en réalité car non seulement le nom de la maîtresse ne correspond pas au contenu qui suit mais le nom de l'auteur est absent, laissant penser qu'il est anonyme. Or, l'anthologie grecque et celle de Planude l'attribuent à Méléagre⁵²⁴. Quant au livre VII de Soter, il s'ouvre sur une épigramme d'Agathias⁵²⁵ et ne contient aucune trace de cette mystérieuse Zénophilie. Janus Cornarius semble avoir ajouté, à la hâte, une épigramme grecque très courte pour pouvoir être présent dès le début du livre puisque lui seul propose une traduction latine du texte inaugural. De la même manière, c'est lui qui clôt à la fois le livre VII et l'anthologie, comme pour signer l'ouvrage, laisser son empreinte et s'affirmer encore une fois en tant qu'auteur principal.

Retenons de cette structure que Janus Cornarius saisit souvent l'opportunité de l'ouverture et de la clôture d'un livre pour rappeler qu'il est le chef d'orchestre de cette anthologie. Par ailleurs, certaines thématiques se trouvent mises en valeur : la mise en scène de l'*aemulatio* qui ouvre le livre I est également reprise au début des livres II et V. De manière moins évidente, le thème des voyages apparaît à la fois dans les livres II et VI. La figure de Platon est, quant à elle, mise à l'honneur dans le livre III puisqu'elle ouvre et clôt le livre, ce qui donne l'impression d'une autorité qui se suffit à elle-même. Elle est également implicitement reprise au livre IV si l'on considère que l'épigramme liminaire est une illustration du motif du silène que nous devons au philosophe. À l'exception des livres VI et VII, la structure de l'anthologie semble donc être le résultat de la réflexion d'un anthologiste (celle de Soter parfois plus que celle de Cornarius, il faut bien le reconnaître) qui, pour mettre en valeur certains thèmes ou certaines figures, intègre des jeux de reprise et d'échos. Cette intention organisationnelle se perçoit également dans le fait que l'auteur manifeste sa présence, plus ou moins implicitement, à chaque début et à chaque fin de livre (ne serait-ce que par la mention *Finis eorum quae ex libro primo, secundo, tertio, quarto, quinto, sexto, septimo*⁵²⁶ qui vient clore les sept sections.) Il se manifeste aussi

⁵²³. Voir épigrammes V, 139, 140, 144, 149, 151, 152, 171, 174, 177, 178, 195, 196 de l'*Anthologie Grecque*, tome II, *op. cit.*

⁵²⁴. Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, épigramme p. 402, livre VII (*AG*, V, 155 ; *A. Pl.*, p. VII, 11).

⁵²⁵. Johannes Soter, *op. cit.*, p. 312.

⁵²⁶. *Ibid.*, p. 142, 245, 315, 388, 392, 40, 422. Ces formules sont empruntées à Soter qui ne les utilise toutefois que pour les livres I, II, III, IV et VII.

ostensiblement à des endroits stratégiques de l'œuvre, dans le but de gommer la présence de Soter et de s'imposer, à sa place, comme le seul et unique auteur de cette anthologie.

En dehors de ces pièces liminaires et finales, l'anthologie se présente comme une série de pérégrinations littéraires, stylistiques, culturelles qui échappe à tout contrôle structurel. Cette impression de grande liberté contribue d'ailleurs largement à la *festivitas*. En effet, cette structure qui paraît très aléatoire, très ouverte, donne l'impression que les épigrammatistes peuvent entrer et sortir de scène quand ils le souhaitent, venir s'affronter, autant de fois qu'ils le veulent, dans des séries d'ἄγῶνες, de joutes verbales, linguistiques et stylistiques. Les propos de Claudie Balavoine sur la *festivitas* vont dans ce sens. Pour elle, le contenu souvent métaphorique des épigrammes et leur présentation sur le mode de livres pérégrinations définissent les fondements mêmes de la *festivitas*. Elle évoque en effet « la métaphore et la liberté d'enchaînement qui faisaient, des formes brèves dont elles déterminaient le choix et le classement, le mode d'expression privilégié de la *festivitas* humaniste⁵²⁷. » À travers ces remarques, nous comprenons que la *dispositio* oscille entre *ratio* et *alea*, qu'elle relève à la fois des choix rigoureux d'un auteur mais aussi d'une liberté, qui n'est pas complète puisque le classement alphabétique la restreint dans une certaine mesure, mais précisément parce que seule la première lettre des thèmes détermine leur enchaînement, le lecteur découvre, au fil des lettres de l'alphabet, des sujets parfois très éloignés les uns des autres.

Si Soter et Cornarius ont eu une vision similaire des éléments relevant de la *ratio* (la structure générale, le choix des premières et dernières épigrammes de chaque livre), leur conception des *alea* différait grandement. Le premier les a perçus comme des opportunités de sortir du cadre épigrammatique pour aller explorer la poésie gréco-romaine à travers deux sentiers possibles : le premier menant directement à la source, aux auteurs antiques, le second empruntant le détour de poètes contemporains qui rendent hommage à l'Antiquité. Le second les a envisagés comme de précieuses et infinies occasions de mettre en scène l'émulation linguistique et stylistique. Les deux anthologistes ont fait un usage bien distinct de la formule de Soter « *et hoc*⁵²⁸ ». Si elle décrit parfaitement la dynamique anthologique, jamais close, qui accueille des possibilités de renouvellement infinies, ce dernier s'en est servi pour ouvrir l'anthologie à l'intertextualité tandis que Cornarius l'a perçue comme l'occasion de donner plus d'ampleur à son tournoi stylistique et linguistique en multipliant les participants et en invitant le lecteur à concourir.

Malgré ces divergences, les deux anthologistes ont placé leurs œuvres sous le signe de la *festivitas* ou de cette gaieté que La Fontaine définissait ainsi : « Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire, mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, mêmes les

⁵²⁷. *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu, op. cit.*, p 65.

⁵²⁸. Voir notre première partie (C, 2 a et b).

plus sérieux⁵²⁹. » Etudions dès à présent un thème qui contribue grandement à la création de cette *festivitas*. Véritable outil mis au service de la brièveté, élément incontournable de l'art de l'hypotypose, socle d'une *sodalitas* festive, le regard peut être perçu comme un vecteur épigrammatique et anthologique.

B. Regards et *brevitas* : l'art du condensé

Dire beaucoup en peu de mots, tel est le double objectif fixé par l'épigramme, comme par la fable, qui ont dû respectivement redéfinir la notion même de *brevitas* puisque leur évolution respective les a conduites, comme nous l'avons dit, à un allongement de la matière. Ces deux genres ont en réalité privilégié non pas « l'étirement (*dilatatio*) mais une amplification (*auctio*), la recherche d'une qualité, non d'une quantité⁵³⁰ ». Notons toutefois que le défi à relever a été plus conséquent pour l'épigramme, au sens où la brièveté imposée était beaucoup plus contraignante que dans la fable, qui devait certes constamment viser l'économie des mots à chaque étape du schéma narratif mais pouvait malgré tout aborder celles-ci successivement. À l'origine, ces étapes étaient au nombre de trois. La fable primitive était constituée du *promythion* ou prologue ; du dialogue ou de la confrontation, que nous pourrions aussi appeler *agôn* ; de l'*epimythion*⁵³¹ ou épilogue. La recherche d'*auctio* a engendré un approfondissement de ces trois étapes. Il est plus courant aujourd'hui de repérer cinq séquences narratives : la situation initiale ou « l'orientation », le « nœud » déclencheur, « l'action ou l'évaluation », autrement dit les péripéties, le dénouement et la situation finale⁵³². Précédemment, l'élément perturbateur se trouvait mêlé au *promythion* ou à l'*agôn* et l'élément de résolution finale à l'*epimythion* ou à la partie précédente. Le processus d'*auctio* a donc impliqué la mise en valeur de deux pivots dramatiques, le premier faisant basculer la situation initiale statique dans l'action et le second mettant fin au déferlement de rebondissements pour conduire au dénouement.

L'épigramme, majoritairement constituée de 2 à 6 distiques élégiaques, a, quant à elle, dû opérer, bien plus que la fable, un condensé tout en cherchant à conserver ces pivots dramatiques pour le dynamisme qu'ils offrent. Ainsi, pour étudier la structure des épigrammes, nous emploierons les

⁵²⁹. La Fontaine, *Fables*, *op. cit.*, p. 47.

⁵³⁰. *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu*, *op. cit.*, p. 47.

⁵³¹. Sur ces termes, lire César Chaparro Gómez et Alexandre Naudin. « La fable latine entre exercice scolaire et œuvre littéraire », art. cit., p. 21. Consulter également Jean-Louis Vallin, « Réécritures latines des fables ésopiques » dans *Journées d'octobre de la Cnarela*, 2007. Selon lui, la structure des fables fait partie des éléments formels qui la distinguent de l'apologue : « L'apologue, c'est une fiction inventée à l'appui d'une argumentation, à défaut d'anecdote véritable ; c'est une histoire qu'on raconte, à l'intérieur d'un discours, pour entraîner la conviction. (...) La fable, au contraire, n'est plus partie constitutive d'un discours argumentatif. Elle a son autonomie ; elle reçoit une forme, avec un schéma convenu : *promythium* / exposé, conflit, résolution / *epimythium*. » p. 1.

⁵³². Sur ces cinq étapes, lire Karl Canvat, Christian Vandendorpe, « La fable comme genre : essai de construction sémiotique. », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996. *Les Fables de La Fontaine* p. 28.

termes de *promythion*, d'*agôn* et d'*epimythion* parce que cette structure se trouve souvent réduite à ces trois étapes. Le genre ne s'est toutefois pas fixé comme seul objectif de réduire au minimum un canevas dramatique pour conserver un rythme allègre et préserver la *brevitas*. Aussi bref et condensé fût-il, il ne devait rien perdre de sa force suggestive. Bien au contraire, il a dû trouver des procédés spécifiques qui lui permettent de conjuguer *brevitas*, dynamisme et *evidentia*. La mise en scène du regard en fait partie. En effet, dans de nombreuses épigrammes, une telle mise en scène permet d'enclencher l'action de manière instantanée et est, pour cette raison, très souvent utilisée dans le *promythion*. Elle est un outil précieux de la *brevitas* puisqu'elle condense la présentation du décor, l'élément déclencheur et l'apparition d'une péripétie. En outre, elle offre des possibilités de rebondissements en introduisant le thème des apparences trompeuses. Enfin, elle joue dans les épigrammes satiriques un rôle majeur dans le processus de la caricature qui consiste à poser sur un défaut un miroir grossissant et elle assure en grande partie la dimension comique de la satire. Ainsi, dans toutes les catégories d'épigrammes, le regard se trouve très souvent au cœur de la dynamique épigrammatique et peut même être considéré comme le garant de son succès.

1) Regards inauguraux et enclenchement dramatique

Dans les épigrammes qui suivent, nous montrerons comment la mise en scène du regard dès le *promythion* permet de condenser de manière dynamique la présentation de la situation initiale, l'apparition de l'élément perturbateur et l'amorce de la première péripétie. Cette ouverture, tout de suite placée sous le signe de l'action, plonge le lecteur *in medias res* et apporte instantanément de la vivacité au texte. Le procédé qui consiste à présenter le regard comme déclencheur d'action pourrait sembler artificiel mais il n'en est rien puisqu'il est emprunté au monde animal. Il est la transposition rhétorique d'un mécanisme naturel selon lequel les prédateurs, une fois leurs proies repérées, doivent être réactifs et faire suivre instantanément leur repérage visuel d'une attaque, s'ils veulent effectuer une chasse couronnée de succès. Il n'est en rien surprenant que le genre donne à voir des fonctionnements issus de la nature ou plus largement de la vie quotidienne, puisque l'épigrammatiste, d'après Martial⁵³³, trouve sa source principale d'inspiration en observant le monde qui l'entoure. Nous retrouvons cette même idée dans une des épigrammes de l'anthologie :

⁵³³. Lire notamment la note 461 se référant à Martial, *op. cit.*, 4, X, tome II.

ΕΙΣ ΛΥΣΕΙΔΕΙΣ⁵³⁴

Άδηλον

Ἔμοσα μυριάκις ἐπιγράμματα μηκέτι ποιεῖν.
πολλῶν γὰρ μωρῶν ἔχθραν ἐπεσπασάμην.
ἀλλ' ὅπoταν κατίδω τοῦ Παφλαγόνος τὸ πρόσωπον
πανταγάρου, στέξει τὴν νόσον οὐ δύναμαι.

[Άδηλον

Ἔμοσα μυριάκις ἐπιγράμματα μηκέτι ποιεῖν,
πολλῶν γὰρ μωρῶν ἔχθραν ἐπεσπασάμην·
ἀλλ' ὅπoταν κατίδω τοῦ Παφλαγόνος τὸ πρόσωπον
Πανταγάρου, στέξει τὴν νόσον οὐ δύναμαι.]

Sur les difformes

Anonyme

J'ai maintes et maintes fois juré de ne plus composer d'épigrammes.
Je me suis en effet attiré l'hostilité de nombreux sots.
Mais lorsque je vois le visage du Paphlagonien
Pantagathe, je ne peux pas résister à mon péché mignon.

CORNARIUS (p. 170)

*Iuravi ὁ quoties epigrammata scribere nolle,
Vt sim stultorum liber ab invidia.
Paphlagonis sed ubi larvam conspexero, morbus
Iam redit, & nusquam carmina tecta latent.*

Cornarius

O combien de fois j'ai juré de renoncer aux épigrammes
Pour que les sots ne me détestent plus !
Mais en voyant l'air de cadavre du Paphlagonien,
Voici ma maladie qui me reprend et mes poèmes refoulés éclatent au grand jour !

L'auteur anonyme aborde l'envie irrésistible d'écrire spécifiquement des épigrammes satiriques puisque les réactions d'hostilité décrites ici (ἔχθραν / *invidia*) sont celles des cibles visées par les critiques *ad hominem* très souvent présentes dans cette catégorie. Ce qui nous intéresse ici, c'est la référence à l'origine de la création épigrammatique. En effet, c'est en observant la réalité qui les entoure que les auteurs trouvent leur inspiration, c'est ce que suggère la subordonnée temporelle ὅπoταν κατίδω / *ubi conspexero*. Robert Aubreton⁵³⁵ précise que le Paphlagonien est une référence à Aristophane désignant ainsi Cléon dans les *Cavaliers* et que dans l'*Anthologie Grecque*, il doit, par extension, pointer un chef politique contemporain de l'auteur. Les lecteurs de l'époque pouvaient donc découvrir de nombreuses références à leur époque et percevoir l'ancrage du genre dans leur vie

⁵³⁴. Epigramme livre II, p. 170 (AG, XI, 340 ; A. Pl., IIb, 8, 3). L'*Anthologie Grecque* attribue cette épigramme à Palladas. Quant à Planude, aucun nom d'auteur n'est indiqué. Pour chaque épigramme grecque, nous joindrons dans un premier temps la version de l'*Anthologie* de Cornarius avant de présenter à la suite, entre crochets, la pièce corrigée (la compilation comporte essentiellement des erreurs d'accent et de ponctuation). Enfin, nous ajouterons, en notes, la version de l'*Anthologie Grecque*. Pour celle-ci : Ἔμοσα μυριάκις ἐπιγράμματα μηκέτι ποιεῖν, / πολλῶν γὰρ μωρῶν ἔχθραν ἐπεσπασάμην / ἀλλ' ὅπoταν κατίδω τοῦ Παφλαγόνος τὸ πρόσωπον / Πανταγάρου, στέξει τὴν νόσον οὐ δύναμαι.

⁵³⁵. Voir l'*Anthologie grecque*, tome X, livre XI, Texte établi et traduit par Robert Aubreton, 1972, [2002], p. 191, note 1.

quotidienne. Une anthologie constituée d'épigrammes très anciennes et de traductions d'auteurs nettement postérieurs aux supports grecs pouvait risquer de mettre à mal cet ancrage dans la vie quotidienne, mais il n'en est rien. L'ancrage a été conservé et ce, de différentes manières.

Tout d'abord, certaines épigrammes avaient à l'origine une dimension intemporelle. Elles ne contenaient aucune indication spatio-temporelle et présentaient donc l'avantage d'être d'actualité quelle que soit l'époque. Pour celles qui contenaient des informations très précises sur le cadre et/ou les personnages, deux options se sont présentées aux traducteurs : conserver la référence et laisser le lecteur trouver un parallèle dans l'actualité ou modifier quelques éléments de l'épigramme grecque pour l'actualiser et l'ancrer dans l'époque du traducteur, c'est le cas dans certaines épigrammes que nous étudierons plus loin. Dans l'épigramme ci-dessus, Cornarius a utilisé les deux procédés : il a supprimé l'adresse à un interlocuteur qui n'aurait trouvé aucune correspondance avec son actualité (Πανταγάθου) mais il a conservé la référence *ad hominem* (*Paphlagonis*).

L'écart entre le contexte de l'auteur grec et celui de Cornarius se réduit toutefois très vite si l'on perçoit le terme de Paphlagonien non plus comme une attaque ciblée mais comme une antonomase, désignant par jeu de mots avec le verbe *παφλάζω*⁵³⁶, les hommes qui bredouillent, bafouillent, ne produisent rien. Nous pouvons facilement imaginer qui est ici visé par Janus Cornarius car s'il est un homme face auquel l'anthologiste a eu du mal à ne pas retenir ses moqueries, c'est bien Fuchs. Le but de l'épigrammatiste n'est pas ici d'évoquer la source d'inspiration du genre mais de se moquer ouvertement d'un homme dont l'apparence (mais également peut-être la personnalité si l'on suit les règles de la physiognomonie) est une source de tentation trop forte pour un satiriste, ce qui est bien sûr un moyen très efficace de se moquer féroce de sa laideur. Toutefois, le regard d'un auteur spectateur du monde qui l'entoure offre un prélude intéressant aux groupes d'épigrammes suivants consacrés à la description d'un mécanisme naturel.

Les premiers mettent en scène des animaux, ce qui rapproche encore davantage ces épigrammes du genre des fables. Le choix de ces protagonistes s'explique doublement. La présence de ces protagonistes animaux est tout d'abord un atout précieux car ils offrent une allégorie divertissante du monde des humains. En outre, l'épigrammatiste se présente ainsi comme un spectateur attentif au monde qui l'entoure et capable d'intégrer à son texte tout élément constitutif du réel. L'évolution du genre épigrammatique a incontestablement favorisé ce processus d'élargissement du point de vue. L'épigramme était à l'origine comme une oraison funèbre, gravée dans la pierre, destinée à immortaliser le souvenir d'un être humain. Son changement de support a permis à d'autres catégories d'éclorre et c'est ainsi que de nouveaux acteurs sont entrés en scène à

⁵³⁶. Le premier sens de ce verbe est « bouillonner de colère, d'impatience », le second est « bredouiller, bafouiller ». Sur cette dernière signification, lire Aristophane, *Cavaliers*, v. 919 et *Paix*, v. 314, t. I et II, textes établis par Victor Coulon et traduits par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1^e éd. 1923) et 2019 (1^e éd. 1925).

côté des êtres humains, c'est le cas des animaux, des statues, de la végétation par exemple. L'évolution du genre épigrammatique a donc, en quelque sorte, favorisé la disparition de ce que nous pourrions appeler « une hiérarchie référentielle » : au fur et à mesure, l'épigrammatiste ne donne plus l'exclusivité, ni même la priorité, aux êtres humains dans son récit. Cette diversité est allée de pair avec un développement de la « rhétorique du petit⁵³⁷ ». Il ne fallait plus nécessairement avoir été un héros ou une héroïne pour inspirer les épigrammatistes. L'épigramme ménage donc, au gré de son évolution, une plus grande place aux animaux puisqu'elle se présente comme le reflet du réel dans sa globalité. Tel un peintre qui installerait son chevalet *in situ* pour être au plus près de la nature, capter le réel et créer instantanément une œuvre qui serait ainsi le parfait reflet de son observation, nous pouvons facilement imaginer l'épigrammatiste, spectateur du monde environnant et se lançant spontanément dans l'écriture lorsqu'un élément observé suscite son intérêt.

Dans les épigrammes suivantes, le lecteur peut aisément se représenter l'auteur comme témoin et transcripteur fidèle de ces saynètes animalières.

ΕΙΣ ΔΙΚΗΝ⁵³⁸

Ἀρχίου⁵³⁹

Ἐν ποτὲ παμφαίνοντι μελάντερος αἰθέρι ναίων
 σκορπίον ἐκ γαίης εἶδε θορόντα κόραξ,
 ὄν μάρψων ὄρουσεν. Ὅδ' αἰζαντος ἐπ' οὐδας,
 οὐ βραδὺς εὐκέντρῳ πέζαν ἔτυψε βέλει
 καὶ ζωῆς μιν ἄμερσεν. Ἴδ', ὡς, ὅσσον ἔτευχεν ἐπ' ἄλλῳ,
 ἐκ κείνου τλήμων αὐτὸς ἔδεκτο μόρον.

[Ἀρχίου

Ἐν ποτε παμφαίνοντι μέλαν πτερὸν αἰθέρι νωμῶν
 σκορπίον ἐκ γαίης εἶδε θορόντα κόραξ,
 ὄν μάρψων ὄρουσεν· ὁ δ' αἰζαντος ἐπ' οὐδας
 οὐ βραδὺς εὐκέντρῳ πέζαν ἔτυψε βέλει
 καὶ ζωῆς μιν ἄμερσεν. Ἴδ', ὡς, ὄν ἔτευχεν ἐπ' ἄλλῳ,
 ἐκ κείνου τλήμων αὐτὸς ἔδεκτο μόρον⁵⁴⁰.]

⁵³⁷. Expression empruntée à Doris Meyer et Céline Urlacher-Becht (éd), *La rhétorique du « petit » dans l'épigramme grecque et latine*, Actes du colloque de Strasbourg (26-27 mai 2015), Paris, Editions de Boccard. Voir notre troisième partie (C, 3).

⁵³⁸. Épigramme p. 44, livre I (*AG*, IX, 339 ; *AP*, I^a, 21, 8).

⁵³⁹. Pierre Waltz précise dans *l'Anthologie grecque, op. cit.*, (tome V, livre VII) qu'il s'agit d'Archias de Mytilène « auteur mal connu et d'époque indéterminée, sans doute à peu près contemporain d'Archias d'Antioche », (donc du I^{er} siècle avant J.-C.), *op. cit.*, p. 175. Il serait donc ce poète dont le droit de cité est défendu par Cicéron dans son *Pro Archia*. Il fait partie de ces poètes grecs qui en venant s'installer à Rome au I^{er} siècle avant J.-C. vont contribuer au syncrétisme gréco-romain. Louis Georges Lafaye dit d'eux qu'ils « forment la chaîne qui unit la décadence de la poésie grecque à l'âge d'or de la poésie latine. », « Les Grecs, professeurs de poésie chez les Romains (146-30 av. J.-C.) », *Revue internationale de l'enseignement*, tome 28, Juillet-Décembre 1894, p. 123.

⁵⁴⁰. Ἐν ποτε παμφαίνοντι μέλαν πτερὸν αἰθέρι νωμῶν / σκορπίον ἐκ γαίης εἶδε θορόντα κόραξ, / ὄν μάρψων ὄρουσεν· ὁ δ' αἰζαντος ἐπ' οὐδας / οὐ βραδὺς εὐκέντρῳ πέζαν ἔτυψε βέλει / καὶ ζωῆς μιν ἄμερσεν. Ἴδ', ὡς, ὄν ἔτευχεν ἐπ' ἄλλῳ, / ἐκ κείνου τλήμων αὐτὸς ἔδεκτο μόρον. (*AG*, IX, 339)

Sur la justice

D'Archias

Un jour, un corbeau, un obscur habitant du ciel brillant,
Vit un scorpion sortir de terre,
Il s'élança pour le saisir. Mais tandis qu'il touchait le sol,
Le scorpion, qui n'était pas lent, blessa sa patte de son dard pointu.
Et il lui ôta la vie. Vois comme la mort qu'il préparait pour un autre,
L'infortuné lui-même la reçut de sa victime.

ERASMUS⁵⁴¹ (p. 44)

*Scorpius e terra prorepserat idque vidente
Coruo, qui coelo victitat in liquido,
Corripuit visum fugitque ; sed hic vt humum ales
Contigerat, telo mox ferit atque necat.
Ecce tibi, quod in hunc auis insidiosa parabat,
Inde sibi acciuit ipsa necem misera.*

Érasme

Un scorpion était sorti de terre et un corbeau,
Habitant du ciel limpide, le vit.
Aussitôt vue, il se saisit de sa proie et s'enfuit ; mais à peine l'oiseau
Avait-il touché le sol qu'elle l'avait piqué de son dard, et le voilà qui meurt.
Vois donc : le mal que le perfide oiseau s'apprêtait à lui causer,
Il en fut victime et causa lui-même sa propre mort.

ALCIATUS⁵⁴² (p. 44)

*Raptabat volucres captum pede corvus in auras,
Scorpion, audaci praemia parta gulae.
Ast ille infuso sensim per membra veneno,
Raptorem in stygias compulit ultor aquas.
O risu res digna, aliis qui fata parabat,
Ipse perit, propriis succubuitque dolis.*

Alciat

Un corbeau emportait dans les airs, après l'avoir saisi par la patte,
Un scorpion, récompense toute prête pour son audacieux gosier.
Mais celui-ci répandit peu à peu son venin dans tout son corps,
Et se vengea en précipitant son ravisseur dans les eaux du Styx.
Quel épisode risible ! Celui qui préparait la mort pour autrui,
Périt lui-même et succomba à ses propres ruses.

⁵⁴¹. Sur sa collaboration avec Froben, lire l'article d'Alexandre Vanautgaerden, « Érasme : écrire au milieu des presses », *Genesis*, 2017, <http://journals.openedition.org/genesis/2984> ; sur sa conception des formes brèves, consulter Claudie Balavoine « L'essence de marjolaine... », art. cit., p. 159-183 ; sur ses amitiés, lire Yvonne Charlier, *Érasme et l'amitié, d'après sa correspondance*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2019 ; et bien sûr ses correspondances traduites et annotées d'après l'*Opus Epistolarum* de P.S. Allen, H.M. Allen et H.W. Garrod, Bruxelles, Aloïs Gerlo, 1981 ; sur sa place au sein de la *Respublica literaria*, lire Jérôme Lamy, « La République des Lettres et la structuration des savoirs à l'époque moderne », *Littératures*, 67, 2013, p. 91-108.

⁵⁴². Sur sa vie et ses œuvres, voir *André Alciat (1492-1550), un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Textes réunis et édités par Anne et Stéphane Rollet, Turnhout, Brepols Publishers, 2013 ; sur sa poésie en général, consulter Thomas Penguilly, « La muse latine et la muse vulgaire. André Alciat et la poésie italienne de son temps », dans *Italique*, XVII, 2014, p. 165-206 ; sur la collaboration entre Alciat et Cornarius, voir notre troisième partie (B).

La structure de l'épigramme grecque est classique : deux vers pour chacune des trois parties, le *promythion* (v 1-2), l'*agôn* (v 3-4) et l'*epimythion* (v 5-6). Voyons ce qu'apporte la mise en scène du regard dans l'enchaînement des différentes étapes structurelles. Le *promythion* a traditionnellement pour fonction de planter le décor et de présenter les protagonistes. Il est très souvent à l'imparfait car il décrit une situation statique, installée dans la durée, appelée à rester inchangée mais que l'arrivée d'un élément perturbateur vient troubler. L'apparition de cet élément est très souvent associée à un verbe conjugué au parfait en latin et à l'aoriste en grec pour suggérer l'idée d'une action unique, marquante qui vient rompre la tranquillité initiale. Nous pourrions considérer que l'épigrammatiste, pour condenser le matériau narratif, a choisi ici de supprimer la description du décor et d'ouvrir son texte, *in medias res*, avec l'élément perturbateur mais l'astuce, tout autant stylistique que structurelle, est plus subtile.

Elle consiste à intégrer, dans ces deux vers inauguraux, la présentation du décor et des protagonistes ainsi que l'introduction du pivot dramatique qui enclenche la première péripétie. En effet, les deux personnages sont présentés : le prédateur (κόραξ) et la proie (σκορπίον), un décor spécifique est associé à chacun : αἰθέρι pour le premier ; γαίης pour le second. Cette introduction a pour singularité d'être non pas statique, mais d'emblée intégrée à la dynamique dramatique par la mise en scène du regard déclencheur d'action (εἶδε). Ce regard vient mettre fin à deux situations initiales placées sous le signe de la tranquillité : celle de deux protagonistes évoluant dans deux environnements très différents et très éloignés spatialement. En effet, c'est lui qui enclenche une accélération dramatique en engendrant une redéfinition instantanée du statut des protagonistes (l'un devient prédateur et l'autre proie) ainsi qu'un rapprochement spatial : le lecteur imagine aisément l'aigle fondre sur le scorpion. L'épigrammatiste restitue ici fidèlement le processus de la chasse animale⁵⁴³ qui impose pour le prédateur, une fois sa proie repérée, d'agir vite. Il intègre ce mécanisme au sein même de son écriture au point d'en faire un procédé stylistique, applicable dans toutes les situations.

Comme pour souligner la fluidité avec laquelle les étapes s'enchaînent d'un point de vue dramatique et structurel, la première phrase consacrée au *promythion* se prolonge sur le troisième vers. Mais le début du vers 3 appartient bien à l'*agôn* puisque, contrairement à la première partie où les deux personnages étaient encore éloignés l'un de l'autre, le regard et l'action qu'il a enclenchée les réunissent désormais. La rapidité de l'attaque du prédateur est mise en valeur par les deux actions placées côte à côte (μάρψων ὄρουσεν). Le déferlement dramatique enclenché par le verbe de

⁵⁴³. Sur ce mécanisme animal à l'origine du procédé stylistique, lire par exemple Julie Lacaze, « Le secret de la rapidité des faucons pèlerins (enfin) dévoilé », *National geographic*, 2018 : « Les scientifiques ont observé qu'il montait d'abord à très haute altitude, ailes déployées pour profiter des courants thermiques ascendants. Puis, une fois la proie repérée, le faucon plonge dessus, en serrant ses ailes contre son corps (...) pour prendre un maximum de vitesse. C'est durant cette phase que sont enregistrés ses records. En fin de plongeon, le faucon écarte de nouveau les ailes (...) ».

perception εἶδε laisse penser que le dénouement est proche, que la rapidité d'exécution de l'aigle a précipité la fin du scorpion, tout autant que celle de l'épigramme. L'effet de surprise s'en trouve renforcé. Pour le dire autrement, la mise en scène du regard sert la *brevitas* au sens où elle condense de manière dynamique la matière dramatique mais elle donne également plus de relief au retournement de situation puisqu'elle emporte le lecteur dans un tourbillon d'actions exécutées avec une telle rapidité que l'issue, à savoir la victoire de l'aigle, semble inéluctable. Or, le surprenant revirement s'opère au vers 4 : le contact des deux animaux ("Ὅδ' αἰξάντος ἐπ' οὐδας) ne se solde pas par la mort de la proie et la victoire du prédateur mais par un renversement de leur statut : le scorpion devient alors sujet de la phrase et réplique (ἄμερσεν).

L'*epimythion* est introduit par le verbe ἴδε, impératif par lequel l'auteur invite le lecteur à poser son regard et son esprit critique sur le spectacle vivant auquel il vient d'assister. La morale est ainsi introduite. Elle est soulignée par la syntaxe avec le double parallélisme entre les deux verbes ἔτευχεν / ἔδεκτο qui désignent dans un premier temps l'oiseau comme acteur du piège et dans un second temps comme victime, mais également entre les deux tours prépositionnels ἐπ' ἄλλω / ἐκ κείνου qui transforment la victime en prédateur. Le retournement de situation est donc présenté comme une punition et rejoint ainsi le lemme de l'épigramme. La formule ἴδε insiste tout à la fois sur la capacité du genre à faire surgir des images et sur la multiplicité des regards convoqués au sein d'une épigramme : celui des protagonistes qui est mis en scène pour enclencher l'action, celui du lecteur sollicité de manière plus ou moins implicite et celui de l'auteur témoin et parfois juge qui propose une lecture du récit.

Dans la catégorie des épigrammes démonstratives, ces tableaux vivants servent de support à un exposé. Autrement dit, l'intérêt de la création d'hypotyposes n'est pas seulement pictural ou esthétique, il est didactique : le message apparaît de manière beaucoup plus évidente et limpide lorsqu'il est illustré par une saynète animée et divertissante. Et pour s'assurer que la démonstration soit claire et intelligible, l'épigrammatiste s'invite pour éclairer le lecteur, lui faire partager son point de vue et transmettre la morale qui, selon lui, découle du récit. Cet impératif du verbe « voir » assure ainsi une transition entre le « corps » et l'« âme⁵⁴⁴ » du texte. La présence des animaux comme protagonistes, l'*epimythion* qui marque la fin du récit ainsi que l'énoncé de la moralité par l'auteur ont peut-être poussé Pierre Waltz à considérer ce texte non comme une épigramme mais comme une fable⁵⁴⁵. Il est vrai que les procédés employés par l'épigrammatiste ressemblent fortement à ceux que nous pouvons rencontrer dans une fable. Toutefois, même si la structure interne du texte peut créer

⁵⁴⁴. En référence à la citation de La Fontaine : « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le Corps, l'autre l'Âme. Le Corps est la Fable ; l'Âme, la Moralité. » La Fontaine, *op. cit.*, p. 50. Notons que dans cette même préface, la « brièveté » du récit est appelée « l'âme du conte. » p. 45. De la même manière, la brièveté est l'âme de l'écriture épigrammatique.

⁵⁴⁵. *Anthologie grecque*, tome VII, livre IX, *op. cit.*, p. 136, note 2.

une confusion, le paratexte nous amène à nuancer cette classification. En effet, il n'est pas placé sous l'égide d'un titre mais intégré, avec d'autres épigrammes, à une démonstration sur ce qu'est la justice, comme l'indique le lemme ΕΙΣ ΔΙΚΗΝ. Il illustre donc en réalité la *diversitas* qui anime toute l'anthologie : pour un même lemme, les auteurs proposent des longueurs, des structures, des mètres, des personnages⁵⁴⁶ différents et les emprunts à d'autres genres viennent enrichir l'épigramme.

Les traductions proposées respectivement par Érasme et Alciat témoignent de la tension constante entre souci d'*imitatio* et esprit d'*aemulatio*. La version du premier se veut très fidèle au modèle grec, alors que celle du second prend davantage de libertés. Les deux conservent la structure globale de l'épigramme support qui consiste à consacrer deux vers à chacune des trois parties traditionnelles mais le traitement de la mise en scène du regard est très différent dans les deux versions, ce qui a un impact sur le dynamisme de l'épigramme et sur son fil conducteur. Nous retrouvons dans le *promythion* d'Érasme exactement les mêmes éléments que dans le support grec : l'entrée en scène des deux protagonistes (*scorpius, corvo*) évoluant, dans un premier temps, chacun dans son milieu naturel (*e terra / in coelo*) jusqu'à ce que le premier se retrouve dans le champ de vision du second (*vidente*) et enclenche ainsi la mécanique dramatique. Érasme accroît la fluidité déjà présente dans l'épigramme grecque qui réunissait en une phrase la situation initiale, l'élément perturbateur et la première péripétie. En effet, il réunit l'intégralité du récit en une seule phrase qui court du vers 1 au vers 4. Cette construction syntaxique a deux effets : elle permet de distinguer plus nettement le récit de la moralité et elle suggère l'idée d'un tourbillon dramatique enclenché par la mise en scène du regard et qui entraîne la mort d'un des deux protagonistes. Cette impression est renforcée par l'emploi du polyptote *vidente / visum* qui attribue à la perception visuelle un rôle déterminant puisque les rapports de prédateur / proie sont définis à la suite de ce regard. Comme dans le support grec, le renversement de situation s'opère dans la deuxième partie du vers 3 : il est amorcé par la conjonction de coordination *sed* et par le déictique *hic* qui place cette fois-ci le scorpion en position de sujet. Il sort alors de son statut de proie pour asséner un coup mortel (*ferit atque necat* : ces deux verbes font écho à la double action de l'oiseau *Corripuit fugitque*.)

Pour introduire l'*epimythion*, Érasme conserve tout à la fois l'adresse au lecteur et la référence au pouvoir visuel de l'épigramme puisqu'il choisit la formule *ecce tibi*. Il reprend également les parallélismes grecs pour signifier le retournement de situation (*parabat / acciuit ; in hunc / sibi* qui font écho aux tournures grecques ἔτευχεν / ἔδεκτο ; ἐπ' ἄλλω / αὐτὸς) et mettre davantage en valeur la moralité. En qualifiant le corbeau de *misera* qui fait écho à l'adjectif τλήμων dans le texte grec, Érasme

⁵⁴⁶. Pour ne donner qu'un exemple, ce lemme sur la justice est illustré par cinq groupes d'épigrammes : le premier met en scène des personnages mythologiques ; le second a pour protagonistes l'aigle de Zeus et un chasseur ; le troisième (le nôtre) fait uniquement intervenir des animaux ; le quatrième est consacré aux êtres humains et le dernier à un rat. Lire Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 42-47.

semble adopter la même posture qu'Archias. En effet, les auteurs qui énoncent eux-mêmes la moralité prennent toujours le risque d'être perçus comme des détenteurs du savoir et des juges sévères, moralisateurs, très éloignés de leurs lecteurs ignorants, en raison de leur supériorité intellectuelle. Or, en ajoutant ces adjectifs, Érasme et Archias se présentent plutôt comme des conseillers compatissants, navrés et émus par le sort de ceux qui méconnaissent le fonctionnement du monde. Notre traduction nous invite toutefois à nuancer cette idée de commisération pour Érasme. En effet, l'adjectif *misera* peut tout à fait être compris comme la description objective de la situation du corbeau qui passe d'heureux prédateur à proie malheureuse. L'adjectif *invidiosa*, quant à lui, renforce plutôt l'idée d'une justice immanente qui vient punir les mauvaises actions. Derrière cet adjectif est également sous-entendue et défendue l'idée d'une liberté, c'est-à-dire que le revirement de situation ne s'explique pas par l'intervention d'un *deus ex machina*. Bien au contraire, il est seulement la conséquence directe de la perfidie du personnage.

À la lecture de la version d'Alciat, il semble évident que l'auteur a relégué au second plan l'imitation et privilégié l'émulation. Sa traduction se distingue nettement du support grec et par extension, d'Érasme. La différence la plus notable concerne la mise en scène du regard. Si dans les deux versions précédentes, elle est utilisée dès le *promythion* pour enclencher la mécanique dramatique et insuffler dès l'ouverture une dynamique, elle est ici passée sous silence, ou sous-entendue tout au plus, puisque l'épigramme s'ouvre sur le verbe *raptabat*. Le lecteur comprend donc que la capture et le repérage visuel qui l'a nécessairement précédée ont déjà eu lieu. Cette entrée en matière a des répercussions sur l'ensemble de la structure. Les deux premiers vers sont consacrés à la description de la situation initiale qui s'ouvre d'ailleurs sur un imparfait d'arrière-plan. Les deux suivants décrivent le retournement de situation et les deux derniers le dénouement. En faisant disparaître le premier pivot dramatique que constituait, dans les deux versions précédentes, la mise en scène du regard, la structure de l'épigramme perd en originalité tout autant qu'en dynamisme. Elle ne retranscrit pas l'idée d'un déferlement de rebondissements et atténue ainsi l'effet de surprise.

Alciat semble avoir privilégié la création d'un univers poétique. En effet, il a remplacé la mécanique dramatique, activée par le repérage visuel (pour Archias : *μόρψων ὄρουσεν* ; pour Érasme : *corripuit visum fugitque*) par des éléments descriptifs. En parlant pour l'aigle de son *audaci gulae*, il renforce la dimension pittoresque du texte, personnalise davantage son protagoniste et prépare la moralité au sens où l'adjectif *audaci* laisse déjà entrevoir le risque de démesure et peut sous-entendre qu'à trop vouloir se gorger de nourriture, l'oiseau s'expose grandement. Le regard poétique que l'auteur pose sur l'épigramme support, s'exprime encore davantage aux deux vers suivants puisqu'ils nous plongent dans l'univers mythologique. Les références au venin (*infuso veneno*) et aux eaux du Styx (*in stygiis aquas*) font surgir en arrière-plan Eurydice conduite aux Enfers après la morsure d'un serpent mais peut-être surtout Hercule et l'Hydre de Lerne, ce « serpent d'eau » qu'il tua et dont une partie du sang lui

sert à constituer des flèches empoisonnées. Comme pour renforcer la dimension poétique de son épigramme, Alciat l'habille d'une allitération en *-p* qui crée une harmonie sonore. Elle est omniprésente dans les deux premiers vers comme pour mimer le chant victorieux et arrogant de l'oiseau *Raptabat, captum, pede, / Scorpion, praemia, parta* ; la situation s'inverse dans les vers suivants et l'allitération souligne alors le revirement subi par l'oiseau *per, Raptorem, compulit* puis met en valeur l'effet boomerang : *parabat / Ipse perit, propriis*.

Pour introduire l'*epimythion*, point d'adresse directe au lecteur mais une exclamative à dimension satirique (*O risu res digna*). L'épigrammatiste invite ici le lecteur à se moquer du corbeau et de son arrogance qui lui a fait crier victoire trop tôt mais qui surtout lui a fait perdre de vue l'éventualité d'un retournement de situation. Il conserve le double parallélisme verbal (*parabat / perit*) et pronominal (*aliis / ipse*) mais il ajoute un troisième verbe (*succubuit*) qui, de notre point de vue, atténue la force du parallélisme et crée plutôt un effet de redondance. La posture qu'adopte Alciat dans l'énoncé de cette moralité est bien différente de celle d'Archias et d'Érasme, il ne se positionne pas en tant qu'autorité soucieuse de transmettre un savoir mais en tant que satiriste lançant un regard moqueur et sans complaisance sur le monde qui l'entoure. Si les deux premiers épigrammatistes se présentent comme deux observateurs de la nature qui retranscrivent des scènes dont ils sont les témoins et se mettent au service du lecteur pour l'aider à comprendre ce qu'il faut retenir de leur récit, Alciat se définit plutôt comme un poète que la contemplation de la nature inspire mais de manière bien différente. Le spectacle du monde réel le transporte, par un jeu de références mythologiques, dans un univers littéraire, fictif et poétique. S'adresser au lecteur signifierait, en quelque sorte, quitter ce monde parallèle, c'est pourquoi l'*epimythion* d'Alciat est beaucoup plus fermé que celui des deux auteurs précédents qui saisissent l'occasion pour instaurer un dialogue avec le lecteur, tandis que lui se laisse porter par son inspiration et transmet la vision poétique qu'il a du monde environnant.

Pour qu'un repérage visuel soit instantanément suivi d'une attaque et de la mort de la proie, il faut nécessairement que la victime n'ait, quant à elle, pas perçu le danger ou n'ait pas pu se défendre. En effet, une réaction naturelle consiste à entamer un processus de défense aussitôt le péril détecté. Il peut revêtir deux formes : la fuite⁵⁴⁷ ou la contre-attaque. Les mêmes comportements sont observés chez les êtres humains, comme nous allons l'étudier dans le groupe d'épigrammes suivant. Cette fois-ci, l'épigrammatiste ne se focalise pas sur le regard du prédateur qui une fois sa proie repérée enclenche une action. Le repérage et l'attaque ont déjà eu lieu mais le lecteur va suivre la scène du point de vue d'un observateur extérieur. Autrement dit, nous allons suivre, cette fois-ci, le regard d'un protagoniste cherchant à neutraliser l'action du prédateur. Si la mise en scène du regard entraînait

⁵⁴⁷. *Dictionnaire du comportement animal*, sous la direction de David McFarland, traduit par Guy Schoeller, Paris, Robert Laffont, 1990, « La fuite est une forme de comportement de défense qui peut se manifester dès qu'un prédateur est repéré ou seulement après qu'un prédateur fait mine de capturer une proie. » p. 404.

précédemment l'attaque du prédateur, elle enclenche cette fois-ci un mécanisme de défense et nourrit donc le registre dramatique. Nous constatons une fois de plus combien la *varietas* enrichit l'anthologie : selon le regard que nous suivons, le moment où il intervient, l'effet produit n'est pas le même.

ΘΗΡΩΝ⁵⁴⁸

Γαίτου⁵⁴⁹

Παῖδα πατήρ Ἄλκων ὄλοῶ σφιγγθέντα δράκοντι
ἀθρήσας δειλῆ τόξον ἔκαμψε χερί.
θηρὸς δ' οὐκ ἀφάμαρτε· διὰ στόματος γὰρ οἰστός
ἦιξεν, τυτθοῦ βαιὸν ὕπερθε βρέφους.
παυσάμενος δὲ φόνοιο παρὰ δρυὶ τῆδε φαρέτρην
σημα καὶ εὐτυχίης θῆκε καὶ εὐστοχίης.

[Παῖδα πατήρ Ἄλκων ὄλοῶ σφιγγθέντα δράκοντι
ἀθρήσας δειλῆ τόξον ἔκαμψε χερί·
θηρὸς δ' οὐκ ἀφάμαρτε· διὰ στόματος γὰρ οἰστός
ἦιξεν, τυτθοῦ βαιὸν ὕπερθε βρέφους.
Παυσάμενος δὲ φόνοιο παρὰ δρυὶ τῆδε φαρέτρην
σημα καὶ εὐτυχίης θῆκε καὶ εὐστοχίης⁵⁵⁰.]

A cause de bêtes sauvages

De Gétulicus

Un père, Alcon, voyant son enfant enserré par un funeste serpent,
Fit fléchir son arc de sa craintive main ;
Il ne rata pas le monstre. En effet, la flèche se précipita dans sa gueule
Un peu au-dessus du petit enfant.
Une fois le meurtre accompli, il déposa son carquois près de ce chêne,
Comme signe à la fois de sa chance et de son adresse.

IO. SLEIDANUS⁵⁵¹ (p. 396)

Quum pater aspiceret natum serpente teneri

Alcon, mox arcum fidaque tela capit.

Ictus erat certus, patulo qui laeserat ora

vulnere, quod ferme senserat ipse puer.

Hosteque prostrato, quercu suspendit ab ista

Mox pharetram, & duplici nomine laetus erat.

⁵⁴⁸. Epigramme p. 396, livre VI, (AG, VI, 331 ; A. Pl, VI, 78, 60)

⁵⁴⁹. Il est l'auteur d'une seule épigramme dans l'anthologie. Il aurait été un contemporain de Vespasien et ferait partie de l'*Anthologion* de Vespasien. Voir l'*Anthologie Grecque*, tome X, livre XI, p. 296.

⁵⁵⁰. ΓΑΙΤΟΥΛΙΚΟΥ

Παῖδα πατήρ Ἄλκων ὄλοῶ σφιγγθέντα δράκοντι / ἀθρήσας δειλῆ τόξον ἔκαμψε χερί· /θηρὸς δ' οὐκ ἀφάμαρτε·
διὰ στόματος γὰρ οἰστός /ἦιξεν, τυτθοῦ βαιὸν ὕπερθε βρέφους. /παυσάμενος δὲ φόνοιο παρὰ δρυὶ τῆδε φαρέτρην
/ σημα καὶ εὐτυχίης θῆκε καὶ εὐστοχίης. (AG, VI, 331)

⁵⁵¹. Sur la vie de cet historien, traducteur, diplomate luxembourgeois, lire Johannes Süßmann, «Sleidanus, Johannes» dans *Neue Deutsche Biographie*, *op. cit.*, p. 499-500 [version en ligne] ; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118748440.html#ndbcontent> ; sur les multiples déclinaisons possibles de son nom et la liste de ses œuvres, se reporter au site de la BNF : https://data.bnf.fr/fr/13323423/johannes_sleidanus/ ; sur sa production, voir Laurence Druez, « Le Luxembourgeois Jean Sleidan, humaniste et historien de la Réforme », dans *Bulletin de la Société royale d'Histoire du Protestantisme belge*, n° 117, Bruxelles, 1996, p. 23-48 et du même auteur, « État présent des études sleidaniennes » dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 58, 1996, p. 685-700.

Johannes Sleidanus

Alors qu'un père, Alcon, voyait son fils prisonnier d'un serpent,
Il prend aussitôt un arc et des traits sûrs.
Le coup était maîtrisé : il avait largement entaillé la gueule du serpent
Et l'enfant lui-même avait à peine senti la flèche.
Une fois l'ennemi terrassé, il suspendit aussitôt à ce chêne
Son carquois, heureux à double titre.

Nous retrouvons une structure classique : *promythion* (v 1 et 2), *agôn* (v. 3 et 4), *epimythion* (v. 5 et 6). Une nouvelle fois, la mise en regard permet une présentation rapide des personnages (*δράκοντι* / *serpente* ; *πατήρ Ἄλκων* / *pater Alcon* ; *παῖδα* / *natum*) ainsi que l'enclenchement de la mécanique dramatique et ce, en deux vers. Une rapidité qui est plus frappante encore dans l'épigramme grecque que dans la version latine. En effet, la combinaison verbale du participe aoriste et du verbe au même temps (*ἄθρήσας ἔκαμψε*) laisse penser que la perception visuelle a immédiatement enclenché un geste d'attaque. Même si la formule latine est différente, nous voyons tout de même nettement l'efficacité de la mise en scène du regard pour enclencher rapidement la dynamique narrative. En effet, le procédé est ingénieux : au lieu de présenter les personnages de manière statique, il permet de les intégrer tout de suite dans une situation dramatique. Ce sont des personnages sur le point d'agir qui apparaissent dès les premiers vers. Quel que soit leur statut (proie ou victime), leur point commun est leur perception visuelle qui les place dans une urgence dramatique : ils doivent, selon la situation, attaquer ou se défendre.

Si l'expression condensée nourrit souvent le registre dramatique, cette structure semble aussi, dans d'autres cas, surtout chargée de mettre en valeur la catégorie d'épigrammes à laquelle appartient la pièce en question : c'est le cas dans le livre VI de l'anthologie, entièrement constitué d'épigrammes votives. Des 171 pièces présentes dans l'*Anthologie de Planude*, Cornarius n'en a conservé que 17, organisées autour de 11 lemmes⁵⁵² qui peuvent désigner, selon Pierre Waltz, des éléments très divers : « la profession du donateur⁵⁵³ (...), son âge ou son sexe⁵⁵⁴ (...), parfois encore l'objet de l'épigramme⁵⁵⁵ (...) ou sa forme⁵⁵⁶ (...), rarement la nature de l'offrande⁵⁵⁷ (...) ou les circonstances qui en ont été

⁵⁵² Ils sont tous au génitif et précédés pour huit d'entre eux de la préposition *ἀπό* : *ἀπό ἀλιέων, γερόντων, γεοργῶν, γυναικῶν, μεθύσων, ναυτῶν, ναυαγῶν, παιζόντων* (au génitif seul : *θηρῶν, ἐρωτικῶν, κυνηγῶν*).

⁵⁵³ *ἀπό ἀλιέων, γεοργῶν* (au lieu de *γεωργῶν* : forme mal orthographiée à la fois dans le sommaire et dans l'anthologie) ; *κυνηγῶν* ; *ναυτῶν* : de la part de pêcheurs, paysans, chasseurs, marins.

⁵⁵⁴ *ἀπό γερόντων, γυναικῶν, παιζόντων* (*νέων* chez Planude) : de la part de vieillards, femmes, enfants.

⁵⁵⁵ *ἐρωτικῶν* (dans l'anthologie de Planude, *ἐρωτικά*, forme qui paraît plus logique). Que le génitif soit employé seul ou précédé implicitement de la préposition *ἀπό*, il est difficile à justifier.

⁵⁵⁶ Cornarius n'a pas retenu ces épigrammes, ce qui n'est guère surprenant puisqu'il a eu tendance à supprimer les pièces à visée purement formelle dont il estimait l'intérêt et le potentiel pédagogique insuffisants.

⁵⁵⁷ Cornarius n'a pas conservé cette forme de présentation. Chez Planude, la formule pouvait être la suivante : *εἰς ἀνάθημα...*

l'occasion⁵⁵⁸. » Le titre de notre épigramme appartient à cette dernière catégorie puisque *θηρῶν*⁵⁵⁹ désigne les circonstances dans lesquelles l'offrande a été faite. Nous aurions pu le traduire ainsi : « Suite à la rencontre de bêtes sauvages », mais pour respecter davantage la brièveté du lemme, nous avons choisi : « À cause de bêtes sauvages ». La bête sauvage en question (le serpent ici) est en effet reléguée ici au rang de circonstances déclenchant l'action. Pour le dire autrement, elle endosse uniquement le rôle de pivot dramatique. Le véritable protagoniste reste le père. Nous percevons ici un aspect essentiel de la poésie anathématique : les épigrammes de cette catégorie se focalisent sur l'offrande, ce qui rend tout le reste secondaire.

Dans le cas présent, la mise en scène du regard permet d'introduire très rapidement l'offrande, à savoir le carquois (*φαρέτρην* / *pharetram*) puisque la perception visuelle du danger exige de la part du père une intervention immédiate et le recours à son arc (*τόξον* / *arcum*). Le but de l'épigramme n'est en aucun cas de créer un quelconque suspense autour de l'issue de ce combat entre le père et le serpent puisque l'épigramme raconte l'histoire d'Alcon (*Ἄλκων* / *Alcon*), qui est l'adroit archer d'Héraclès. Les expressions qui apparaissent dès le troisième vers *θηρὸς δ' οὐκ ἀφάμαρτε* / *Ictus erat certus* montrent bien que l'intérêt de l'épigramme ne repose en aucun cas sur une tension dramatique suscitée par la confrontation entre l'archer et le prédateur. Cette idée est d'ailleurs encore plus marquée dans la version latine que dans l'épigramme grecque. Alors que Gétulicus crée un léger suspense avec l'expression *δελῆ χειρὶ*⁵⁶⁰, Sleidanus fait le choix d'être pleinement fidèle à la renommée de l'archer, adroit, qui ne rate jamais aucune cible, en précisant qu'il prend *fida tela*. L'issue du combat ne fait donc aucun doute. Le but est ici d'achever le plus vite possible une action qui reste secondaire puisqu'elle doit seulement permettre d'intégrer l'offrande qui est faite par le protagoniste, après la réussite de son action. *L'epimythion* montre bien que l'issue du combat ne constituait pas la finalité de l'épigramme : elle est très rapidement condensée (*Παυσάμενος δὲ φόνοιο* / *Hosteque prostrato*) pour laisser rapidement la place à la description de l'offrande.

⁵⁵⁸. ἀπὸ ναυαγῶν : de la part de naufragés. Pour le détail de toutes ces catégories, lire *l'Anthologie Grecque*, tome III, livre 6, p. 5.

⁵⁵⁹. Planude avait, quant à lui, opté pour le titre εἰς θῆρας. L'observation des titres des épigrammes du livre VI de Cornarius confirme l'impression, déjà évoquée précédemment, d'une œuvre achevée à la hâte, au détriment des trois derniers livres, particulièrement courts et comprenant des erreurs. En effet, certains lemmes sont précédés de la préposition ἀπὸ, d'autres non, sans justification particulière du point de vue de la traduction. L'ajout du lemme ἀπὸ μεθύσων renforce cette impression. Il n'appartient à aucune des catégories relevées précédemment (profession, âge, sexe du donateur, circonstances...). Il se présentait ainsi dans *l'Anthologie de Planude* : ἀνάθημα τῷ Βάκχῳ παρὰ Ξενοφῶντος, un titre beaucoup plus logique puisque le pluriel employé par Cornarius (qu'il faudrait rendre de la sorte « De la part de personnes ivres ») crée une généralité alors que le texte initial décrit une offrande personnalisée, rattachée à un donateur particulier.

⁵⁶⁰. Cette expression peut être considérée comme une hypallage : elle décrit l'angoisse du père qui aperçoit son fils dans une situation particulièrement dangereuse, plutôt qu'une main hésitante parce qu'inexpérimentée. C'est précisément ce double sens possible qui peut créer un léger suspense.

Ainsi, le procédé de mise en scène du regard est mis au service de la finalité même des épigrammes votives : il permet d'accélérer la description des circonstances pour laisser davantage de place au geste anathématique. Mais redisons-le, même s'il sert des intérêts littéraires, il ne peut être considéré comme un artifice puisque dans le cas présent, l'épigramme ne fait que rendre compte du mécanisme naturel selon lequel la perception d'un grave danger exige une rapide réaction. Ce qui relève en revanche de l'artifice littéraire, c'est de se concentrer sur ce moment particulier et de supprimer tous les éléments étrangers à ce processus. Dans chacune des épigrammes précédentes, le regard déclenche un sentiment très intense qui lui-même rend l'action urgente. Dans le cas du corbeau, à la vue de sa proie, il devient entièrement soumis à son besoin primaire de se nourrir qui le pousse à attaquer. Quant à Alcon, à la vue de son fils prisonnier, il est gagné par la peur qui le pousse à décocher une flèche. C'est également le cas dans une scène de coup de foudre lors de laquelle la perception visuelle déclenche instantanément un sentiment amoureux. S'il n'est suivi d'aucune action, il reste alors à l'état de fantasme⁵⁶¹. Ce n'est pas le cas dans l'épigramme suivante dans laquelle le regard déclenche des sentiments immédiats qui eux-mêmes provoquent une action instantanée.

ΕΙΣ ΤΥΧΗΝ⁵⁶²

Αγαθίου

Γριπεύς τις μογέεσκεν ἐπ' ἰχθύσι. Τόν δ' ἐσιδοῦσα
 εὐκτέανος κούρη θυμόν ἔκαμνε πόθῳ.
 καί μιν θῆκε σύννευον. Ὅδ' ἐκ βιότιο πενιχροῦ
 δέξατο παντοίης ὄγκον ἀγνηορίας.
 ἢ δὲ Τύχη γελώσα παρίστατο καὶ ποτὶ Κύπριν,
 οὐ τεὸς οὗτος ἀγών, ἄλλ' ἐμός ἐστιν, ἔφη.

[**Ἀγαθίου**

Γριπεύς τις μογέεσκεν ἐπ' ἰχθύσι· τὸν δ' ἐσιδοῦσα
 εὐκτέανος κούρη θυμὸν ἔκαμνε πόθῳ
 Καί μιν θῆκε σύννευον· ὁ δ' ἐκ βιότιο πενιχροῦ
 δέξατο παντοίης ὄγκον ἀγνηορίας.
 Ἡ δὲ Τύχη γελώσα παρίστατο καὶ ποτὶ Κύπριν·
 “Οὐ τεὸς οὗτος ἀγών, ἀλλ' ἐμός ἐστιν”, ἔφη⁵⁶³.]

Du destin

D'Agathias⁵⁶⁴

Un pêcheur se donnait beaucoup de peine pour attraper des poissons. À sa vue,
 Une jeune fille riche souffrait de désir en son cœur enflammé
 Et le prit pour époux. Celui-ci, après une vie misérable,
 Eut de nombreuses occasions d'être fier.
 La Fortune se présenta en riant et dit à Cypris :

⁵⁶¹. Lire par exemple Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « A une passante », Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 145.

⁵⁶². Épigramme p. 124, livre I (AG, IX, 442 ; A. Pl., I^a, 78, 9).

⁵⁶³. ΑΓΑΘΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ ΜΥΡΙΝΑΙΟΥ

Γριπεύς τις μογέεσκεν ἐπ' ἰχθύσι· τὸν δ' ἐσιδοῦσα /εὐκτέανος κούρη θυμὸν ἔκαμνε πόθῳ /καί μιν θῆκε σύννευον· ὁ δ' ἐκ βιότιο πενιχροῦ /δέξατο παντοίης ὄγκον ἀγνηορίας. /ἢ δὲ Τύχη γελώσα παρίστατο καὶ ποτὶ Κύπριν / “Οὐ τεὸς οὗτος ἀγών, ἀλλ' ἐμός ἐστιν” ἔφη. (AG IX, 442)

⁵⁶⁴. Sur l'importance de sa *Couronne* dans l'histoire du genre épigrammatique, voir précédemment I, C, 1), a) ; Pierre Waltz, « L'Anthologie grecque », art. cit., p 7- 9 et du même auteur, *Anthologie grecque, op. cit.*, livre I, introduction p. XXIII- XXV, livre V et p 113-118 pour lire le préambule du *Cycle* d'Agathias.

« Ceci n'est pas ton combat, mais le mien. »

MORUS

*Pisces dum captat piscator, divitis illum
Nata videt, visi flagrat amore viri.
Deinde viro nubuit. Sic illi ex paupere vita,
Magna superbarum copia venit opum.
Astitit et ridens Fortuna ait, « beus Venus haud iam
Mars erat iste tuus, Mars erat iste meus. »*

ALITER

*« Mars erat iste meus, Venus inquit, verba retorquens,
Illico sors eadem, Mars erat iste meus. »*

More⁵⁶⁵

Un pêcheur était en train de pêcher ; la fille d'un riche
Le voit ; sitôt vu, elle se consume d'amour pour lui
Et l'épouse. Lui, après une vie passée dans la pauvreté,
Voit fièrement venir d'opulentes richesses.
La Fortune arrive en riant et dit : « Eh là, Vénus, ce combat
N'était pas le tien, c'était le mien ! »

Autre fin

« Ce combat était bien le mien, dit Vénus en reprenant ses mots :
Tout à coup, une destinée commune : ce combat était bien le mien »

Si l'on en croit le titre de l'œuvre de Jean Rousset : *Leurs yeux se rencontrèrent*⁵⁶⁶, l'échange de regards est précisément ce qui fait naître le coup de foudre (ou l'*innamoramento*) et engendre, de manière fulgurante, des sentiments d'une grande intensité. C'est un processus en tout point similaire à celui que nous avons mis au jour dans les épigrammes précédentes. Dans la scène ici décrite par Agathias, le regard que la jeune fille pose sur le pêcheur, les bouleversements qu'il occasionne et la rapidité avec laquelle il noue le destin des deux amants, constituent des *topoi* largement développés dans la littérature amoureuse. La structure de l'épigramme grecque est simple : les deux premiers vers sont consacrés au coup de foudre de la jeune femme et constituent le *promythion*. La fulgurance du coup de foudre est mise en valeur par l'imparfait duratif (ἔκαμνε) présenté comme la conséquence immédiate de l'échange de regard (ἐσιδοῦσα). Le datif causal (πόθω) souligne tout autant l'instantanéité que l'intensité des sentiments déclenchés. Tous ces éléments font partie intégrante de la mécanique amoureuse du coup de foudre. Elle est conservée à l'identique dans l'épigramme latine qui consacre également deux vers au *promythion* à la jeune femme, sa perception et ses conséquences.

⁵⁶⁵. Sur sa place (de pionnier d'une certaine façon) dans l'histoire britannique de l'épigramme, voir Sylvain Durand, La récréation poétique, traduction et commentaire des épigrammes de John Owen (1564 ?-1622), Thèse préparée sous la dir. de Ph. Heuzé et soutenue en Sorbonne le 3 décembre 2012, p. 28 à 40 ; Hoyt Hopewell Hudson, The Epigram in the English Renaissance, Princeton, Legacy Library, 1947 ; sur son goût très tôt affirmé pour le genre de l'épigramme, se référer à l'article de Germain Marc'Hadour, « La poésie latine de Thomas Morus », Revue Rozniki Humanistyczne, Lublin, 1978, p. 35-43

⁵⁶⁶. Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1984.

En recourant au polyptote (*videt / visi*) et en plaçant ces deux mots côte à côte, More montre à quel point le regard est le pivot central de la trame narrative. En utilisant le présent de narration pour les deux verbes (*videt* et *flagrat*), il montre la concomitance entre le regard et la naissance immédiate des sentiments. Avec la métaphore *flagrat amore*, il reprend le *topos* de l'amour perçu comme un feu qui consume les amants⁵⁶⁷ pour suggérer l'intensité des sentiments ressentis. Les dactyles des deux pentamètres qui décrivent les répercussions de la vision sur la jeune femme mettent en valeur la rapidité avec laquelle le cœur de l'amante s'est enflammé.

Les deux vers suivants sont consacrés aux bouleversements engendrés par cette rencontre : un mariage (*θήκε σύνευνον ; viro nubii*) mais surtout pour le jeune homme, un mode de vie radicalement différent, comme le soulignent les antithèses (*ἐκ βίοτιο πενιχροῦ / ὄγκον ἀγνηγορίας ; ex paupere vita / magna superbarum copia opum*). Les deux expressions latines et grecques diffèrent quelque peu : Agathias insiste plutôt sur l'emphase du jeune homme qui se gonfle d'orgueil d'être à présent riche. Nous retrouvons cette idée dans l'adjectif *superbarum* mais More insiste surtout sur l'abondance des biens en créant d'ailleurs une forme de redondance avec les termes *magna copia opum*, semblant ainsi légitimer la fierté du personnage. Enfin, l'*epimythion* pose une question philosophique par l'intermédiaire d'allégories : quel dieu exerce son pouvoir au moment du coup de foudre ? la Fortune ou l'Amour ? Agathias et, More dans sa première version, penchent en faveur du destin mais comme l'humaniste anglais se plaît souvent à proposer un autre point de vue, sa seconde version laisse penser que l'Amour seul décide de tout. Plus qu'une seconde version, il s'agit de la réponse de Venus à Fortuna (*verba retorquens*) qui reprend les paroles de cette dernière à son compte pour ouvrir et clore son intervention (*Mars erat iste meus*). Toutefois, à la différence de sa rivale, elle ne se contente pas de cette affirmation présentée comme péremptoire, elle justifie ses propos en expliquant que seul l'amour peut déclencher des sentiments instantanés (*ilico*) et réciproques (*sors eadem*). Il ne reste plus au lecteur qu'à choisir entre ces deux points de vue.

Il apparaît donc très logique qu'un genre qui aspire à la *brevitas* et se doit pour cela d'opérer systématiquement un condensé dramatique, mette très souvent en scène le regard. Il dispense de toute transition, de long développement, garantit une fluidité parfaitement crédible et permet d'aborder, immédiatement après, les répercussions dramatiques. Parlant du face à face amoureux, Jean Rousset déclare : « Il s'agit d'une dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines. (...) L'événement raconté est à la fois inaugural et causal ; on a le droit de traiter la scène de première vue comme une fonction, étant donné son pouvoir d'engendrement et d'enchaînement⁵⁶⁸... » Cette citation est tout à fait applicable à l'ensemble

⁵⁶⁷. Sur ce *topos*, lire notamment Sylvie Laigneau-Fontaine, *La femme et l'amour chez Catulle et les Élégiques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.

⁵⁶⁸. *Ibid.*, p. 7.

des scènes de regard que nous venons d'analyser. C'est précisément parce qu'elles sont à la fois « inaugurales et causales » qu'elles font gagner un temps précieux du point de vue narratif et qu'elles ont une « fonction » à part entière dans l'écriture épigrammatique. Ainsi le genre de l'épigramme intègre le pouvoir du regard et ses mécanismes parce qu'il sert ses objectifs de *brevitas* et de *fecunditas*. Il est, de plus, transposable dans toutes les situations qui mettent en scène une confrontation visuelle animée par une tension dramatique. Nous retrouvons exactement la même configuration dans toutes les épigrammes précédentes : à la vue du scorpion, du serpent et du pêcheur, l'aigle, Alcon et la jeune fille, guidés par leurs instincts ou sentiments violents, agissent promptement. Quels que soient les cas de figure, leurs actions respectives ne sont que des réactions à des perceptions visuelles.

Le groupe d'épigrammes suivant met également en scène le *topos* du regard déclencheur de sentiments amoureux mais la description du processus est réduite au strict minimum car elle a pour unique but de glorifier un des auriges en l'honneur duquel une statue a été érigée.

Εἰς τὸν αὐτόν⁵⁶⁹

Λεοντίου Σχολαστικοῦ

Ἀγχίσην Κυθήρεια καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη
 φίλατο. μυθεῦνται τοῖα παλαιγενέες.
 νῦν δὲ νέος τις μῦθος ἀείσεται, ὡς τάχα Νίκη
 ὄμματα καὶ δίφρους φίλατο Πορφυρίου.

[Ἀγχίσην Κυθήρεια καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη
 φίλατο. Μυθεῦνται τοῖα παλαιγενέες.
 Νῦν δὲ νέος τις μῦθος ἀείσεται, ὡς τάχα Νίκη
 ὄμματα καὶ δίφρους φίλατο Πορφυρίου⁵⁷⁰.]

Sur le même

De Léonce le Scholastique

Cythérée s'éprit d'Anchise et la Lune d'Endymion,
 C'est ce que racontent les Anciens.
 Mais à présent une nouvelle fable nous racontera comment Victoire
 S'éprit promptement des yeux et des chars de Porphyre.

CORNARIUS (p. 391)

*Anchisae Paphie, Endymionis amore Diana
 Flagrarunt quondam, ut fabula prisca refert.
 Fabula nunc nova, capta calens Victoria amore,
 Currus atque oculos Porphyrii quod amet.*

Cornarius

La déesse de Paphos brûla autrefois d'amour pour Anchise
 Et Diane pour Endymion, : une ancienne fable le raconte.
 Mais en voici une nouvelle : la Victoire est brûlante, prisonnière de l'Amour,
 Parce que, dit-on, elle aime les chars et les yeux de Porphyre.

⁵⁶⁹. Epigramme p. 391, livre V (AG, XVI, 357 ; A. Pl., IV^a, 3, 27).

⁵⁷⁰. Ἀγχίσην Κυθήρεια καὶ Ἐνδυμίωνα Σελήνη / φίλατο· μυθεῦνται τοῖα παλαιγενέες. / νῦν δὲ νέος τις μῦθος ἀείσεται, ὡς τάχα Νίκη / ὄμματα καὶ δίφρους φίλατο Πορφυρίου. (AG, XVI, 357)

L'épigramme grecque fait partie du livre XVI de l'*Anthologie grecque*, dite *Anthologie de Planude*⁵⁷¹. Planude l'avait rangée dans sa section IV et Janus Cornarius l'a, quant à lui, intégrée à son livre V qui ne possède que deux lemmes, constitués respectivement de 4 et 12 épigrammes. Nous avons précédemment commenté⁵⁷² le premier. Le second s'intitule ainsi : ΕΙΣ ΤΑΣ ΕΝ ΤΩ ΔΡΟΜΩ Κωνσταντινουπόλεως στήλας τῶν ἀθλητῶν « Sur des statues des athlètes à l'hippodrome de Constantinople ». Il est, comme le premier, organisé autour de deux statues qui forment donc des sous-catégories : Εἰς Πορφύριον puis Εἰς Κωνσταντῖνον. La mise en scène de l'*aemulatio* est à nouveau présente puisque, comme dans le premier lemme, Janus Cornarius ne retient que deux noms de personnalités et il s'agit d'auriges concurrents : Porphyre et Constantin⁵⁷³. Les épigrammes que nous avons sélectionnées sont consacrées à Porphyre. Le motif du coup de foudre qui est abordé succinctement aurait pu justifier leur classification dans la catégorie des épigrammes amoureuses mais c'est leur support (la statue) qui explique leur place dans le livre V. L'auteur du support grec Léonce le Scholastique⁵⁷⁴ ou *Leontius Scholasticus*, de la seconde moitié du VI^e siècle, adepte des jeux et spectacles, vraisemblablement contemporain de Justinien, n'assista pas aux performances de Porphyre, il reprit en réalité une épigramme écrite⁵⁷⁵ aux alentours de 500 après J-C en l'honneur de cet aurige dont la notoriété⁵⁷⁶ fut telle qu'on lui construisit de son vivant des statues célébrant ses nombreuses victoires. L'épigrammatiste fait le choix de réduire le support grec en supprimant un distique. Sa réduction, bien loin d'obscurcir le sens du texte, montre que le développement sur deux distiques est superflu. En effet, sa formule (τάχα Νίκη / ὄμματα καὶ δίφρους φίλατο Πορφυρίου) propose un condensé dramatique d'une grande efficacité. Tout est dit grâce aux deux compléments d'objets directs coordonnés : la déesse amatrice de jeux fut instantanément séduite par l'homme (ὄμματα) et par l'aurige (δίφρους). Ainsi, les détails proposés dans l'épigramme support sur les courses

571. Elle rassemble 396 épigrammes qui ne figuraient pas dans l'*Anthologie Palatine*. Sur cette question, lire R. Aubreton « La tradition manuscrite des épigrammes de l'Anthologie palatine » art. cit., p. 32-82.

572. Voir II, A, 3.

573. Robert Aubreton se demande même si Constantin n'aurait pas péri dans un affrontement avec Porphyre Voir l'*Anthologie Grecque*, tome XIII, *Anthologie de Planude*, texte établi et traduit par Robert Aubreton avec le concours de Félix Buffière, Paris, Les Belles Lettres, 1980, [2002], p. 323.

574. *Ibid.*, p. 320, note 9.

575. Épigramme *A.Pl.*, 337 : Ἀγχίσην Κυθήρεια καὶ Ἐνδυμίονα Σελίγη / φίλατο καὶ Νίκη νῦν τάχα Πορφύριον, / ὅς καὶ εὐὸς ἵππους καὶ ὁμόφρονος ἠνιοχῆο / ἐξ ἐτέρων ἐτέρους αἰὲν ἀμειβόμενος / πολλάκι κράτα πύκασσε πανημερίοισιν ἀέθλοισ / οὐ μογέων, ἐτάρου μούνον ἐφεσπομένου. « Cythérée aime Anchise et Séléne Endymion ; mais en ce jour, je crois, Victoire s'est éprise de Porphyre ! Avec un cocher de son parti, il troque ses chevaux et, sans désenparer, les échange contre des coursiers de l'autre faction. Dans les épreuves de toute une journée, souvent il couronne son front sans éprouver de fatigue ; son concurrent ne faisait que le suivre. » Texte et traduction de Robert Aubreton, *op. cit.* p. 206.

576. *Ibid.*, p. 205-206, note 2.

de l'hénioque, non seulement alourdissent le rythme du texte mais servent très mal la mise en valeur du coup de foudre instantané éprouvé par la déesse.

Dans ces deux distiques, nous retrouvons le *topos* du regard déclencheur de sentiments amoureux, à travers une expression raccourcie (ὄμματα καὶ δίφρους φίλατο / *amet oculos.*) L'épigrammatiste grec choisit de souligner la rapidité avec laquelle le cœur de la déesse s'enflamme (τάχα), tandis que Janus Cornarius préfère insister sur l'intensité des sentiments (*calens amore*), filant la métaphore classique de la flamme amoureuse amorcée au vers 2 avec (*flagrarunt*). Le choix des amants ici mis en scène est particulièrement intéressant : Anchise, Endymion et Porphyre sont, tous trois, des mortels. Les trois ont un lien plus ou moins étroit avec le combat : le premier, par l'intermédiaire de son fils qui fut un des acteurs de la guerre de Troie ; Endymion par l'intermédiaire de ses filles rattachées à l'organisation des Jeux Olympiques avec leur calendrier lunaire et enfin Porphyre en raison de son métier. Les trois femmes (Vénus, Diane et Nikè) sont des déesses. Cette configuration selon laquelle des figures célestes tombent sous le charme d'êtres humains est traditionnelle dans la mythologie mais elle suggère peut-être, de manière plus générale, que le coup de foudre visuel réduit toutes les distances sociales ou hiérarchiques.

Enfin, relevons les deux expressions en apparence antithétiques (Μυθεῦνται παλαιγενέες / νῦν νέος τις μῦθος ; *fabula prisca / fabula nunc nova*) mais qui, à la fin de l'épigramme, se révèlent en réalité de sens similaire et montrent que le coup de foudre traverse les époques et que son fonctionnement est intemporel. Cette apparente opposition entre le nouveau et l'ancien est également au cœur des problématiques humanistes et plus précisément au cœur des anthologies bilingues qui se multiplient à la Renaissance. Si l'Antiquité et le XVI^e siècle appartiennent à des époques particulièrement éloignées, ils se rejoignent et partagent des valeurs communes. Les anthologies accueillent cette cohabitation en mettant en scène un dialogue fictif entre tous les auteurs et en recréant un pont qui annihile tout écart temporel.

Nous avons retenu ces épigrammes alors que d'un point de vue structurel, nous ne pouvons pas dire que le regard déclencheur de coup de foudre soit ici intégré au *promythion* pour activer la dynamique narrative. Les pièces sont trop courtes pour que nous puissions distinguer les trois mouvements habituels (*promythion*, *agôn* et *epimythion*) mais le regard reste dans ces pièces un pivot essentiel puisqu'il est implicitement présenté comme étant à l'origine de la création de la statue. En effet, le motif du coup de foudre est réduit à son strict minimum, parce que l'important est seulement de présenter la statue de Porphyre comme le reflet de l'admiration contemplative d'une déesse qui fut témoin des triomphes de l'aurige. C'est son regard de spectatrice conquise qui indirectement a donné naissance à cette sculpture.

Une nouvelle fois, nous voyons que le procédé de mise en scène du regard peut être employé de manière très diverse et qu'il illustre bien la *diversitas* qui anime toute l'anthologie. Nous comprenons également que la catégorie des épigrammes influence grandement le traitement du procédé : ici, il place le lecteur dans une configuration de spectateur d'œuvres d'art. Il est invité à la contempler avec une admiration semblable à celle que la déesse éprouvait à la vue de son aurige. Nous pouvons peut-être d'ailleurs imaginer qu'il est vivement encouragé à contempler l'épigramme et l'anthologie avec ce même regard admiratif.

Utile pour enrichir le registre dramatique, pour mettre à l'honneur une offrande ou suggérer l'intensité d'un sentiment amoureux, la mise en scène du regard peut également offrir de nombreuses opportunités de rebondissements lorsqu'elle repose sur un effet de trompe l'œil.

2) Regards trompeurs et péripéties

Dans les groupes d'épigrammes précédents, la mise en scène du regard permet d'enclencher rapidement l'action. Dans les pièces suivantes, les épigrammatistes conservent le même procédé mais l'enrichissent. Le personnage dont la perception visuelle engendre l'action est abusé par des apparences trompeuses qui introduisent ainsi des rebondissements et nourrissent le registre dramatique.

ΕΙΣ ΖΩΑ⁵⁷⁷

Αντιφίλου⁵⁷⁸

Παμφάγος έρπηστής κατά δώματα λιγνοβόρος μύς,
 ὄστρεον ἀθρήσας χεῖλεσι πεπταμένον,
 πώγωνος διεροῖο νόθην ὠδάξατο σάρκα
 αὐτίκα δ' ὄστρακόεις ἐπλατάγησε δόμος,
 Ἄρμόσθη δ' ὀδύναισιν ὁ δ' ἐν κλείθροισιν ἀφύκτοις
 ληφθεῖς αὐτοφόνον τύμβον ἐπεσπάσατο.

[**Αντιφίλου**

Παμφάγος έρπηστής κατά δώματα λιγνοβόρος μύς
 ὄστρεον ἀθρήσας χεῖλεσι πεπταμένον
 πώγωνος διεροῖο νόθην ὠδάξατο σάρκα·
 αὐτίκα δ' ὄστρακόεις ἐπλατάγησε δόμος,
 ἀρμόσθη δ' ὀδύναισιν· ὁ δ' ἐν κλείθροισιν ἀφύκτοις
 ληφθεῖς αὐτοφόνον τύμβον ἐπεσπάσατο.]

⁵⁷⁷. Epigramme p. 69, livre I (*AG*, IX, 86 ; *A. Pl.*, I^a, 32, 16). La fable d'Ésope *Κύων καὶ κόχλος* (« Le Chien et le coquillage ») aborde un sujet similaire. Cette épigramme grecque aurait inspiré à La Fontaine *Le Rat et l'Huître*, apologue dans lequel il développera le portrait du rongeur et ajoutera une moralité. Voici quelques éléments de ce portrait qui insistent sur son regard très naïf et en décalage constant avec la réalité : « Rat de peu de cervelle » ; « La moindre taupinée était mont à ses yeux. » ; « et notre Rat d'abord /Crut voir en les [les huîtres] voyant des vaisseaux de haut bord. » Et la moralité est la suivante : Cette fable contient plus d'un enseignement. / Nous y voyons premièrement : /Que ceux qui n'ont du monde aucune expérience / Sont aux moindres objets frappés d'étonnement ; /Et puis nous y pouvons apprendre, / Que tel est pris qui croyait prendre. » Voir La Fontaine, *Fables, op. cit.*, p 239-240.

⁵⁷⁸. Antiphilos de Byzance, contemporain d'Auguste et de Tibère, est présent dans la *Couronne* de Philippe

Sur les animaux

D'Antiphile

Un glouton rampant, dévorant tout à l'intérieur des maisons, une souris,
Aperçut une huître entrouverte,
De sa moustache humide, elle mordit la fausse chair.
Aussitôt la maison coquille claqua
Avec pertes et fracas. Ainsi prisonnière de cloisons infranchissables,
La souris rejoignit le tombeau qu'elle s'était elle-même construit.

ALCIATUS (p. 69)

Regnator penus, & mensae corrosor herilis
Ostrea mus summis vidit hiulca labris.
Quis teneram apponens barbam falsa ossa momordit,
Illa recluserunt tacta repente domum.
Depresum & tetro tenuerunt carcere furem,
Semet in obscurum qui dederat tumulum.

Alciat

Le maître des provisions, le rongeur de la table du maître,
Une souris, vit des huîtres aux bords entrouverts.
Approchant sa tendre moustache, elle mordilla leur fausse ossature,
Mais celles-ci, une fois touchées, refermèrent soudainement leur porte.
Et elles retinrent, dans une horrible prison, le voleur pris en flagrant délit
Qui avait rejoint de lui-même son obscur tombeau.

Nous retrouvons la structure classique des épigrammes de six vers avec deux vers consacrés au *promythion*, à l'*agôn* et à l'*epimythion*. Le choix de construire la pièce en une seule phrase⁵⁷⁹ est intéressant car il met bien en valeur la rapidité avec laquelle le fil dramatique se déroule ainsi que la capacité de l'auteur à opérer un condensé d'action. L'intérêt de la ponctuation proposée dans l'*Anthologie de Cornarius* est en revanche discutable car elle donne l'impression d'une structure très confuse⁵⁸⁰. Le premier distique est consacré à l'entrée en scène des deux protagonistes. Le premier vers présente le prédateur au moyen d'une périphrase (Παμφάγος έρπηστής κατά δώματα λιγνοβόρος) qui ne laisse toutefois planer aucun doute sur l'identité du prédateur qui n'est autre qu'une μῦς. Le deuxième vers introduit la proie (ὄστρεον) et comme à l'accoutumée, le regard (ἀθήσας) qui les met en relation et annonce une imminente attaque. Cette dernière a lieu au vers suivant (ὠδάξατο). Le

⁵⁷⁹. Ce n'est pas seulement un choix de l'épigrammatiste mais de l'éditeur qui a supprimé tous les ἄνω τέλεια (points en haut) présents dans les textes grecs originaux.

⁵⁸⁰. Elle pose également un problème de traduction. En effet, dans l'*Anthologie Grecque*, le quatrième vers se termine par une virgule, ce qui donne : αὐτίκα δ' ὄστρακόεις ἐπλατάγησε δόμος, / ἄρμόσθη δ' ὀδύναισιν ; ce qui peut donner l'impression que ἐπλατάγησε et ἄρμόσθη ont le même sujet, à savoir la maison et c'est pour cela que Guy Soury traduit de la sorte : « la maison à coquille claqua et se ferma sous la douleur. » Voir l'*Anthologie Grecque*, op. cit., p 35. Or, la version de notre anthologie est la suivante : Αὐτίκα δ' ὄστρακόεις ἐπλατάγησε δόμος. / Ἄρμόσθη δ' ὀδύναισιν. Ce qui peut également laisser penser que le sujet d' Ἄρμόσθη est plutôt la souris, ce qui justifierait le point et nous inviterait plutôt à comprendre qu'alors le rongeur est entravé, prisonnier de sa douleur. Nous avons choisi de traduire par « avec pertes et fracas » pour rendre compte à la fois de la fermeture de l'huître et de ses conséquences sur le rat.

deuxième distique traite donc des péripéties et le dernier est, quant à lui, consacré à l'*epimythion* qui relate la funeste fin de la souris. Il nous semble que la ponctuation proposée par Alciat (une phrase par distique) met bien mieux en valeur les trois étapes de l'épigramme : le regard abusé / l'attaque / la contre-attaque ou le renversement final selon lequel la proie devient le prédateur et le prédateur, la proie.

Dans son épigramme, Antiphile file une métaphore de la maison (*κατὰ δόματα ; ὄστρακός ; δόμος ; ἐν κλειθροῖσιν ἀφύκτοις*) pour évoquer l'huître et introduire le retournement de situation final : la souris qui venait ronger l'intérieur d'une maison est finalement dévorée par « l'intérieur » de cette même maison parce qu'elle a été victime des apparences. L'image est une belle trouvaille stylistique car elle montre astucieusement la réduction progressive de l'espace de vie du rongeur. En effet, il évolue au départ dans la maison, puis à l'intérieur de l'huître et enfin dans un tombeau. Toutefois, le dernier vers ne nous pousse pas à voir cela comme un coup du sort tragique mais bien comme un acte dont le prédateur est responsable. La métaphore du dernier vers construite autour de l'expression *αὐτοφόνον τύμβον* est bien trouvée car elle présente le rongeur comme l'artisan de sa propre mort. Alciat reprend cette métaphore et l'enrichit en multipliant les termes pouvant désigner à la fois la maison et l'huître (*mensae ; ossa ; domum* qui devient finalement *carcere* puis *obscurum tumulum*.) Le trait final est davantage mis en valeur chez Alciat car les quatrième et cinquième vers peuvent laisser penser qu'il n'est plus maître de son destin, que la proie qui est devenue prédateur ne lui laisse plus aucune liberté d'agir, c'est ce que suggèrent les mots appartenant au champ lexical de la prison (*recluserunt ; deprensus ; enuerunt ; tetro carcere*.) Mais le dernier vers montre en réalité qu'il s'est lui-même construit (*semet dederat*) sa propre prison, que l'huître n'est en rien responsable de son sort. L'expression *in obscurum tumulum* est intéressante car la préposition, décrivant une avancée, marque un fort contraste avec l'immobilité subie, décrite aux vers précédents. Elle montre qu'en réalité, jusqu'au bout, le rongeur n'a fait que suivre le chemin qu'il s'était lui-même tracé à partir du moment où il s'est laissé abuser par l'apparence trompeuse de l'huître.

Le groupe d'épigrammes suivant est construit autour de la même idée : le prédateur se fourvoie, est abusé par ce qu'il voit, n'aperçoit pas le danger qu'incarne sa proie et se trouve pris à son propre piège. Mais il ne s'agit plus d'une erreur de discernement. Si le regard du prédateur est abusé, c'est parce que la proie possède le pouvoir de tromper sciemment les éventuels assaillants. Certaines espèces animales sont connues pour leur comportement « protéen⁵⁸¹ », autrement dit leur capacité à revêtir une apparence trompeuse pour se protéger.

⁵⁸¹. *Dictionnaire du comportement animal, op. cit.*, p. 404 : « On peut également parler de manœuvres d'évitement ou de comportement protéen d'après la légende qui veut que Protée échappât à ses ennemis en prenant diverses formes ». p. 404.

ΕΙΣ ΙΧΘΥΑΣ⁵⁸²

Αντιπάτρου⁵⁸³ Θεσσαλοῦ

Πούλυπος εἰναλίη πότ' ἐπὶ προβλήτι τανυσθεῖς,
ἡελίῳ ψύχειν πολλὸν ἀνῆκε πέδα.
Οὐπω δ' ἦν πέτρη ἵκελος χροά, τοῦνεκα καὶ μιν
αιετὸς ἐκ νεφέων ὄξυς ἔμαρπεν ιδῶν.
Πλοχομοῖς δ' εἰλιχθεῖς πέσεν εἰς ἄλα δύσμορος. Ἦ ῥα
ἄμφω καὶ θήρης ἤμβροτε καὶ βιότου.

[Αντιπάτρου Θεσσαλοῦ

Πούλυπος εἰναλίη ποτ' ἐπὶ προβλήτι τανυσθεῖς
ἡελίῳ ψύχειν πολλὸν ἀνῆκε πόδα·
οὐπω δ' ἦν πέτρη ἵκελος χροά, τοῦνεκα καὶ μιν
αιετὸς ἐκ νεφέων ὄξυς ἔμαρπεν ιδῶν·
πλοχομοῖς δ' εἰλιχθεῖς πέσεν εἰς ἄλα δύσμορος· ἦ ῥα
ἄμφω καὶ θήρης ἤμβροτε καὶ βιότου.]

D'Antipater le Thessalien

Sur les poissons

Un jour, un poulpe, étendu sur une roche marine,
Laissa ses nombreux tentacules sécher au soleil.
Sa peau ne se confondait pas encore avec la pierre et c'est pourquoi
Un aigle à la vue perçante fondit, depuis les nuées, sur lui.
Mais enroulé dans les tentacules, l'infortuné tomba dans la mer.
Il perdit donc tout à la fois sa proie et la vie.

IO. SLEIDANUS (p. 81)

*Extendit Polypos bibula porrectus harena
Multiplicem nuper solis amore pedem.
Necdum corpus erat lapidi conforme. Jacentem
Ales corripuit lapsa repente Jovis.
Quae tamen in pontum, mox ut perplexa fuisset
Corruit et praeda dein quoque luce carens.*

Johannes Sleidanus

Allongé sur une roche claire, un polype aimant profiter du soleil,
Etendit naguère ses multiples tentacules.
Son corps ne se confondait pas encore avec la pierre. Alors qu'il était étendu,
L'oiseau de Jupiter fondit tout à coup sur lui et le saisit.
Pourtant, alors qu'il était emmêlé dans les tentacules,
Il échoua, perdant ainsi tout à la fois sa proie et la vie.

Ici, le *promythion* est exclusivement consacré à la présentation du premier protagoniste. Voici ce que dit Oppien du poulpe :

⁵⁸² Epigramme p. 81, livre I (*AG*, IX, 10 ; *A. Pl.*, I^a, 39, 1).

⁵⁸³ Antipater est cité dans la préface de la *Couronne* de Philippe comme l'un des plus importants contributeurs : *Ἀντίπατρος πρέψει στεφάνῳ στάχους* : « Antipater, dans ma couronne, figurera l'épi... » Voir l'*Anthologie Grecque*, tome I, livre IV, *op. cit.*, p. 112.

« Je pense que personne n'ignore encore la technique des poulpes qui prennent l'apparence des rochers qu'ils épousent et sur lesquels ils se jettent en spirale. Grâce à cet artifice, ils échappent aux chasseurs, aux poissons, pourtant plus grands, en les trompant⁵⁸⁴. »

Cet art du camouflage peut dès l'abord donner un indice sur l'issue de l'épigramme. Les autres détails donnés sur le mollusque mettent également en place les conditions du drame. Sa position tout d'abord (*ταυσοθεις* / *porrectus*) favorise l'erreur de jugement de l'aigle qui, à la vue d'une proie immobile, ne peut qu'imaginer une capture aisée. En ce qui concerne le décor, les deux auteurs le plantent différemment. Anticiper le situe sur les hauteurs d'une roche marine (*ειναλίη ἐπὶ προβλήτι*) indiquant ainsi déjà le lieu d'où le céphalopode précipitera son prédateur (*πέσεν εἰς ἄλλα*). Sleidanus, quant à lui, évoque une roche claire (*bibula arena*). L'adjectif *bibula*, construit sur *bibo*, se dit d'une matière qui absorbe, qui est perméable et poreuse. Il aurait tout à fait pu s'appliquer au poulpe qui est capable d'épouser le décor alentour, de se confondre avec et de créer un effet trompe l'œil pour se protéger. Autre différence entre les deux versions : dans la version grecque, la détente au soleil à laquelle s'adonne le mollusque est présentée comme anecdotique (*πὸτ' ἡελίῳ ψύχειν ἀνῆκε*). L'humaniste luxembourgeois, pour sa part, l'associe à une habitude (*solis amore*) et crée par la même occasion une personnification qui réduit l'écart entre le monde animal et le monde humain en laissant penser que ce récit est transposable dans celui-ci. Nous retrouvons là les principes de « la poétique de la syllepse⁵⁸⁵ » dont parle Patrick Dandrey au sujet des fables et qui amène naturellement La Fontaine « à exploiter ces figures de glissement entre l'ordre animal et humain, combinées au jeu d'allégorie et de déchiffrement appelé par la structure de l'apologue⁵⁸⁶. » Le recours à un lexique qui appartient tout autant au monde animal qu'au monde humain fait partie de « ces figures de glissement », à l'image du terme *πόδα* / *pedem*. La référence à ses tentacules (*πολλὸν πόδα* / *multiplicem pedem*) explique également comment, dans le retournement de situation finale, le prédateur, pourtant sûr de sa prise, se retrouve piégé.

Le deuxième distique correspond à l'*agôn*. Il s'ouvre sur un détail qui a pour vocation de rendre la démarche de l'aigle plausible : *Οὐπω δ' ἦν πέτρη ἵκελος χροά* / *Necdum corpus erat lapidi conforme*. En effet, sans repérage visuel, le processus de chasse ne peut être enclenché. C'est donc précisément parce que le poulpe est encore perceptible que la configuration duelle entre une proie et un prédateur

⁵⁸⁴. Oppien, *Halientiques*, II, v 232-236, London, Harvard University Press, 1988 : Πουλυπόδων δ' οὐπω τιν' οἴομαι ἔμμεν' ἄπυστον / τέχνης, οἱ πέτρησιν ὁμοῖοι ἰνδάλλονται, / τὴν κε ποτιπτύξωσι περὶ σπείρης τε βάλωνται. / ἄνδρας δ' ἀγρευτῆρας ὁμῶς καὶ κρέσσονας ἰχθῦς / ῥηϊδίως ἀπάτησι παραπλάγξαντες ἄλυξαν. Traduction personnelle.

⁵⁸⁵. Expression empruntée à Patrick Dandrey, *Poétique de La Fontaine. La fabrique des fables*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 275. A cette même page, la notion est ainsi définie : « La syllepse, figure de l'ambiguïté s'il en est, puisque désignant le jeu subtil du recouvrement partiel de deux sens, l'un propre et l'autre figuré, qui par superposition et transparence s'imposent ensemble à l'esprit – la syllepse prend, selon la figure qu'elle gère, métaphorique ou métonymique, deux formes qui conviennent fort bien pour désigner les deux types de relation nouées dans la fable comme dans la physiognomonie de l'Âge classique entre bêtes et gens : celle du parallèle et celle de l'interférence. »

⁵⁸⁶. *Ibid.*, p. 277.

peut se mettre en place. Nous retrouvons donc ici la mise en scène classique du regard déclencheur d'action (ὄξυς ἰδὼν ἔμαρψεν). Sleidanus rend également compte de la rapidité avec laquelle l'action du prédateur s'enclenche (*corripuit lapsa repente*) mais il ne mentionne pas la vue perçante de l'aigle, soit parce que c'est un attribut connu de l'oiseau, soit parce qu'en réalité la fiabilité de son regard est ici remise en question puisqu'il a été abusé par un effet trompe l'œil qui le précipite vers la mort. Il préfère recourir à une périphrase (*ales Jovis*) qui met en valeur à la fois le milieu dans lequel il évolue, la confiance avec laquelle il fond sur sa proie, si l'on se réfère à la toute-puissance contenue dans cette appellation⁵⁸⁷ mais aussi le goût à la Renaissance pour les images symbolistes, tels que les emblèmes et devises.

Enfin, le dernier distique constitue l'*epimythion*. Il décrit le revers subi par l'aigle qui, parti du ciel (ἐκ νεφέων), échoue, au sens propre comme au figuré, dans la mer, (εἰς ἄλα). La rapidité de sa chute reflète parfaitement l'art du condensé dramatique. La répétition de la conjonction de coordination καὶ renforcée par ἄμφω rend très bien compte du coup du sort subi par l'aigle, qui de prédateur vivant devient une proie morte. Dans la version latine, la succession des revers subis est rendue dans le dernier distique par la conjonction de coordination *et* suivie de deux adverbes (*dein quoque*). La formule est moins percutante que celle d'Antipater qui, avec la répétition de καὶ, présente les deux pertes comme concomitantes et renforce l'idée d'une ironie tragique qui vient s'abattre doublement sur l'aigle, tandis que Sleidanus les présente l'une à la suite de l'autre. Il ajoute toutefois une dimension poétique en employant la métaphore courante de la lumière pour parler de la vie (*luce*) qui fait écho à la mention du soleil dans le deuxième vers. C'est aussi une façon de souligner le retournement de situation s'opérant pour le prédateur qui a tenté de priver le poulpe de soleil mais s'en est trouvé finalement lui-même privé.

Ce groupement d'épigrammes montre une nouvelle fois comment le genre intègre des mécanismes naturels pour les mettre au service de la dynamique dramatique et du rythme de l'écriture épigrammatique. Ce poulpe au comportement protéen a son exact équivalent parmi les dieux. Il s'agit de Jupiter⁵⁸⁸, qui en cela est très proche du monde animal. Les deux trompent sciemment, se jouent des apparences et ne laissent aucune chance à leurs proies puisque le piège des apparences dans lequel ils les enferment, annihile toute méfiance de leur part et empêche tout processus de défense. Une

⁵⁸⁷. Sur le symbolisme aquilin, lire Bouzy Christian, « A l'emblème de l'aigle : anatomie d'un article du Tesoro de la Lengua », dans *Bulletin Hispanique*, tome 98, n°1, 1996, p. 55-84. « Il était réputé être le seul volatile capable de voler assez haut dans le ciel pour attraper les éclairs dont Jupiter va s'armer, ce foudre qui devient attribut de la justice et de la vengeance jupitérienne, mais aussi divine et royale. (...) l'aigle est le seul oiseau que l'éclair ne peut toucher, de même qu'il est le seul capable de regarder le soleil. » p. 58.

⁵⁸⁸. Consulter Ovide, *Amours*, I, 10, traduction d'Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1968, (1^e éd. 1930), [2012]. Dans cette élégie, Ovide évoque ses amours et celles de Jupiter. Pour ne citer qu'un vers qui établit un lien entre les deux : *aquilamque in te taurumque timebam / Et quidquid magno de Iove fecit amor*. « ...je craignais pour toi et l'aigle et le taureau et toutes les formes que l'amour a fait prendre au grand Jupiter. »

différence subsiste toutefois : si le premier opère une stratégie de camouflage pour se protéger la plupart du temps, le second se déguise très souvent pour séduire ses proies.

ΕΙΣ ΘΕΟΥΣ⁵⁸⁹

Αδεσπότης

Ζεὺς κύκνος, ταῦρος, σάτυρος, χρυσὸς, δι' ἔρωτα
Λήδης, Εὐρώπης, Ἀντιόπης, Δανάης.

[**Αδεσπότης**

Ζεὺς κύκνος, ταῦρος, σάτυρος, χρυσὸς δι' ἔρωτα
Λήδης, Εὐρώπης, Ἀντιόπης, Δανάης⁵⁹⁰.]

Anonyme

Des dieux

Zeus est cygne, taureau, satyre, or, par amour
Pour Léda, Europe, Antiope, Danaé.

MORUS (p. 76)

*Taurus, olor, satyrusque ob amorem Iuppiter aurum est,
Europes, Ledes, Antiopes, Danaes.*

More

Jupiter est taureau, cygne, satyre et or pour l'amour
D'Europe, de Léda, d'Antiope, de Danaé.

G. LILIUS (p. 76)

*Taurus, olor, satyrusque per amorem Iuppiter aurum,
Europae, Ledes, Antiopae, Danaes.*

William Guilelmus Lily⁵⁹¹

Jupiter est taureau, cygne, satyre, or, par amour
Pour Europe, Léda, Antiope, Danaé.

La structure de ces distiques repose entièrement sur le processus de trompe l'œil. En effet,

⁵⁸⁹. Epigramme p. 76, livre I (*AG*, IX, 48 ; *A.Pl.*, I_a, 37, 2).

⁵⁹⁰. Le texte de l'anthologie grecque est identique.

⁵⁹¹. Sur la vie de Lily, consulter Jaques George De Chauffepié, *Nouveau dictionnaire historique et critique, pour servir de supplément ou de continuation au Dictionnaire historique et critique de mr. Pierre Bayle*, Tome 3, 1753, numérisé à Turin en 2015, p. 72-74 et Peter G. Bietenholz, Thomas Brian Deutscher, *Contemporaries of Erasmus, a Biographical Register of Renaissance and Reformation*, op. cit., p. 329-330 ; sur les épigrammes de Lily et More, lire Michael Barkas, *English Scholars Translate Greek into Latin. Thomas More's and William Lily's « Progymnasmata »*, 2016. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-201705054758>.

⁵⁹². La contribution épigrammatique de Velius est majeure : avec 99 épigrammes, il est le septième contributeur. Sur sa vie, lire Bauch, Gustav, « Velius, Caspar Ursinus » dans *Allgemeine Deutsche Biographie*, 1895, version en ligne, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd120768542.html#adbcontent> ; Michael Erbe et Peter G. Bietenholz, op. cit., p. 356-357 ; sur son travail d'historiographe, voir Virginie Leroux, « Des Césars romains aux Césars germaniques : fortune des Caesares d'Ausone chez Caspar Ursinus Velius, Georgius Sabinus et Jacobus Micyllus », dans *La réception d'Ausone*, E. Wolff, Nanterre, 26-27 octobre 2017, à paraître à Bordeaux, aux éditions Ausonius ; sur ses talents de poète qui ont poussé l'empereur Maximilien à lui attribuer le titre très honorifique de *poeta laureatus*, lire Roland Béhar, « " In medio mihi Caesar erit " : Charles-Quint et la poésie impériale », 2014, URL : <http://journals.openedition.org/espainia/21140> (note 33), consulter également Erasme, *Ciceronianus*, Bâle, Froben, 1528 et plus précisément les propos de Nosoponus à son sujet : *In carmine felix nec infelix in oratione soluta, spirituum et urbanitatis habet affatim...* ; « Il est talentueux en poésie et ne l'est pas moins en prose, il est inspiré et très fin... ».

chacun est construit autour d'une double énumération, des déguisements trompeurs que revêt le dieu dans le premier vers, et des proies piégées dans le second (à chaque femme son piège), ce qui a d'ailleurs grandement limité les possibilités de *variatio*. Quelques différences intéressantes peuvent tout de même être relevées. Lily sous-entend le verbe « être », à l'instar de l'auteur anonyme, ce qui renforce la dynamique créée par les deux énumérations et l'effet de condensé dramatique autour de ces quatre histoires mythologiques évoquées uniquement à travers la référence aux protagonistes et au mode opératoire choisi par la divinité. Enfin, il opte pour la préposition *per* lorsque More choisit *ob* et la distinction n'est pas inintéressante. Dans un cas, les travestissements sont associés à des marques d'amour puisque le dieu les utilise sciemment pour témoigner de ses sentiments. Dans le second, Zeus est presque présenté comme une victime puisque c'est « à cause de » l'amour ressenti pour ces femmes qu'il serait contraint, à son corps défendant, de recourir à ces déguisements. La préposition le dédouane en quelque sorte de toute responsabilité.

L'exercice de chrie auquel s'adonne Velius⁵⁹² nous renseigne davantage sur ces quatre épisodes et sur les agissements du dieu aux apparences trompeuses.

C. URS. VELIUS

*Iuppiter Europam nivei sub imagine tauri
 Dilectum Cretes per mare vexit onus.
 Duxit olorinas candenti corpore plumas,
 Cum deus ad Ledaë tecta volaret amans.
 Et clausam pluvio Danaen delusit in auro.
 Semibominis satyri cornibus Antiopen.
 Amphitryona fuit regem mentitus, in unam
 Mirifice noctes cum coiere duae.
 Et si te videat, sed ne te viderit, oro,
 Cynnama, in amplexus et volet ire tuos.
 Non aurum, non taurus, olorve, aut quilibet horum,
 Verum se major si queat esse velit.*

Caspar Ursinius Velius

Jupiter, sous l'aspect d'un taureau blanc,
 Transporta Europe, son fardeau chéri, par la mer de Crète.
 Il couvrit son corps splendide de plumes de cygne,
 Tandis qu'en dieu amoureux, il volait vers les demeures de Lédæ.
 Et il trompa la captive Danaë avec une pluie d'or.
 Et Antiope avec les cornes d'un satyre mi-homme, mi-bête.
 Il prit mensongèrement les traits du roi Amphytrion,
 Lorsque deux nuits se réunirent prodigieusement en une.
 S'il te voyait, mais je prie pour qu'il ne te voie pas,
 Il voudrait, Cynnama, voler dans tes bras.
 Il voudrait ne se faire ni or, ni taureau, ni cygne, ni rien de cela ;
 En réalité il voudrait être plus grand que lui-même, s'il le pouvait.

Velius prend beaucoup de libertés pour construire son épigramme. Les deux premiers

distiques sont consacrés respectivement à l'épisode d'Europe puis de Lédè. Il opère ensuite un condensé en rassemblant, en un distique, deux histoires, celle de Danaé et celle d'Antiope. Il donne ainsi l'impression d'une matière qui s'épuise d'elle-même et d'un processus tellement identique qu'il est inutile de le détailler. Le sixième vers, en copiant la construction de la phrase précédente et en sous-entendant le même verbe ainsi que le même sujet, suggère que le même scénario se joue à chaque fois mais il laisse également entrevoir la facilité stylistique à laquelle l'épigrammatiste aurait pu avoir recours (et à laquelle l'auteur grec et les traducteurs latins ont eu recours), à savoir condenser la trame narrative (c'est-à-dire résumer l'épigramme à la présentation du prédateur, de ses déguisements et de ses proies). Au sixième vers s'achève l'imitation du support grec, ce qui tombe à point nommé car l'inspiration poétique s'estompe et les possibilités d'innovation stylistique s'amenuisent mais au septième vers, l'auteur choisit d'amplifier le canevas support de deux manières : en citant une autre conquête du dieu protéen (à laquelle il consacre à nouveau un distique entier) et en évoquant la sienne, qu'il préférerait garder très loin du dieu (à laquelle il consacre deux distiques, ce qui suggère que cette femme est une grande source d'inspiration).

Si la tromperie est toujours présente, les moyens utilisés pour duper ne sont plus les mêmes. Le champ lexical du mensonge, omniprésent, montre que le dieu choisit délibérément d'abuser le regard de ces femmes en mettant en place des apparences trompeuses (vers 1 : *sub imagine* ; vers 2 : *duxit olorinas candenti corpore plumas* ; vers 5 : *delusit* (sous-entendu au vers 6 également) ; vers 7 *fuit regem mentitus*), mais pour éviter toute monotonie, l'auteur introduit dans le dernier exemple mythologique un léger effet de *variatio*. Zeus ne revêt pas de déguisement animal mais prend les traits d'un être humain (*Amphitryona fuit regem mentitus*) et dérègle le temps (*in unam noctes duae*.) Dans les deux derniers distiques, le poète exprime son amour pour son amante en faisant du dieu grec son rival potentiel. Nous retrouvons alors des *topoi* amoureux rattachés au thème du regard : le regard de l'amoureux transi, conquis immédiatement à la vue de la femme aimée (*Et si te videat, in amplexus et volet ire tuos*) et mis en danger par celui des autres amants potentiels qui créent le désir de cacher l'amante (*sed ne te viderit, oro*). Le dernier vers s'ouvre sur l'adverbe *verum*, ironiquement choisi, dans une épigramme consacrée à la duperie. Mais la formule *se major si queat esse velit* nous invite à faire une autre lecture de l'adverbe. Sous l'effet de l'idéalisation, l'amant est convaincu que le roi de la duperie, au contact de sa belle, renoncerait à se comporter de manière primaire, qu'il abandonnerait son comportement protéen, ferait le choix de l'authenticité, un choix qui le hisserait bien plus haut que son statut de divinité ne le fait.

Cette version d'Alciat succède à deux épigrammes de deux vers, ce qui illustre bien la *diversitas* que Janus Cornarius a fait le choix d'accueillir dans son anthologie et la liberté qu'il laisse à chacun au cœur même de l'émulation. En effet, chaque auteur est libre de choisir les modalités de son imitation : il peut concourir en respectant, ou non, la métrique, la longueur et la structure de l'hypotexte grec.

3) Regards et synecdoques de l'âme humaine

Dans les épigrammes précédemment étudiées, la mise en scène du regard d'un personnage permet à l'épigrammatiste de condenser efficacement le récit et par conséquent, d'accélérer la trame narrative mais elle ne diminue pas pour autant la dimension pittoresque du texte. Au contraire, elle nous livre, implicitement, des renseignements sur les protagonistes. Ce procédé n'a rien d'artificiel, il repose sur une réalité scientifique selon laquelle le regard est l'expression de l'âme humaine. C'est pour cette raison qu'il est une source d'inspiration inépuisable pour tous les artistes. Gabriel Billard et Pierre Dodel déclarent à ce sujet : « La multiplicité des traductions "des états d'âme" par nos globes oculaires a été et sera toujours une mine féconde d'étude pour les peintres comme pour les sculpteurs⁵⁹³. » Il en va de même pour les cinéastes⁵⁹⁴ ainsi que pour les écrivains qui veulent rendre compte des sentiments humains avec précision et éclat. Les deux scientifiques évoquent tout d'abord le monde animal pour montrer la symbolique du regard. Selon eux, les caractéristiques de l'œil permettent de distinguer les chassés⁵⁹⁵ des chasseurs⁵⁹⁶. Ils concluent ainsi : « nous voyons dans l'œil de l'animal (...) l'instrument primordial de traduction du caractère dominant, sinon des sentiments⁵⁹⁷ », avant de s'intéresser aux humains. Ils empruntent une des preuves du lien entre le regard et la pensée humaine au théâtre : « On retrouve encore une manifestation de ce contrôle qu'exerce l'œil sur l'expression de la pensée dans l'habitude qu'ont beaucoup de comédiens de composer leurs attitudes devant une glace. Tout le monde sait que l'éclat des yeux exprime quelquefois à lui seul le plaisir, la joie, tandis que le chagrin rend le regard terne⁵⁹⁸. » Cette référence à la sphère théâtrale leur permet d'aborder la question de la sincérité : le regard peut être feint, il n'est plus alors révélateur des pensées humaines mais trompeur et manipulateur. Les deux scientifiques aboutissent donc au constat général : « ...l'expression des émotions et du caractère habituellement dominant soit chez l'homme, soit chez l'animal supérieur, est

⁵⁹³. Gabriel Billard et Pierre Dodel, « Essai d'interprétation des expressions du regard », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, VII^e Série. Tome 3, 1922. pp. 117.

⁵⁹⁴. « Les cinéastes et les réalisateurs ont bel et bien figuré différents types de déformations monstrueuses, de distorsions, de bizarreries et d'excentricités corporelles qui n'ont pratiquement jamais donné l'effet d'inquiétante étrangeté ou d'horreur engendrée par la distorsion des yeux : la forme (ronde, débridée, yeux exorbitants), la couleur (rouge, jaune, noire, comme chez les personnages de films d'horreur), la forme des iris et des pupilles (pupilles de félin), voire leur absence (yeux opaques). Une variante de ces modifications se retrouve, à un moindre degré, dans le traditionnel œil caché du pirate sanguinaire ». Maurice Khoury, « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, 2005, p. 465

⁵⁹⁵. « La crainte et la timidité sont les caractéristiques des chassés et il est naturel que leur morphologie réponde à ces qualités dominantes. Chez eux, nous voyons en effet les yeux souvent gros, placés latéralement et exorbités. La mobilité de leurs globes oculaires est en général grande. » Gabriel Billard et Pierre Dodel, art. cit., p. 119.

⁵⁹⁶. « Tandis que les chassés ont besoin d'un champ visuel très vaste, les chasseurs n'ont besoin de voir qu'une faible étendue en largeur, droit devant eux ; la chose qui leur importe étant la proie qu'ils convoitent. Aussi la disposition de leurs yeux répond-elle à ce but ; ceux-ci sont en effet placés sur un plan à peu près frontal, rapprochés plus ou moins vers la ligne médiane de la face. » *Ibid.*, p. 120.

⁵⁹⁷. *Ibid.*, p. 123.

⁵⁹⁸. *Ibid.*, p. 127-128.

le résultat d'un grand nombre de gestes, d'attitudes, de manifestations de toute sorte, mais (...) l'œil y a la part la plus importante tenant en quelque sorte les autres modes d'expression sous son contrôle constant⁵⁹⁹. » Considérer le regard comme une synecdoque de l'âme humaine n'est donc en rien artificiel. Si le procédé sert parfaitement les intérêts de *brevitas*, il n'en reste pas moins qu'il s'appuie sur un mécanisme naturel qui est exploité par la physiognomie ainsi définie : « La physiognomie se fonde donc sur l'observation et l'étude des signes inscrits à la surface des corps, des signes fixes, figés, permanents. Elle met en relation et fait se correspondre des caractéristiques physiques et des tempéraments, des traits moraux⁶⁰⁰. »

Ce procédé intervient très souvent dans la description du sentiment amoureux, au point que les grandes étapes de la passion pourraient être abordées par une simple référence au regard. Commençons par les prémices de ce sentiment : la rencontre et le coup de foudre. Le regard troublé de la personne éprise suffit à décrire l'intensité des sentiments ressentis. Dans l'épigramme précédente mettant en scène la jeune femme et le pêcheur⁶⁰¹, l'action déclenchée par ce regard, à savoir, la demande en mariage, suggère la fulgurance de l'attirance. Le processus même d'idéalisation traduit également un regard complètement conquis et déformant⁶⁰². L'aveuglement de l'amant apparaît par exemple avec le *topos* du *paraclausithyron*⁶⁰³, proche de celui de l'*exclusus amator*⁶⁰⁴. Il est abordé dans l'épigramme suivante.

ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ (Παύλου σιλεντιαρίου)⁶⁰⁵

Δικλίδας ἀμφετίναξεν ἑμοῖς Γαλάτεια προσώποις
ἔσπερος, ὕβριστήν μῦθον ἐπευξαμένη.
ὕβρις ἔρωτας ἔλυσε. μάτην ὄδε μῦθος ἀλᾶται.
ὕβρις ἐμὴν ἐρέθει μᾶλλον ἔρωμανίην.
ᾧμοσα γὰρ λυκάβαντα μένειν ἀπάνευθεν ἐκείνης,
ᾧ πόποι, ἀλλ' ἰκέτης πρόϊος εὐθὺς ἔβην.

⁵⁹⁹. *Ibid.*, p. 129.

⁶⁰⁰. Lætitia Marcucci, « Le rôle méconnu de la physiognomie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'Âge classique », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 15, 2015, p. 123-133.

⁶⁰¹. Voir précédemment à partir de la note 563.

⁶⁰². Lire sur l'idéalisation, le paragraphe III, A, 2 consacré aux regards partiels et aux déformations.

⁶⁰³. Sur ce motif grec, lire notamment Platon, *Le Banquet*, 183, *op. cit.* ; Aristophane, *L'assemblée des femmes*, 952 et suivants, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1954 ; *Anthologie Palatine*, V, 23 ; VI, 71 ; V, 145 ; V, 164 ; V, 191... Ces références et celles qui suivent sont transmises par Sophie Van der Meeren, « Le thème de l'exclusus amator dans la satire philosophique : variété des réemplois et des stratégies argumentatives », In *Amor Romanus – Amours romaines : Études et anthologie*, J. Fontanier, (Ed.), Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 237-264.

⁶⁰⁴. Sur ce motif latin, consulter notamment Lucrèce, *De rerum natura*, tome II, v. 1177-1184, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2019 (1^e éd. 1921) ; Horace, *Satires*, II, 3, v. 258-271, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2018 (1^e éd. 1932) ; Ovide, *Amores* I, 6, *op. cit.* ; Sur le lien entre les termes latin et grec, lire Sophie Van der Meeren, art. cit., § 1 : « Lorsque les lamentations prennent la forme d'un véritable chant, celui-ci est désigné du nom de παρακλαυσίθυρον, qui représente alors, en toute rigueur, un cas spécifique de la situation de l'exclusus amator. »

⁶⁰⁵. Épigramme livre VII, p. 407 (*AG*, V, 256 ; *A. Pl.*, VII, 44).

[Δικλίδας ἀμφετίναξεν ἑμοῖς Γαλάτεια προσώποις
 ἔσπερος, ὕβριστήν μῦθον ἐπευξαμένη.
 Ὑβρις ἔρωτας ἔλυσε. μάτην ὅδε μῦθος ἀλᾶται.
 Ὑβρις ἐμὴν ἐρέθει μᾶλλον ἐρωμανίην.
 Ὠμοσα γὰρ λυκάβαντα μένειν ἀπάνευθεν ἐκείνης.
 ὦ πόποι, ἀλλ' ἰκέτης πρώιος εὐθὺς ἔβην⁶⁰⁶.]

Du même (de Paul le Silencieux)

A la tombée de la nuit, Galateia m'a claqué la porte au visage
 Après s'être fendue de propos injurieux.
 L'injure dissipe les amours. Ce propos est loin d'être vrai.
 L'injure renforce ma passion.
 En effet, j'ai juré de rester loin d'elle une année,
 Et ô, grands dieux, dès ce matin, je suis venu la supplier !

CORNARIUS (p. 408)

*Ante meos Galatea fores occlusit ocellos
 Vespere, et addebat improba verba simul.
 Soluit amorem iniuria, falsum sed vetus hoc est
 Verbum, nam insanum plus me amor ipse facit.
 Annum iuravi me illam contingere nolle,
 Adque illam supplex, heu mihi, mane abii.*

Cornarius

A la nuit tombante, Galatea me claqua la porte au nez, se dérobant à mes yeux et
 Me lançant, en prime, des propos injurieux.
 L'insulte fait disparaître l'amour mais ce vieux proverbe
 Est faux car mon amour pour elle me rend encore plus fou.
 J'ai juré, pendant un an, de ne pas la toucher
 Et hélas, ce matin, je suis venu la supplier.

Seul Cornarius utilise une référence au regard (*Ante meos fores occlusit ocellos*) pour traduire au plus près le fait que Galatea fait le choix de ne plus être à portée de vue. L'expression grecque est plus englobante (Δικλίδας ἀμφετίναξεν ἑμοῖς προσώποις). Quant à l'expression française « claquer la porte au nez », elle privilégie le sens propre au sens figuré, en choisissant de se focaliser sur le nez, partie saillante du visage, logiquement touché en premier par le fracas de la porte, plutôt que sur la dimension symbolique du geste qui met fin à tout contact visuel et à toute possibilité d'échange. La structure de l'épigramme est efficace : le premier distique décrit la scène de l'amant repoussé par sa dame. Le deuxième constitue un pivot puisque l'amoureux éconduit énonce l'attitude qu'il conviendrait

⁶⁰⁶. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Δικλίδας ἀμφετίναξεν ἑμοῖς Γαλάτεια προσώποις / ἔσπερος, ὕβριστήν μῦθον ἐπευξαμένη· Ὑβρις ἔρωτας ἔλυσε. μάτην ὅδε μῦθος ἀλᾶται· Ὑβρις ἐμὴν ἐρέθει μᾶλλον ἐρωμανίην. / Ὠμοσα γὰρ λυκάβαντα μένειν ἀπάνευθεν ἐκείνης, / ὦ πόποι, ἀλλ' ἰκέτης πρώιος εὐθὺς ἔβην.

d'adopter, avant d'annoncer qu'il a eu un comportement complètement opposé. Dans le dernier, il nous le révèle.

Nous retrouvons tous les éléments traditionnels de ce *topos* du *paraclausithyron* : la nuit qui renforce la dimension dramatique du moment (ἔσπερος / *Vespere*), la référence à la porte (Δικλίδας / *fores*), l'insistance sur le mauvais traitement subi par l'amant non seulement repoussé (ἀμπετίναξεν / *occlusit* : si l'amante ferme la porte à son amant, elle lui interdit métaphoriquement l'accès à son cœur et à son corps), mais injurié (ὕβριστήν μῦθον / *improba verba* : elle joint ainsi la parole au geste) et la faiblesse de l'amoureux éconduit, qui loin de s'offusquer, revient supplier la femme aimée (ικέτης / *supplex*). L'amant insiste sur l'offense que lui inflige son amante : les termes ὕβρις / *iniuria* sont forts et pointent un comportement irrespectueux et déplacé, ce que confirme l'énoncé d'un proverbe, sous la forme d'un aoriste gnomique pour Paul le Silentiaire (ὕβρις ἔρωτας ἔλυσε) et d'un présent de vérité générale pour Cornarius (*Soluit amorem iniuria*). Le personnage montre alors sa propre *hybris*⁶⁰⁷ en mettant en valeur une réaction aussi inappropriée qu'excessive (ἐμὴν ἐρέθει μᾶλλον ἐρωμανίην / *insanum plus me amor ipse facit*). Excès confirmé dans le dernier distique par son attitude suppliante auprès de sa dame.

Si l'image initiale du *paraclausithyron* est bien celle d'un amant qui est privé de la vue de sa dame, ce *topos* pointe l'aveuglement de tout homme qui pose sur la femme aimée un regard déformé⁶⁰⁸ par l'idéalisation et qui le rend soumis à sa maîtresse. Dans son analyse d'une scène de Lucrèce qui met en scène ce même motif de l'*amator exclusus*, Sophie Van der Meer declare : « l'aveuglement aux défauts de l'autre vient ensuite prendre le relais et entretenir cet amour parcouru d'irrationnel⁶⁰⁹. » Pour se prémunir de tout excès, Agathias prodigue quelques conseils, essentiellement sur le regard à adopter. Seuls deux vers concernent notre propos mais pour plus de commodité, nous citons l'intégralité de l'épigramme.

ΑΓΑΘΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ⁶¹⁰

Εἰ φιλέεις, μὴ πάμπαν ὑποκλασθέντα χαλάσσης
θυμὸν ὀλισθηρῆς ἐμπλεον ἰκεσίης.
ἀλλὰ τι καὶ φρονέοις στεγανώτερον, ὅσσον ἐρύσσαι
ὀφρύας, ὅσσον ἰδεῖν βλέμματι φειδομένῳ.
ἔργον γάρ τι γυναιξὶν ὑπερφιάλους ἀθερίζειν

⁶⁰⁷. Sur cette double *hybris*, lire Sophie Van der Meer et son analyse d'une satire d'Horace qui traite le même *topos* amoureux : « Horace met en valeur une double inconstance : celle de la femme (...) ; celle de l'amant qui, s'il est *aussi* soumis aux caprices féminins, n'agit pas moins de lui-même de façon contradictoire : quand on ne l'appelle pas, l'*amator* arrive, mais si on l'appelle, il ne vient plus. » Art. cit., § 24.

⁶⁰⁸. Sur ce point, lire III, A, 2.

⁶⁰⁹. Sophie Van der Meer, art. cit., § 9. Elle commente plusieurs passages du livre IV, notamment les vers 1094-1096 ; 1177-1184 de Lucrèce, *De rerum natura*, *op. cit.*

⁶¹⁰. Épigramme livre VII, p. 402 (AG, V, 216 ; A. Pl., VII, 28). Pour rappel, le livre ne contient qu'un seul et unique lemme.

καὶ κατακαγχάζειν τῶν ἄγαν οἰκτροτάτων.
κεῖνος δ' ἐστὶν ἄριστος ἐρωτικός, ὃς τάδε μίξει
οἶκτον ἔχων ὀλίγη ξυνὸν ἀγνηορίη.

[Εἰ φιλέεις, μὴ πάμπαν ὑποκλασθέντα χαλάσσης
θυμὸν ὀλισθηρῆς ἔμπλεον ἰκεσίης.
Ἀλλὰ τι καὶ φρονέοις στεγανώτερον, ὅσσον ἐρύσσαι
ὀφρύας, ὅσσον ἰδεῖν βλέμματι φειδομένῳ.
Ἔργον γάρ τι γυναιξὶν ὑπερφιάλους ἀθερίζειν
καὶ κατακαγχάζειν τῶν ἄγαν οἰκτροτάτων.
Κεῖνος δ' ἐστὶν ἄριστος ἐρωτικός, ὃς τάδε μίξει
οἶκτον ἔχων ὀλίγη ξυνὸν ἀγνηορίη⁶¹¹.]

D'Agathias le Scholastique

Si tu aimes, ne laisse pas complètement aller ton cœur
Rempli d'une supplication qui s'échappe facilement.
Qu'au contraire, il ne divulgue aucune de tes pensées,
Lève tes sourcils tout en regardant d'un œil clément.
En effet, c'est le propre des femmes de se détourner des orgueilleux
Et de se moquer fortement des plus plaintifs.
Il est l'amant parfait, celui qui mêlera ces deux sentiments,
De la compassion et un peu de fierté.

C. URS. VELIUS (p. 402-403)

*Si quis amas, ne sis nimium, cave, pectore fracto,
Nec timidus ritu supplicis esse velis.
Verum animus tibi sit praesentior et tua sunt
Lumina contracto parca supercilio.
Namque puellarum est et fastidire superbos,
Et ludum pavidae mentis habere viros.
Optimus ille ergo laudabitur inter amantes
Qui fastum timido temperat ingenio.*

Velius

Si tu aimes, prends garde, ne sois pas excessif, même si tu as le cœur brisé,
Et ne sois pas craintif, à la manière d'un suppliant.
Au contraire, que ton esprit soit plus intrépide
Et une fois que tu auras froncé les sourcils, que tes yeux ne dévoilent pas tes sentiments.
En effet, c'est le propre des femmes de dédaigner les prétentieux
Et de se moquer des craintifs.
Il sera donc loué et élu amoureux idéal,
Celui qui trouvera un juste milieu entre fierté et timidité.

Nous nous intéresserons seulement ici aux deux vers contenant une référence visuelle ὀφρύας / ἰδεῖν βλέμματι ; *Lumina* / *supercilio*). Pour définir une ligne de conduite idéale en amour, un compromis évitant l'excès de rigueur comme de faiblesse, les épigrammatistes conseillent à tout amant de travailler

⁶¹¹. ΑΓΑΘΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ

Εἰ φιλέεις, μὴ πάμπαν ὑποκλασθέντα χαλάσσης / θυμὸν ὀλισθηρῆς ἔμπλεον ἰκεσίης / ἀλλὰ τι καὶ φρονέοις στεγανώτερον, ὅσσον ἐρύσσαι / ὀφρύας, ὅσσον ἰδεῖν βλέμματι φειδομένῳ. / ἔργον γάρ τι γυναιξὶν ὑπερφιάλους ἀθερίζειν / καὶ κατακαγχάζειν τῶν ἄγαν οἰκτροτάτων. / κεῖνος δ' ἐστὶν ἄριστος ἐρωτικός, ὃς τάδε μίξει / οἶκτον ἔχων ὀλίγη ξυνὸν ἀγνηορίη.

son regard et le mouvement de son acolyte-adjutant, le sourcil⁶¹². En effet, afin d'éviter un surcroît d'émotivité, les deux pièces proposent seulement un jeu de regard qui viendrait prendre l'amante au piège de ses propres contradictions (ὑπερφιάλους ἀθερίζειν / καὶ κατακαγχάζειν τῶν ἄγαν οἰκτροτάτων ; *et fastidire superbos / Et ludum pavidae mentis habere viros*) et permettrait à l'amant de se munir d'un masque lui assurant à la fois de se protéger et de conquérir définitivement le cœur de sa dame. Une fois de plus, le regard est utilisé comme synecdoque de l'âme humaine puisqu'il est explicitement rattaché à deux sentiments nommés à la fin de l'épigramme (οἶκτον / ἀγνηορίη ; *fastum timido ingenio*). Parce que les amants sont appelés à travailler leur regard, nous voyons bien que celui-ci peut exprimer des sentiments sincères ou les contrefaire, ainsi il peut permettre de discerner plus facilement des intentions ou à l'inverse induire en erreur. Maurice Khoury parle de « la fonction "voilante" ou "révélatrice" de l'œil⁶¹³ ».

En effet, si le regard ou le froncement de sourcils peuvent être révélateurs de sentiments humains ou d'intentions, ils peuvent, aussi, s'ils sont feints, tromper. Nous comprenons ainsi pourquoi la mise en scène d'une perception visuelle est aussi riche de potentialités pour le poète et plus particulièrement pour l'épigrammatiste qui, la plupart du temps, veut s'appuyer sur la *brevitas* pour décupler l'effet de surprise. Le procédé permet de planter très rapidement le décor du *promythion*, d'engager très rapidement le processus dramatique en décrivant les réactions des protagonistes à leur perception. En se servant du thème des regards trompeurs, il s'assure de créer rapidement des péripéties. Enfin, pour que la brièveté ne le pousse pas à sacrifier la peinture des sentiments humains, il se sert du regard comme synecdoque de l'âme humaine. Revenons en effet sur les protagonistes que nous avons rencontrés jusqu'à présent : le corbeau⁶¹⁴ tout d'abord est un rapace toujours en chasse et très réactif. Dans chacune des épigrammes qui lui sont consacrées, sa perception d'une proie entraîne systématiquement la même action : l'oiseau fond aussitôt sur l'objet de sa perception qu'il entend dévorer. Son regard impulsif le conduit parfois à sa perte puisqu'il le conduit à agir immédiatement et l'empêche d'analyser plus précisément ses proies et de déjouer les pièges visuels. Alcon⁶¹⁵, qui à la vue de son fils prisonnier, décoche immédiatement, malgré sa crainte, une flèche à l'agresseur, prouve son courage, sa réactivité et son rôle de protecteur vis-à-vis de son enfant. Ainsi, il est possible d'établir

⁶¹². Sur le sourcil et les sentiments qu'il peut exprimer, lire, Maurice Scève, « Blason du sourcil ». Ce poème lui vaudra de remporter le prix du blason organisé par Clément Marot. Lire également Cicéron, *De officiis*, I, XLI, traduction de Maurice Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1965, [2009]. *Ex oculorum optutu, superciliorum aut remissione aut contractione, ex maestitia, ex hilaritate, ex risu, ex locutione, ex reticentia, ex contentione vocis, ex summissione, ex ceteris similibus facile indicabimus, quid eorum apte fiat, quid ab officio naturaque discrepet.* « A partir de la façon de regarder, de la détente ou du froncement des sourcils, de l'abattement, de la gaieté, du rire, de la parole, du silence, de l'élévation de la voix, de son abaissement, de tous autres semblables comportements, nous jugerons facilement ce qui, de tout cela, est fait à propos et ce qui ne s'accorde pas avec le devoir et la nature. »

⁶¹³. Maurice Khoury, art. cit., p. 465.

⁶¹⁴. Voir Janus Cornarius, *Sel. epi., op. cit.*, p. 44.

⁶¹⁵. *Ibid.*, p. 396.

une nomenclature des personnages à partir des caractéristiques de leurs regards et de ce que ces derniers engendrent. Nous avons d'un côté les personnages aveuglés, à qui la lucidité fait défaut ou qui réagissent de manière impulsive ; de l'autre ceux dont le regard éclairé est un instrument de réussite ou de félicité. En somme, l'issue de chaque épigramme dramatique dépend de la réaction des personnages à leur perception visuelle qui les désigne tantôt comme victimes, tantôt comme vainqueurs.

Mais cette même règle dépasse le simple cadre des épigrammes dramatiques. Elle vaut également pour les pièces dépourvues de récit. En somme, l'épigrammatiste a recours à ce procédé du regard comme synecdoque humaine dès qu'il veut, en quelques mots, donner les lignes saillantes de la personnalité d'un protagoniste. L'exemple de Médée est le plus frappant.

ΕΙΣ ΗΡΩΙΔΑΣ

Αντιπάτρου Μακεδόνο

Εἰς τὸ αὐτό⁶¹⁶ (Εἰς εἰκόνα Μηδείας ἐν ῥώμῃ p. 336)

Μηδείης τύπος οὗτος· ἴδ', ὡς τὸ μὲν εἰς χόλον αἶρει
ὄμμα, τὸ δ' εἰς παίδων ἔκλασε συμπαθίην.

[**Ἀντιπάτρου Μακεδόνο**

Μηδείης τύπος οὗτος· ἴδ', ὡς τὸ μὲν εἰς χόλον αἶρει
ὄμμα, τὸ δ' εἰς παίδων ἔκλασε συμπαθίην⁶¹⁷.]

Sur les héroïnes

D'Antipater de Macédoine

Sur l'image de Médée dans son intensité

Ceci est la marque de Médée. Vois comme d'un côté son regard l'emporte vers la colère
Et comme de l'autre, il la courba vers la compassion envers ses enfants.

CORNARIUS (p. 338)

En Medea oculos uariis affectibus actos,

Alter amore, alter distrahitur furis.

Cornarius

Voilà les yeux de Médée entraînés par des sentiments variés,

Ils sont tirillés en sens contraire, l'un par l'amour, l'autre par la fureur.

Dans son article précédemment cité, Lætitia Marcucci établit une distinction entre la physiognomonie et la pathognomonie qu'elle résume ainsi : « La physiognomonie ne s'intéresse ni à l'émotion passagère ni au sentiment éphémère, contrairement à la pathognomonie qui s'intéresse à l'étude des passions prises sur le vif⁶¹⁸ ». Tout le talent de l'épigrammatiste consiste à conjuguer les deux au sein de son texte, en se servant du regard comme synecdoque de l'âme humaine. En effet, le

⁶¹⁶. Epigramme livre IV, p. 338 (AG, XVI, 143 ; A. Pl., IVa, 10, 15 ; IV, 11, 15).

⁶¹⁷. ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ ΜΑΚΕΔΟΝΟΣ

Μηδείης τύπος οὗτος· ἴδ', ὡς τὸ μὲν εἰς χόλον αἶρει/ ὄμμα, τὸ δ' εἰς παίδων ἔκλασε συμπαθίην.

⁶¹⁸. Lætitia Marcucci, art. cit., p. 125.

texte parvient à faire de ce regard antithétique le symbole de toute la personnalité de l'héroïne, à saisir et à figer cet instant de vérité qui permet de comprendre tout son paradoxe. C'est dans ce sens-là qu'il faut comprendre l'expression grecque Μηδείης τύπος οὗτος : ces deux yeux et ce qu'ils transmettent suffisent à rendre compte du tempérament de Médée et à résumer sa vie. Ce début d'épigramme relèverait donc plutôt de l'art de la physiognomonie. Mais la suite est un bel exemple de pathognomonie puisque l'épigrammatiste redonne vie à l'instant le plus crucial de la vie de l'héroïne, celui qui a précédé l'infanticide. Nous retrouvons les procédés habituels de l'hypotypose que nous aborderons plus loin : la sollicitation visuelle (Ἴδ', ὧς / *En*) et l'usage du présent (αἶραι, *distribitur*). Les deux épigrammatistes rendent compte du tiraillement de l'héroïne grâce à la structure binaire (τὸ μὲν / τὸ δ' ; *alter / alter*) et l'antithèse lexicale (εἰς χόλον / εἰς συμπαθίην ; *amore / furiiis*). Par une simple description du regard (τὸ ὄμμα / *oculos*) ambivalent de Médée, l'épigramme cerne tout le tragique de l'héroïne. Stendhal fera d'ailleurs de ce personnage « l'incarnation de la psychologie féminine » en déclarant : « C'est le combat des deux plus fortes passions qui existent peut-être chez les femmes, l'amour maternel et la vengeance⁶¹⁹. » Ces deux sentiments opposés traduisent également le ressenti du lecteur ou du spectateur face à une protagoniste qui peut susciter indignation ou commisération. En effet, si l'épigrammatiste s'adresse dans un premier temps au spectateur fictif de l'image de Médée (Εἰς εἰκόνα Μηδείας), il appelle implicitement son lecteur à la même réflexion sur la terreur et la pitié qu'inspire l'héroïne.

Ainsi cette pièce réussit, en deux vers, à définir l'essence même de l'héroïne, tout en faisant rejouer sous nos yeux le moment fatidique le plus révélateur du tiraillement qui a été le sien. Elle mêle physiognomonie et pathognomonie, l'instant figé et le mouvement, le trait de personnalité constant et l'émotion passagère, le permanent et le fugace. Les deux aspects s'éclairent mutuellement : la personnalité antithétique de Médée explique son tiraillement et son hésitation fait d'elle une héroïne paradoxale. Si cette pièce nous montre comment le regard, en tant que synecdoque de l'âme humaine, sert la brièveté, elle révèle également la dimension picturale de l'écriture épigrammatique et sa capacité à faire surgir des images vivantes, sous nos yeux.

C. Regards et *imagines* : une anthologie picturale

Il n'est guère surprenant que l'épigramme possède une aussi forte dimension picturale. A travers la vie et les œuvres de Jean Tardieu, Frédérique Martin-Scherrer⁶²⁰ interroge les relations entre la

⁶¹⁹. Stendhal, *Journal littéraire* [1804], dans *Œuvres complètes*, t. 34, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 89. Propos cités par Tiphaine Karsenti, « Quels tragiques pour Médée ? », *Skénégraphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 02 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1282>, p.3.

⁶²⁰. Frédérique Martin-Scherrer, *Lire la peinture, voir la poésie. Jean Tardieu et les arts*, Paris, Gallimard, 2003.

peinture et la poésie, entre les arts visuels et l'écrit. Elle explique les différents obstacles que Jean Tardieu a pu rencontrer lorsqu'il a souhaité passer de la peinture à la poésie avec une question récurrente, emblématique de la distinction entre ces deux arts : « Saurai-je peindre avec des mots⁶²¹ ? » Voici comment il justifie cette crainte : « il faut une phrase entière (...) pour évoquer ce qu'a fait un seul geste de la main. (...) La lenteur de la parole entraîne une déperdition d'énergie ». Ce qui a valu cette phrase métaphorique de Matisse : « Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se couper la langue⁶²² ». Le principal avantage de l'art visuel par rapport à l'écrit est évidemment son immédiateté : l'œuvre prend vie instantanément, au moment où le spectateur la contemple. L'écrit nécessite un décryptage plus long. Sur ce point-là, il n'est guère surprenant que le genre épigrammatique soit le mieux placé pour recréer un effet semblable à l'art visuel puisque son objectif de *brevitas* le pousse à vouloir créer des images marquantes le plus rapidement possible, à trouver des astuces rhétoriques pour suggérer, le plus instantanément possible, une idée au lecteur.

Perrine Galand-Hallyn compare les caractéristiques du genre épigrammatique avec celles de la description : « En ce sens, la description s'apparente ici à l'épigramme. Comme cette dernière, elle traite tous les sujets, mêle tous les genres ; elle est avant tout regard qui se focalise sur une cible bien démarquée, l'analyse tout en cherchant à la rendre "visible"⁶²³ ». La dimension picturale de l'épigramme du genre est incontournable, parce qu'elle est la transposition écrite des observations d'un peintre de la nature humaine qui cherche à faire surgir des images devant les yeux de son lecteur. Le regard de ce dernier est donc, de manière plus ou moins implicite, constamment sollicité par l'auteur qui va démultiplier les procédés lui permettant de rendre une scène visible. Nous étudierons donc les marques de la présence de ces deux regards (celui de l'auteur et du lecteur) sans oublier celui des protagonistes, ainsi que les outils stylistiques utilisés par l'épigrammatiste pour renforcer la dimension picturale. Dans ce cadre-là, nous utiliserons fréquemment les notions d'*enargeia*, d'*evidentia*, d'*hypotypose*, d'*ekphrasis*. Si toutes décrivent la capacité qu'ont les mots de faire surgir des images, si toutes rendent indissociables les regards de l'artiste et celui du lecteur / spectateur et si toutes mettent en valeur un rapprochement entre la poésie et les arts visuels, certaines doivent tout de même être définies séparément.

Pierre Fontanier définit ainsi l'hypotypose : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive, si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante⁶²⁴. » « La manière si vive et énergique » avec laquelle l'objet est décrit fait référence à la notion d'*enargeia* ou à son équivalent latin (*evidentia*) qui

⁶²¹. *Ibid.*, p. 105.

⁶²². Propos cités par Frédérique Martin-Scherrer, *op. cit.*, p. 100.

⁶²³. Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 254.

⁶²⁴. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 390.

désigneraient tout autant un ensemble de procédés rhétoriques que l'effet produit sur le lecteur. De nombreuses pièces de l'anthologie sont consacrées à la description de statues ou de tableaux, couramment appelées *ekphraseis*. Perrine Galand-Hallyn reprend, pour ce terme, la définition du rhéteur Hermogène : « L'*ekphrasis* est un discours descriptif détaillé, vivant (ἐναργής) et mettant sous les yeux ce qu'il montre. On fait des descriptions tant de personnes que d'évènements, de saisons, d'états, de lieux et de nombreux sujets⁶²⁵. » L'*ekphrasis* n'est donc pas seulement la description d'objets d'art et en cela, elle ne peut être considérée comme une sous-catégorie d'hypotypose. Il conviendrait plutôt de dire que le terme « hypotypose » est l'équivalent moderne de celui d'« *ekphrasis* ». Enfin, concernant la notion d'*enargeia* et son homologue latin *evidentia*, Juliette Dross⁶²⁶ explique que leur équivalence a été actée au sixième livre de l'*Institution Oratoire* de Quintilien qu'elle cite : « De là (*scil.* de la *phantasia*) procédera l'ἐνάργεια (clarté), que Cicéron appelle *inlustratio* (illustration) et *evidentia* (évidence), qui nous semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes⁶²⁷. » *Enargeia* et *evidentia* désigneraient donc tous les procédés mis au service d'une « rhétorique de l'évidence (...) montrant plutôt qu'elle ne raconte, transformant en quelque sorte le texte en image⁶²⁸. » Perrine Galand-Hallyn applique le terme d'*enargeia* « à toute forme de description particulièrement vivante, capable, comme un songe, de donner au lecteur l'illusion de voir des objets ou des êtres absents⁶²⁹. »

Nous voyons bien à travers cette citation comment ce procédé a très rapidement et naturellement pu s'intégrer à l'écriture épigrammatique soucieuse de développer son pouvoir suggestif, à la fois pour servir son objectif de *brevitas* mais également pour éviter que celle-ci n'implique un appauvrissement du contenu. Pour le dire autrement, ce procédé orne l'épigramme pour compenser le dépouillement auquel la brièveté la contraint. Parce qu'elle doit se défaire de tout élément superflu, elle n'a pas d'autre choix que de se revêtir d'apprêts minimalistes mais grandement suggestifs. Pour chaque groupe d'épigrammes, il conviendra donc d'étudier l'intention de l'auteur, les procédés qu'il utilise pour créer des images à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur et des effets qu'il cherche à provoquer chez son lecteur.

⁶²⁵. Définition d'Hermogène extraite des *Praeexercitamenta*, 10, *Rhetores Latini Minores*, traduction latine de Priscien, éd Halm, Leipzig, 1863, p. 551, citée par Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p.10. Elle rappelle dans sa note correspondante que le terme *ekphrasis* « ne désigne pas obligatoirement une description d'objet d'art, comme on le croit souvent à tort. Les objets artistiques ne figureront que tardivement (...) dans la liste des thèmes descriptifs. »

⁶²⁶. Juliette Dross « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas* [En ligne], 2013.

⁶²⁷. *Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et affectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*, Quintilien, *Institution oratoire*, tome IV, livre VI, 2, §32, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

⁶²⁸. Juliette Dross, *op. cit.*, §5.

⁶²⁹. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 38.

1) Un genre qui donne à voir⁶³⁰

Les sujets qui peuvent servir de support aux hypotyposes ou *ekphraseis* ne manquent pas, si l'on se réfère aux propos de Perrine Galand-Hallyn : « ...les listes, établies par les rhéteurs, des *topoi* les plus aptes à faire naître l'*enargeia*, comportent à la fois des éléments joyeux (banquets, fêtes, beaux animaux, beaux objets) et effrayants (tempêtes, naufrages, épidémies, incendies, scènes de guerre), qui recouvrent les hantises essentielles de l'âme humaine⁶³¹. » La forme anthologique et le genre épigrammatique, dont la caractéristique centrale est d'accueillir la diversité, ne pouvaient qu'exploiter pleinement toutes ces potentialités. Les descriptions d'objets d'art, notamment de sculptures, sont nombreuses dans l'anthologie, ce qui n'est guère surprenant. En effet, les premiers épigrammatistes et les sculpteurs ont partagé le même support : la pierre. Leurs intentions étaient similaires : figer dans la pierre un souvenir. Ainsi ce sujet de description est lié aux origines mêmes du genre : « les épigrammes relatives aux beaux-arts constituaient déjà un sous-genre bien établi au début de la période hellénistique⁶³² ». Toutefois si les objets d'art occupent une large place dans l'œuvre, les autres thèmes abondent et nous tenterons de donner un aperçu de cette variété thématique.

Voici un exemple de descriptions de statues.

Εἰς τὴν αὐτὴν

ἀνερχομένην ἀπὸ θαλάττης⁶³³

Τοῦ αὐτοῦ⁶³⁴

Τὰν ἀναδουμένην ἀπὸ ματέρος ἄρτι θαλάσσας
κύπριν, Ἀπελλείου μόχθον, ὄρα, γραφίδος,
ὡς χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν
ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων.
αὐταὶ νῦν ἐρέουσιν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη, ἃ
οὐκ ἔτι σοὶ μορφᾶς εἰς ἔριν ἐρχόμεθα.

[Τὰν ἀναδουμένην ἀπὸ ματέρος ἄρτι θαλάσσας
Κύπριν, Ἀπελλείου μόχθον, ὄρα, γραφίδος,
ὡς χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν
ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων.
Αὐταὶ νῦν ἐρέουσιν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη·
Οὐκέτι σοὶ μορφᾶς εἰς ἔριν ἐρχόμεθα⁶³⁵.] (a)

⁶³⁰. En référence au recueil poétique de Paul Eluard, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939 puis 1978.

⁶³¹. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 47.

⁶³². Kathryn Gutzwiller, « Images poétiques et réminiscences artistiques dans les épigrammes de Méléagre » dans Évelyne Prioux et Agnès Rouveret, (Dir.), *Métamorphoses du regard ancien*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010. doi :10.4000/books.pupo.1621

⁶³³. Épigramme livre IV, p. 351 (AG, XVI, 178 ; A. Pl., IV^a, 8, 22).

⁶³⁴. La présentation prête ici à confusion car elle pourrait laisser penser que l'auteur est le même que le précédent, à savoir Politien. Janus Cornarius a repris en réalité la présentation de Planude qui faisait se succéder deux épigrammes d'Antipater de Sidon.

⁶³⁵. ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ ΣΙΔΩΝΙΟΥ

Τὰν ἀναδουμένην ἀπὸ ματέρος ἄρτι θαλάσσας /Κύπριν, Ἀπελλείου μόχθον, ὄρα, γραφίδος, /ὡς χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν /ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων. /αὐταὶ νῦν ἐρέουσιν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη· /Οὐκέτι σοὶ μορφᾶς εἰς ἔριν ἐρχόμεθα.

**Sur la même, sortant de la mer
Du même (d'Antipater de Sidon)**

Cette Kypris venant de surgir des flots maternels,
Oeuvre du pinceau d'Apelle, vois
Comme elle saisit, de sa main, sa chevelure ruisselante,
Et exprime l'écume hors de ses boucles humides.
Maintenant, Athéna et Héra diront elles-mêmes :
« Nous ne mettons plus nos beautés en lutte avec toi. »

AUSONIUS (p. 351-352)

*Emersam pelagi nuper genitalibus undis
Cyprin Apellaei cerne laboris opus
Ut complexa manu madidos salis aequore crines
Humidulis spumas stringit utraque comis.
Iam tibi nos Cypri Iuno, inquit, & innuba Pallas
Cedimus, & formae praemia deferimus. (b)*

Ausone

Cette Cypris qui vient de sortir des flots de la mer qui l'ont enfantée,
Oeuvre des mains d'Apelle, vois
Comme elle tient sa chevelure gorgée d'eau de mer
Et de ses deux mains essore l'écume de ses boucles humides !
Désormais Junon et la vierge Pallas disent à Cypris :
« Nous nous inclinons devant toi et t'accordons la palme de la beauté. »

CORNARIUS (p. 352)

*Egreditur pontum, materna cubilia linquens
En Venus, egregium cernis Apellis opus.
Complicat ipsa comam magno de fonte madentem,
Inde maris pulchro à corpore spuma cadit.
Ipsa etiam Pallas longe & Saturnia Iuno
Aiunt se formae cedere iudicio. (c)*

Cornarius

Elle surgit, quittant la mer, son antre maternel,
Voici Vénus, c'est l'oeuvre remarquable d'Apelle que tu as sous les yeux.
Elle enroule elle-même sa chevelure imprégnée d'une grande quantité d'eau,
L'écume de la mer tombe ruisselle de son joli corps.
Pallas et Junon, fille de Saturne disent même, spontanément,
Qu'elles lui cèdent, et de loin, dans le jugement sur la beauté.

HERM. A NOVA AQUILA (p. 352)

*Cyprida materno scandentem ex aequore nuper
Praeclarum Coi cernis Apellis opus.
Ut manibus stringens resolutum flumine crinem,
Et spumis madidas exprimit illa comas.
Nos modo iudicio tecum contendere formae,
Dixerunt Pallas Iunoque, definimus. (d)*

Hermannus A Nova Aquila (Hermann de Neuenahr⁶³⁶)

Tu vois Cypris qui vient de sortir des flots maternels,
Le splendide ouvrage d'Apelle de Cos

⁶³⁶. Sur cet humaniste, ecclésiastique et homme d'Etat allemand (1492-1530), proche de Reuchlin et destinataire en 1518 de l'*Epistola trium illustrium virorum*, voir la notice de Martin Bock, sur le site www.rheinische-geschichte.Ivr.de.

Regarde comme en serrant dans ses mains sa chevelure décoiffée par l'eau,
Elle essore ses cheveux humides d'écume.
« Rivaliser avec toi en matière de beauté,
Nous cessons de le faire sur le champ », dirent Pallas et Junon.

IO. SLEIDANUS (p. 352)

Aspice ut emergit ponto genitrice, uenusta

Cypris Apellea nuper arata manu.

Aspice stringentem madidos de more⁶³⁷ capillos,

Defluat ut capiti candida spuma suo.

Nunc igitur tacite Pallas Iunog; susurrant,

Cedimus, & formae iam tibi palma datur. (e)

Johannes Sleidanus

Regarde comme elle émerge des flots qui l'ont enfantée, la gracieuse

Cypris, récemment sculptée par la main d'Apelle.

Regarde-la serrant ses cheveux humides d'eau de la mer,

De sorte que l'écume blanche ruisselle sur son visage.

Donc, maintenant, Pallas et Junon murmurent à voix basse :

« Nous cédon et désormais la palme de la beauté t'est remise. »

POLITIANUS⁶³⁸ (p. 352-353)

Κύπριν ἀπελλείας ἔργον χερός, ὡς ἴδον, ἔσαν

δαρὸν θαμβάλεος, τὰν ἀναδυομένην.

τᾶς ἄτε παρθενικᾶς, ἄτε καὶ φιλοπαίγμονος αἰδῶς

τὰν ὄψιν μίγδαν ἔλλαχεν ἠδὲ γέλως.

καὶ τᾶ μὲν ραθάμιγγας ἀλιβρέκτοιο καράνου

δεξιτερᾶ θλίβεν καὶ κελάρυσεν ἀφρός.

ἦν δ' ἄρα τᾶς νοτίδος τις ἐμοὶ φόβος. ἂ δέ γε λαῖα

ἔσκεπε τὰν ἄβαν τὰν ἔθ' ὑποβρύχιον.

καὶ γὰρ ἕως λαγόνων ὕφαλος πέλε, καὶ τις ἔτι φριξ

ματρὸς ἀπ' ὠδίνων ὄμφακα μαστὸν ἔλεν.

εἰ τοίαν πόκ' Ἄρης ἔχε δέσμιος, οὐκ ἀποδῦναι

⁶³⁷. L'expression *de more* pose question. Nous retrouvons la même dans l'anthologie de Soter, dans ses deux éditions, voir Johannes Soter, *op. cit.* p. 275 pour l'édition de 1528 et p. 315 pour celle de 1544. Il peut s'agir d'une faute de frappe et il faudrait alors lire *de mare*. A moins que l'expression *madidos de more capillos* ne contienne une double référence poétique à Virgile, *Enéide*, X, v. 821-822, texte établi et traduit par Jacques Perret, 1980, [2018] : ...*et terra sublevat ipsum sanguine turpantem comptos de more capillos*. « ...il (Enée) soulève le jeune homme, dont les cheveux soigneusement parés se souillaient de sang. » et à Ovide, *Métamorphoses*, tome I, livre V, 53, traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1969, (1^e édi.1925), [2019], *et madidos murra (...) capillos* ; « et ses cheveux imprégnés de myrrhe ».

⁶³⁸. Sur sa vie et son œuvre, voir Chomarat Jacques, « Ange Politien » dans *Vita Latina*, n°132, 1993, p. 2-9. Plus précisément sur la précocité de ces talents poétiques « Doué pour la poésie, il se fit connaître dès l'âge de seize ans par un exploit : il traduisit en vers latins le chant II de l'Iliade » p. 2 et sur ses compétences philologiques : « Politien se distingue des autres humanistes qui se contentent souvent de conjectures plus ou moins ingénieuses : il confronte les leçons des divers manuscrits, donnant la préférence aux plus anciens (...) Il déduit parfois que tel manuscrit a été copié sur tel autre. (...) Politien procède par rapprochements avec d'autres textes ; il semble avoir tout lu, Grecs et Byzantins, classiques latins et Pères de l'Eglise, juristes et médecins, et bien sûr les commentateurs byzantins ou latins des grands auteurs. » *Ibid.* ; Sur son poste de professeur de rhétorique et de poétique à l'Université de Florence, lire Jean-Marc Mandosio, « Un enseignement novateur. Les cours d'Ange Politien à l'université de Florence (1480-1494) », *Histoire de l'éducation*, 2008, <http://journals.openedition.org/histoire-education/1830> et notamment : « à partir de 1491, il lui est concédé de donner quatre leçons, tant grecques que latines, deux le matin, deux l'après-midi, sur ce qu'il jugera lui-même le plus utile et le plus fructueux pour la jeunesse de Florence » ; « En contestant du haut de sa chaire la hiérarchie traditionnelle des *auctoritates*, Politien se fait le porte-parole d'une " nouvelle vague " humaniste. » ; sur ses ouvrages, consulter Ida Maier, *Les manuscrits d'Ange Politien*. Catalogue descriptif, avec dix-neuf documents inédits en appendice, Genève, Droz, 1965 ; sur les *Silves* plus particulièrement, lire Perrine Simon, « Les *Silves* d'Ange Politien : l'utilisation de la rhétorique antique dans la création d'une poétique néolatine de la Renaissance », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 1984. p. 77-85.

Politien

Lorsque j'ai vu Cypris, l'œuvre de la main d'Apelle,
L'Anadyomène, je suis longuement resté bouche bée.
Parce qu'elle est vierge et parce qu'aussi elle est enjouée,
La honte et un sourire se trouvèrent mêlés dans son regard.
Et de sa main droite, elle a serré des gouttes qui s'écoulaient sur son visage
Mouillé et l'écume ruisselait.
Je redoutais alors l'humidité. De sa main gauche,
Elle protégeait son pubis encore sous l'eau.
Et en effet, tant que ses hanches étaient encore immergées, un frisson
Lié à la douleur de sa mère s'emparait encore de son jeune sein.
Si Arès captif avait autrefois possédé une telle femme, il n'aurait jamais accepté
De défaire les entraves d'Héphaïstos.

Dans cette description d'une peinture d'Apelle⁶⁴⁰, la Vénus Anadyomène⁶⁴¹, nous retrouvons l'intégralité des *topoi* de l'*ekphrasis* d'œuvres d'art, à commencer par l'adresse directe au spectateur (a. ὄρα ; b. cerne ; c. cernis ; d. cernis ; e. *Aspice / Aspice*), qui a pour but d'orienter son regard, de créer l'illusion référentielle en faisant comme s'il pouvait réellement voir et enfin de permettre au poète d'exprimer son admiration pour l'œuvre. En effet, ces descriptions sont une invitation à partager une contemplation esthétique et presque une initiation, dans le sens où le poète entraîne le spectateur/le lecteur à apprécier les qualités d'une œuvre. Perrine Galand-Hallyn déclare : « L'*ekphrasis* est l'expression d'un désir de faire naître le beau, ainsi qu'en témoignent les modalisations internes, marques appréciatives où l'auteur incite le lecteur à admirer comme lui ce qu'il dépeint⁶⁴² ». Dans toutes les versions, le champ lexical de l'art est présent, avec systématiquement le titre de l'œuvre, le nom de l'artiste et parfois l'art concerné, ici la peinture (a. Τὴν ἀναδυομένην Κύπριν, Ἀπελλείου μόχθον

⁶³⁹. Janus Cornarius a joint 19 épigrammes de l'humaniste italien, 9 écrites en grec et 10 en latin. Ce faisant, il continue, comme l'a fait Soter, d'établir un pont entre l'Antiquité et la Renaissance et conserve l'idée d'un savoir intégré à un double élan : celui d'un retour aux sources antiques mais celui également d'une réactualisation de cette culture antique qui ne reste pas figée mais est redynamisée par son intégration au patrimoine contemporain.

⁶⁴⁰. Sur la vie du peintre, lire Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, 36, texte traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, [2017] : « Mais celui qui ensuite surpassa tous les peintres précédents ou à venir fut Apelle de Cos, dans la cent douzième olympiade. À lui seul il a presque davantage contribué que tous les autres au progrès de la peinture et a publié également des livres qui contiennent les principes de son art. Le point sur lequel cet art manifestait sa supériorité était la grâce... ».

⁶⁴¹. Sur la prétendue source d'inspiration d'Apelle, lire Charles-Ernest Beulé, « Le peintre Apelle et la peinture grecque au temps d'Alexandre », *Revue des deux mondes*, 1863, p. 266 : « Nous savons seulement qu'Apelle assista aux fêtes d'Eleusis, où il se fit initié aux mystères, comme tous les esprits éclairés du paganisme. Ce fut au retour de la pompe sacrée, sur cette plage mollement arrondie qui forme la baie d'Eleusis et sur laquelle le flot paresseux expire sans qu'on entende son murmure, en face des montagnes de Salamine et de Mégare, dont les contours bleuâtres paraissent aussi transparents que le ciel, au milieu de toutes les splendeurs et de tous les sourires de la nature, que l'on vit tout à coup sortir de l'onde la courtisane Phryné, nue comme Vénus, belle comme une statue ; puis, posée sur le sable, les pieds baignés par l'écume de la mer, elle se mit à tordre dans ses mains sa chevelure humide. Apelle fut tellement frappé de ce spectacle qu'il rentra chez lui pour en fixer le souvenir, et peignit la Vénus Anadyomène, c'est-à-dire son œuvre la plus accomplie... ».

⁶⁴². Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 62.

γραφίδος ; b. *Cyprin Apellaei laboris opus* ; c. *Venus, Apellis opus* ; d. *Cyprida Coi Apellis opus* ; e. *Cypris Apellea arata manu*).

L'effet d'hypotypose naît toujours de l'abondance de détails dont l'accumulation permet au lecteur de se représenter plus aisément l'œuvre qu'il n'a pourtant pas sous les yeux. En témoignent les références à l'eau (l'élément central du tableau), si nombreuses qu'elles sont parfois redondantes (a. θαλάσσης, διάβροχον ὕδατι νοτερῶν ἀφρῶν ; b. *pelagi, undis madidos aequore, Humidulis spumas* ; c. *pontum, de fonte madentem maris, spuma* ; d. *ex aequore, flumine spumis madidas comas* ; e. *ponto madidos, capillos defluat spuma*.) Le sculpteur, tout comme l'écrivain, jouent sur les mouvements de l'eau sur le corps de la déesse pour donner du relief à leur œuvre. Dans chacune de ces épigrammes, le distique final vient redoubler l'invitation lancée par l'auteur à partager son enthousiasme pour la beauté de l'œuvre puisque les propos des deux déesses, réaffirment la beauté du personnage sculpté, tout en redonnant vie à l'épisode mythologique du jugement de Pâris.

Politien procède différemment. Nous retrouvons comme précédemment toutes les références permettant d'identifier l'œuvre décrite (Κύπριν Ἀπελλείας ἔργον χερὸς τὰν ἀναδυομένων), l'abondance de détails, notamment sur les répercussions de l'eau sur le corps de la déesse (ῥαθάμιγγας, ἀλιβρέκτιο, κελάρυζεν ἀφρός, τᾶς νοτίδος, ἔθ' ὑποβρύχιον, ὕφαλος). Toutefois, une première différence, formelle, peut être repérée : l'épigramme ne contient aucune adresse au lecteur. Le poète fait le choix de ne transmettre que son expérience propre de témoin (ὡς ἴδον) et ce qu'il ressent (ἔσταν δαρὸν θαμβάλεος). Plusieurs hypothèses sont envisageables : le poète montrerait ainsi combien il est absorbé par ce qu'il voit. L'absence d'échange avec un lecteur ou spectateur suggérerait que ce plaisir contemplatif crée une telle fascination qu'il oublie le monde extérieur. A la façon d'Apelle, qui à la vue de la courtisane, aurait eu besoin de rentrer pour peindre et immortaliser ce qu'il avait vu, l'épigrammatiste se hâte de décrire le plus précisément possible l'objet de sa fascination pour conserver son souvenir intact. La démarche est donc très personnelle et l'absence d'adresse au lecteur est finalement assez logique, même si elle peut s'expliquer d'une autre façon. De même que le lecteur est parfois amené à formuler, en toute autonomie, la morale qui émane du récit, il est parfaitement possible que le poète le laisse à nouveau libre de lui faire pleinement confiance et d'adhérer pleinement à son point de vue sans avoir vu de ses propres yeux la statue ou d'aller contempler, par un enthousiasme contagieux, cette œuvre objet de louanges.

Mais la plus grande différence concerne surtout le contenu de l'épigramme qui semblerait mêler deux œuvres : celle d'Apelle ainsi que celle de Botticelli, *La naissance de Vénus*. Pourtant, la question des sources d'inspiration est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît et les modèles sont en réalité multiples et savamment enchevêtrés. Les premières sources évidentes et indiscutables sont

Apelle et l'épigrammatiste grec. Mais il faudrait y ajouter une de ses propres œuvres, puisque l'épigramme reprendrait une partie des *Stances*⁶⁴³ qui elle-même aurait été inspirée du deuxième *Hymne homérique à Aphrodite*⁶⁴⁴. En ce qui concerne Botticelli, il semblerait qu'il faille inverser le rapport imité / imitateur si l'on en croit Aby Warburg : « L'hypothèse immédiate selon laquelle Botticelli a dû recevoir le *conchetto* [sujet] précisément de Politien, l'ami érudit de Laurent de Médicis (...), devient une certitude si l'on considère que le peintre s'écarte aussi peu que le poète de l'*Hymne homérique*, comme nous allons le démontrer⁶⁴⁵. » Se demander qui du peintre ou du poète s'est inspiré de l'autre prouve à quel point la frontière entre la peinture et la poésie est ténue mais cela montre surtout le renversement qui s'opère à partir de la Renaissance. Horace nous invitait à rapprocher la poésie de la peinture⁶⁴⁶. Au XVI^e siècle, le rapport est inversé, voire détourné selon Anne Larue : « Que la pensée d'Horace soit détournée par le renversement de la comparaison originelle – le comparant prend la place du comparé, et inversement – n'est pas le seul abus commis contre le texte⁶⁴⁷. »

Toujours est-il que peintre et poète partagent le goût du détail et le procédé de la mise en relief obtenue par l'accumulation d'éléments qui paraissent insignifiants mais qui conjugués ensemble, donnent toute sa force au tableau d'ensemble. Pour exemple, la rapide évocation de l'expression de son regard (τὰν ὄψιν μίγδαν) fonctionne à nouveau comme une synecdoque de l'âme humaine puisqu'elle met en valeur deux sentiments ambivalents éprouvés par la jeune femme (αἰδῶς / γέλως). Dans cette version, Politien observe et décrit méticuleusement les parties du corps de Vénus (τᾷ μὲν δεξιτερᾷ, καράνου, ἃ δέ γε λαιὰ, τὰν ἄβαν, λαγόνων, μαστὸν,) ce qui n'est pas sans rappeler le contexte dans lequel, selon la tradition, Apelle aurait peint sa Vénus, brûlant de désir pour la courtisane aperçue quelques heures auparavant. A la fin de l'épigramme, le poète ne cède d'ailleurs pas la parole aux déesses pour commenter la beauté de la jeune femme mais exprime, à travers le personnage d'Arès, la force du désir masculin en utilisant l'expression très prosaïque τοῖαν ἔχε et en introduisant une référence à l'épisode du piège inventé par Héphaïstos⁶⁴⁸ pour confondre sa femme infidèle et son amant.

⁶⁴³. Plus précisément Stanze per la giostra (livre I, 99-103, principalement 101).

⁶⁴⁴. « Les *Hymnes homériques* ont fait l'objet, dès 1488, d'une publication d'après un manuscrit florentin. Ce qui laisse supposer que leur contenu était déjà connu des cénacles humanistes de Florence, et de Laurent en particulier, qui avait une culture classique. » Aby Warburg, *La Naissance de Vénus & Le Printemps de Sandro Botticelli*, Traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Editions Allia, 2007, p. 10.

⁶⁴⁵. *Ibid.*

⁶⁴⁶. Horace, *Art poétique*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 2018, (1^e éd. 1934), v. 361 : *Ut pictura poesis...*

⁶⁴⁷. Anne Larue, « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », *La Synthèse des arts*, Joëlle Caullier (dir), Lille, Presses du Septentrion, 1998, fihal-00560739f, p. 3. Sur cette question de l'inversion des rapports, lire également Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e - XVIII^e siècles*, Maurice Brock (trad), Paris, Macula, 1998.

⁶⁴⁸. Sur cet épisode, lire Jean-Christophe Jolivet, « Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'*Ars amatoria* », *Dictynna*, 2005.

Si ce groupe d'épigrammes condense tous les procédés employés dans les *ekphraseis* d'œuvres d'art, il montre également la richesse offerte par la démultiplication des traductions. Parfois seulement exercices de transposition stylistique et linguistique, les traductions peuvent aussi être l'occasion de véritables réécritures qui renforcent la *diversitas* déjà garantie par la forme anthologique et le genre épigrammatique. Dans d'autres cas, les *ekphraseis* semblent plutôt être l'occasion d'une excursion mythologique.

Εἰς ἀγάλματα Ἐρώτων⁶⁴⁹

Σεκούδου

Σκυλοχαρεῖς ἴδ' ἔρωτας, ἴδ', ὡς βριαροῖσιν ἐπ' ὤμοις
 ὄπλα φέρουσι θεῶν νήπι' ἀγαλλόμενα,
 τύμπανα καὶ θύρσον Βρομίου, Ζηνὸς δὲ κεραυνόν,
 ἀσπίδ' Ἐνυαλίου καὶ κόρυν ἠύκομον,
 Φοίβου δ' εὐτοξον φαρέτρην, ἁλίου δὲ τρίαιναν
 καὶ σθεναρῶν χειρῶν Ἡρακλέους ρόπαλον.
 τί πλέον ἀνθρώποισιν, ἔρωσ ὅτε καὶ πόλον εἶλε,
 τεύχεα δ' ἀθανάτων Κύπρις ἐλήισατο.

[Σκυλοχαρεῖς ἴδ' Ἐρωτας, ἴδ', ὡς βριαροῖσιν ἐπ' ὤμοις
 ὄπλα φέρουσι θεῶν νήπι' ἀγαλλόμενοι,
 τύμπανα καὶ θύρσον Βρομίου, Ζηνὸς δὲ κεραυνόν,
 ἀσπίδ' Ἐνυαλίου καὶ κόρυν ἠύκομον,
 Φοίβου δ' εὐτοξον φαρέτρην, Ἄλιου δὲ τρίαιναν
 καὶ σθεναρῶν χειρῶν Ἡρακλέους ρόπαλον.
 Τί πλέον ἀνθρώποισιν, Ἐρωσ ὅτε καὶ πόλον εἶλε,
 τεύχεα δ' ἀθανάτων Κύπρις ἐλήισατο⁶⁵⁰ ;]

Sur les ornements des Amours

De Secundus

Vois ces Amours qui aiment les dépouilles, vois comme sur leurs vigoureuses épaules,
 Se réjouissant comme des enfants, ils portent les armes des dieux,
 Les tympanes et le thyrsos de Bromios, le foudre de Zeus,
 Le bouclier d'Enyalios et son casque à la belle chevelure,
 Le carquois aux nombreux traits de Phoebos, le trident du dieu de la mer,
 Et la massue d'Héraklès aux mains puissantes.
 Que peuvent faire les hommes, lorsqu'Eros prit possession du ciel même,
 Et que Cypris pillait les armes des Immortels ?

IO. SLEIDANUS (p. 363)

Aspice, ut exuviis diuum laetentur Amores,

Vtque ferant humeris, rapta trophaea suis.

Tympana cum Thyrsos Bacchi, Tum fulmina summi, ac

Splendentem galeam, scutaque ; Martis habent.

Instructam Phoebi pharetram, Neptuniaque arma,

⁶⁴⁹. Epigramme livre IV, p. 362-363 (AG, XVI, 214 ; A. Pl., IV^a, 8, 63 ; 14, 63)

⁶⁵⁰. ΣΕΚΟΥΝΔΟΥ

Σκυλοχαρεῖς ἴδ' Ἐρωτας, ἴδ', ὡς βριαροῖσιν ἐπ' ὤμοις / ὄπλα φέρουσι θεῶν νήπι' ἀγαλλόμενοι, / τύμπανα καὶ θύρσον Βρομίου, Ζηνὸς δὲ κεραυνόν, / ἀσπίδ' Ἐνυαλίου καὶ κόρυν ἠύκομον, / Φοίβου δ' εὐτοξον φαρέτρην, Ἄλιου δὲ τρίαιναν / καὶ σθεναρῶν χειρῶν Ἡρακλέους ρόπαλον. / τί πλέον ἀνθρώποισιν, Ἐρωσ ὅτε καὶ πόλον εἶλε, / τεύχεα δ' ἀθανάτων Κύπρις ἐλήισατο ;

*Herculeae clauae robora magna gerunt.
Quid faciant homines ? quandoque Cupidine victis
Tam facili diuis, abstulit arma Venus.*

Johannes Sleidanus

Vois comme les Amours se réjouissent d'avoir les dépouilles des dieux,
Vois comme ils portent sur leurs épaules leurs trophées volés.
Ils ont le tambour avec le thyrses de Bacchus, après cela, les éclairs du tout puissant,
Le casque resplendissant et le bouclier de Mars,
Ils portent le carquois muni de flèches de Phoebus, les armes de Neptune,
Et la grande force de la masse d'Hercule.
Que pourraient faire les hommes, puisque, une fois les dieux vaincus
Si facilement par Cupidon, Vénus leur a arraché leurs armes ?

Les deux épigrammes reprennent ici les motifs traditionnels de l'*ekphrasis* : la sollicitation du regard du lecteur / spectateur (ἴδ' ; ἴδ ; *Aspice*), le présent qui actualise la scène (φέρουσι / *ferant* ; *habent*) et l'abondance de détails rendue ici par l'accumulation des ornements. Au-delà de la dimension picturale, l'épigramme semble être l'occasion de plonger le lecteur dans l'univers des dieux avec l'évocation de quelques-uns d'entre eux (Βρομίου⁶⁵¹, Ζηνός, Ἐνυαλίου⁶⁵², Φοίβου, Ἡρακλέους / *Bacchus, summi, Mars, Phoebus, Neptune, Hercule*). Toute l'originalité du texte réside dans le fait qu'il comporte tous les éléments d'une pièce épique, puisque les équipements des protagonistes ressemblent à celle de héros prêts à en découdre (ὄπλα, κεραυνόν, ἀσπίδ', κόρυν ἠύκομον, εὐτοξον φαρέτρην, τρίαιναν ῥόπαλον ; *trophaea, fulmina, galeam, scutaque, pharetram, arma, clauae*) mais le lecteur découvre qu'en réalité, il ne s'agit pas d'un morceau de bravoure extrait d'une épopée. Les protagonistes ne s'apprêtent pas à livrer un âpre combat. Les deux derniers nous révèlent que l'épigramme cherche, par cette hypotypose mythologique, à montrer la lutte perdue d'avance par les hommes (Τί πλέον ἀνθρώποισιν ; *Quid faciant homines ?*) face à l'Amour.

Deux glissements s'opèrent dans ce groupe de pièces. L'enthousiasme enfantin des Amours (ἀγαλλόμενοι ; *laetentur*) semble retranscrire celui de l'épigrammatiste qui se plaît à plonger dans l'univers divin. Les protagonistes paraissent éprouver du plaisir à se revêtir d'armures, tout comme l'auteur paraît éprouver du plaisir à parer son texte d'ornements rhétoriques. Puis petit à petit, un second glissement a lieu : la frontière entre le contemplateur d'une œuvre d'art et l'écrivain s'estompe progressivement. Le lecteur oublie le support initial (ἀγάλματα) et ne sait plus si l'auteur est réellement en train de contempler une statue représentant les ornements des dieux ou s'il est précisément en train

⁶⁵¹. Nom peut-être préféré à celui de Dionysos pour son sens « Le frémissant, le Grondant » qui offre un bel écho sonore à son attribut, le tambour.

⁶⁵². Nom peut-être également préféré à celui d'Arès parce que son nom signifie « le combat ». L'emploi de ces noms peu connus peut aussi contribuer à la mise en avant de la culture de l'épigrammatiste.

de donner vie à cette scène. Ainsi, l'enthousiasme de l'écrivain/ spectateur se confond au fur et à mesure avec celui du poète qui se plonge avec délectation dans l'univers mythologique.

Ces épigrammes *ekphrastiques* reprennent donc les *topoi* des descriptions d'œuvres d'art et rendent très ténue la frontière entre l'écriture et les arts picturaux. Toutefois, cette dimension picturale ne se retrouve pas seulement dans des pièces qui commentent l'œuvre d'un peintre ou d'un sculpteur. Tout laisse à penser que la dimension plastique est inhérente au genre de l'épigramme qui donne à voir des images, quel que soit le thème. Les œuvres d'art ne sont pas les seuls motifs inspirant les épigrammatistes. En réalité, tout semble pouvoir être potentiellement sujet de description. Nous citons précédemment Perrine Galand-Hallyn sur le projet esthétique des auteurs d'*ekphrasis* : « L'*ekphrasis* est l'expression d'un désir de faire naître le beau⁶⁵³ ». Or, parce que le genre épigrammatique est placé sous le signe de la liberté et de la diversité, renforcées toutes deux par la forme anthologique, sans surprise, il ménage une place au laid. Précisons tout de suite que nous ne parlons pas de la laideur exploitée dans les épigrammes satiriques en tant que ressort comique. Dans l'épigramme suivante, l'objet de la description s'oppose, en tout point, aux canons esthétiques du Beau, mais l'auteur ne cherche nullement à déclencher le rire.

ΕΙΣ ΑΜΠΕΛΟΝ⁶⁵⁴

Φιλίππου

Τίς σε πάγος δυσέρημος ἀνήλιος ἐξέθρεψεν
 ἢ Βορραίου Σκυθίης ἄμπελον ἀγριάδα,
 ἢ Κελτῶν νιφοβλήτες ἀεὶ κρυμώδεες Ἄλπεις
 τῆς τε σιδηροτόκου βῶλος Ἰβηριάδος ;
 ἢ τοὺς ὀμφακόραγας ἐγείναιο, τοὺς ἀπεπάντους
 βότρυας, οἱ στυφελὴν ἐξέχεον σταγόνα.
 δίζημαι, Λυκόεργε, τεὰς χέρας, ὡς ἀπὸ ρίζης
 κλήματος ὠμοτόκου βλαστὸν ὄλον θερίζης

[Τίς σε πάγος δυσέρημος ἀνήλιος ἐξέθρεψεν
 ἢ Βορραίου Σκυθίης ἄμπελον ἀγριάδα,
 ἢ Κελτῶν νιφοβλήτες ἀεὶ κρυμώδεες Ἄλπεις
 τῆς τε σιδηροτόκου βῶλος Ἰβηριάδος ;
 ἢ τοὺς ὀμφακόραγας ἐγείναιο, τοὺς ἀπεπάντους
 βότρυας, οἱ στυφελὴν ἐξέχεον σταγόνα.
 Δίζημαι, Λυκόεργε, τεὰς χέρας, ὡς ἀπὸ ρίζης
 κλήματος ὠμοτόκου βλαστὸν ὄλον θερίζης⁶⁵⁵.]

**Sur la vigne
 De Philippe**

⁶⁵³. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵⁴. Épigramme livre I, p. 4 (*AG*, IX, 561 ; *A. Pl.*, I^a, 2, 1).

⁶⁵⁵. ΦΙΛΙΠΠΟΥ

Τίς σε πάγος δυσέρημος ἀνήλιος ἐξέθρεψεν / Βορραίου Σκυθίης ἄμπελον ἀγριάδα / ἢ Κελτῶν νιφοβλήτες ἀεὶ κρυμώδεες Ἄλπεις / τῆς τε σιδηροτόκου βῶλος Ἰβηριάδος; / ἢ τοὺς ὀμφακόραγας ἐγείναιο, τοὺς ἀπεπάντους / βότρυας, οἱ στυφελὴν ἐξέχεον σταγόνα. / δίζημαι, Λυκόεργε, τεὰς χέρας, ὡς ἀπὸ ρίζης / κλήματος ὠμοτόκου βλαστὸν ὄλον θερίσης. (*AG*, IX, 561).

Quel rocher tristement isolé et sans soleil
 De la Scythie boréale t'a nourrie, sauvage treille ?
 S'agit-il des Alpes enneigées, toujours glacées, des Celtes
 Ou de la glèbe de l'Ibérie productrice de fer ?
 Toi qui produis les grappes vertes,
 Pas encore mûres, qui faisaient couler un jus amer.
 Je sollicite tes mains, Lycurgue, pour que tu fauches lors des moissons,
 Jusqu'à la racine, de ces sarments de vigne sauvage, tous les bourgeons.

IO. BAP. PIUS⁶⁵⁶ (p. 4)

*Agrestem vitem te numquid inhospita Phoebos
 Saxa aluere ? Scythas propter Hyperboreos.
 Celtarum gelidae ne alpes, tumulique nivales ?
 An tellus ferri mater Ibera trucidis ?
 Immaturo acinis, tristi foecunda racemo,
 Nil nisi duritiem, nil nisi virus habes.
 Quaero Licurge tuas falces, radicitus omnis
 Turpis ut ancipiti pampinus aere cadat.*

Johannes Baptista Pius

Vigne champêtre, sont-ce des rochers où Phébus est un marginal,
 Qui t'ont nourrie ? Près de la Scythie hyperboréale.
 Ou bien les Alpes glacées des Celtes et leurs sommets enneigés ?
 Ou bien l'Ibérie, la terre mère du fer meurtrier ?
 Tes grains ne sont pas mûrs mais en grappes amères, tu es prolifique
 Et ne produis que l'âpreté, que l'arsenic.
 Puissent par ta faux, Lycurgue, tous les bourgeons de ce vignoble,
 Coupés par le double bronze, tomber, ignobles.

Ces deux épigrammes convoquent de nombreuses références littéraires : Homère, à qui l'on doit l'épisode de Lycurgue⁶⁵⁷ mais également toute la littérature bucolique qui a pour cadre des terres fécondes, nourricières et accueillantes. La description du paysage reprend ici tous les *topoi* mais en propose l'exact contrepoint. Autrement dit, les deux poètes donnent à voir un *locus amoenus* mais inversé, ce qui est une manière assez originale de transmettre un pan de la littérature gréco-romaine. En effet, pour pouvoir proposer un contremodèle, il faut nécessairement connaître à la perfection tout

⁶⁵⁶. Pour découvrir sa production en tant qu'auteur, commentateur, éditeur scientifique, traducteur et imprimeur, consulter le lien suivant : <https://www.idref.fr/034355383>.

⁶⁵⁷. Οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος / δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν / ὅς ποτε μαινομένοιο Διώνυσοιο τιθήνας / σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσηίων· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι / θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου / θεινόμεναι βουπλήγι· Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς / δύσεθ' ἄλδος κατὰ κύμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ / δευδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὀμοκλή. / Τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ρεία ζῶντες, / καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς· οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν / ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν· «Lycurgue même, le puissant fils de Dryas, n'a pas vécu longtemps, du jour qu'il eut cherché querelle aux divinités célestes. N'avait-il pas un jour poursuivi les nourrices de Dionysos le Délirant sur le Nyséion sacré ? Toutes alors de jeter leurs thyrses à terre, sous l'aiguillon, qui les poignait, de Lycurgue meurtrier, tandis qu'éperdu, Dionysos plongeait dans le flot marin, où Thétis le reçut, épouvanté, dans ses bras ; tant la peur l'avait pris au ton grondeur de l'homme ! Mais, contre celui-ci, les dieux, qui vivent dans la joie, alors s'indignèrent ; le fil de Cronos en fit un aveugle ; et, même ainsi, il ne vécut pas longtemps : il était devenu un objet d'horreur pour tous les Immortels.» Homère, *Iliade*, tome I, chant VI, v. 130-140, texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 2019, (1^e éd. 1937).

ce qui constitue le modèle. Revenons à la source de ce motif littéraire pour en découvrir toutes les caractéristiques originelles. Il s'agit des *Idylles* de Théocrite qui proposent un cadre avec comme premier élément incontournable « la source ou le cours d'eau qui apportent la fraîcheur ainsi qu'un doux murmure en arrière-fond sonore qui est déjà une introduction à la musique poétique⁶⁵⁸. » Ici la fraîcheur est portée à son paroxysme et devient un élément hostile avec l'insistance sur la neige, grâce à l'utilisation de deux adjectifs presque redondants (νιφοβλήτες ἀει κρυμώδεες Ἄλπεις ; *gelidae alpes tumultique nivales*).

Le *locus amoenus* doit en outre être « naturellement propice à la croissance d'une végétation accueillante et bienfaisante : à côté d'une série de plantes et d'arbustes récurrents, on trouve surtout toute une série d'arbres qui, comme l'eau, sont associés à la fois à la fraîcheur, par l'ombre qu'ils procurent, et à la musique par le jeu du vent dans leurs branches. (...) C'est sous ces arbres qu'on trouve de moelleuses étendues d'herbe ou de gazon qui sont toujours une invitation à s'allonger et à se reposer tout en récitant des vers⁶⁵⁹. » L'absence de végétation luxuriante est tout de suite pointée du doigt avec la question rhétorique liminaire (Τίς σε πάγος ἐξέθρεψεν ;/ *Te numquid saxa aluere*) et les hypothèses proposées ensuite (ἢ Ἄλπεις / ἢ σιδηροτόκου Ἰβηριάδος / *alpes tellus ferri mater Ibera trucidis*) qui sont toutes parfaitement antinomiques de la notion même de luxuriance. Quant à l'ombre, sa présence est exclue puisque la condition *sine qua non* pour qu'elle puisse être intégrée au paysage, à savoir le soleil, est absent du décor (ἀνήλιος).

L'adjectif grec devient chez Pius une périphrase poétique *inhospita Phoebos saxa*, l'occasion pour le poète d'introduire une référence à la culture romaine avec le dieu du soleil. Le procédé est assez courant. Très souvent, les épigrammatistes ne se contentent pas de transposer le texte support du grec à la langue latine. Tout se passe comme si, pour créer un univers uniforme, ils choisissaient d'accorder le fond et la forme, la langue et la culture évoquée. Dans d'autres cas, les auteurs préfèrent mettre en avant leur patriotisme en remplaçant les références grecques par des éléments de leur propre culture, pour ajouter un effet «couleur locale». Pour parfaire la description de ce sinistre lieu, nous retrouvons le *topos* inversé de la fécondité avec les tournures grecques oxymoriques constituées de verbes impliquant un processus de production mais complétés par des compléments d'objet direct contraires à toute notion de fertilité et de consommation (τοὺς ὀμφακόραγας ἐγείναιο, τοὺς ἀπεπάντους βότρυας ; στυφελὴν ἐξέχεον σταγόνα). L'idée est rendue de manière encore plus poétique par Pius.

⁶⁵⁸. Christophe Cusset, « Fonctions du décor bucolique dans les *Pastorales* de Longus », dans *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance*. Actes du 2e colloque de Tours, 24-26 octobre 2002. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005, p. 164.

⁶⁵⁹. *Ibid.*

En effet, si les adjectifs grecs ὄμφακόραγας; ἀπεπάντους sont presque redondants et définissent de manière très neutre et technique l'état des grappes, l'auteur latin a, quant à lui, recours à une double personnification *immatura et foecunda* (qui se prolonge jusqu'à la fin du poème avec l'adjectif *turpis*) et à un oxymore *tristi foecunda racemo* qui accentuent le contraste entre ce cadre inhospitalier et la terre nourricière que l'on rencontre dans la littérature bucolique. Ce faisant, il donne davantage d'ampleur au motif du *locus amoenus* inversé. Enfin, parce que le lieu est très éloigné de celui des *Idylles*, l'auteur ne peut de toute évidence pas « s'allonger et (...) se reposer tout en récitant des vers⁶⁶⁰ », il peut seulement convoquer la littérature, Homère en l'occurrence ici, pour transfigurer l'endroit, au sens propre comme au sens figuré. En effet, en convoquant Lycurgue, le poète en appelle au déracinement de la vigne, mais symboliquement, il peut décider d'aller se réfugier dans la littérature homérique pour s'évader et oublier la triste réalité qu'il a sous les yeux. C'est bien ainsi que nous pouvons comprendre l'épigramme. Aussi repoussante que soit la réalité, la poésie peut la transfigurer.

Ainsi, le thème de la description reste secondaire, le talent stylistique de l'auteur peut briller quel que soit son sujet puisque comme l'explique Perrine Galand-Hallyn : « Cette appropriation de l'objet par le texte permet, réciproquement, d'envisager le référent décrit comme un double métaphorique de l'écriture qui l'informe⁶⁶¹. » Elle constate d'ailleurs que le thème de la vigne (et plus largement la nature) fait partie des six⁶⁶² principales métaphores utilisées par les rhéteurs (jusqu'à Quintilien) pour évoquer l'écriture. Ainsi, peu importe que ce lieu ne soit pas paradisiaque, le poète parvient à associer une image très précise à un nouveau *topos*, celui du *locus amoenus* inversé : le *locus horridus*. Par ricochet, la description de cette vigne devient poétique parce que les mots du poète font ressurgir en amont toute la littérature bucolique et parce qu'ainsi, il crée un nouveau *topos* littéraire. Ajoutons à cela qu'accueillir la laideur va presque de soi pour le genre épigrammatique qui ne fixe aucune règle thématique et pour la forme anthologique qui, rappelons-le, au nom de ses idéaux pédagogiques, accueille des épigrammes de qualité variable pour multiplier les exercices, pour apprendre au lecteur à copier les meilleurs textes et à améliorer les pièces de qualité inférieure. Ce dernier est invité à imiter le beau ou à embellir le laid, exactement comme le font les poètes de l'anthologie.

Dans la partie précédente consacrée à la *brevitas*, nous avons montré que la mise en scène du regard permettait d'enclencher instantanément la mécanique narrative. La description se veut alors rapide car la priorité est donnée à l'action. Mais dans certaines pièces, le registre dramatique est

⁶⁶⁰. *Ibid.*

⁶⁶¹. Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, *op. cit.*, p. 565.

⁶⁶². Aux côtés de l'être humain (le corps et la parure), le voyage (le chemin et la navigation), la lutte (la guerre, la chasse, les jeux), les arts (architecture, musique, tissage, peinture, ciselure, sculpture, mosaïque / marqueterie) et la médecine. Lire Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 62.

secondaire et relégué au second plan derrière la description, comme dans le groupe d'épigrammes suivant. Cette fois-ci, point de retournement de situation, ce qui signifie que l'action déclenchée à la vue d'un des protagonistes ne constitue pas le prélude d'un déferlement dramatique mais le noyau même du canevas. Contrairement aux textes précédents, le sort des protagonistes est scellé dès la fin du *promythion*. Pourtant l'épigramme est prolongée de quatre vers, ce qui montre bien que l'activation d'une dynamique narrative n'est pas ici une fin en soi. Si la mise en scène du regard a toujours pour effet de dynamiser l'épigramme et d'introduire un rythme alerte, elle peut être mise au service d'une grande palette de registres. Dans le groupe précédent, elle mettait à l'honneur le registre dramatique en enclenchant un déferlement d'actions puis un effet de surprise. Dans certains textes de l'anthologie, c'est le registre comique qu'elle met en relief. Dans le cas présent, si l'action est si condensée, c'est pour pouvoir s'appesantir sur le sort des protagonistes et développer le *pathos* de la scène. Retenons donc qu'étudier le thème du regard et sa scénarisation dans notre corpus, c'est une fois de plus mettre en valeur la *diversitas* qui anime l'anthologie, en l'occurrence ici, une diversité de tons.

ΕΙΣ ΖΩΑ⁶⁶³

Πολυαίνου⁶⁶⁴

Δορκάδος ἀρτιτόκοιο τιθηνητήριον οὔθαρ
 ἔμπλεον εἰδοῦσα πικρὸς ἔτυπεν ἔχισ.
 νεβρὸς δ' ἰομιγῆ θηλὴν σπάσε καὶ τὸ δυσαλθὲς
 τραύματος ἐξ ὀλοοῦ πικρὸν ἔβροξε γάλα.
 ἄδην δ' ἠλλάξαντο καὶ αὐτίκα νηλεί μοίρη,
 ἦν ἔπορεν γαστήρ, μαστὸς ἀφεῖλε χάριν.

[Δορκάδος ἀρτιτόκοιο τιθηνητήριον οὔθαρ
 ἔμπλεον ἰδοῦσα πικρὸς ἔτυπεν ἔχισ.
 Νεβρὸς δ' ἰομιγῆ θηλὴν σπάσε καὶ τὸ δυσαλθὲς
 τραύματος ἐξ ὀλοοῦ πικρὸν ἔβροξε γάλα.
 Ἄδην δ' ἠλλάξαντο καὶ αὐτίκα νηλεί μοίρη,
 ἦν ἔπορεν γαστήρ, μαστὸς ἀφεῖλε χάριν⁶⁶⁵.]

Sur les animaux

De Polyen

Tandis qu'une gazelle venait de mettre bas,
 Une cruelle vipère aperçut sa mamelle nourricière remplie et la piqua.
 Le faon téta la mamelle empoisonnée et but le lait mortel,
 Infecté par cette funeste blessure.
 Ils ne firent qu'un et dans un impitoyable sort,
 La faveur que le ventre maternel venait de lui offrir, la mamelle lui enleva.

⁶⁶³. Epigramme p. 67, livre I, (*AG*, IX, 1 ; *A. Pl*, I^a, 32, 1).

⁶⁶⁴. Julius Polyen de Sardes est présent dans la Couronne de Philippe. C'est un sophiste qui aurait vécu au temps de César. Il ne doit pas être confondu avec son homonyme qui publia les *Stratagèmes*, dédiés aux empereurs Antonin et Verus. Voir l'index des auteurs dans *l'Anthologie grecque*, tome VIII, livre IX, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁶⁵. ΠΟΛΥΑΙΝΟΥ ΣΑΡΔΙΑΝΟΥ

Δορκάδος ἀρτιτόκοιο τιθηνητήριον οὔθαρ /ἔμπλεον οἰδοῦσης πικρὸς ἔτυπεν ἔχισ /νεβρὸς δ' ἰομιγῆ θηλὴν σπάσε καὶ τὸ δυσαλθὲς /τραύματος ἐξ ὀλοοῦ πικρὸν ἔβροξε γάλα./ἄδην δ' ἠλλάξαντο, καὶ αὐτίκα νηλεί μοίρη,/ἦν ἔπορεν γαστήρ, μαστὸς ἀφεῖλε χάριν. (*AG*, IX, 1).

C. URS. VELIUS (p. 67)

*Vbera uix posito capreae nutricia foetu
Plena uidens tetigit uipera dente graui.
Deinde uenenatae lac immedicabile mammae
Hinnulus attactis hausit ab uberibus.
Proque parente recens natum cadit, illico uenter
Quod dederat saeua morte papilla tulit.*

Velius

Une chèvre venait à peine de mettre bas lorsqu'une vipère aperçut
Ses mamelles gonflées par le lait et les mordit profondément.
Ensuite, le lait mortel de sa mère empoisonnée
Le jeune faon le but aux mamelles qu'il tétait,
Et, alors qu'il venait de naître, il meurt sous les yeux de sa mère : la vie que le ventre
Lui avait donnée, le sein la lui reprit aussitôt et le fit cruellement périr.

Les épigrammes composées de six vers sont souvent structurées de la même manière : les deux premiers vers sont consacrés au *promythion*, les deux suivants à l'*agôn* et les deux derniers à l'*epimythion*. Dans le cas présent, la ponctuation forte, présente aux vers 2 et 4, nous invite vivement à valider cette organisation. Cette structure n'est toutefois pas pleinement satisfaisante car dans ces deux épigrammes, le sort des protagonistes est scellé dès les deux premiers vers. Autrement dit, il serait plus juste de dire que les vers 1 et 2 comprennent le *promythion* ainsi que l'*agôn*. Le premier vers introduit les protagonistes : la vipère (ἔχις / *vipera*), la chèvre (δορκάδος / *capreae*) et implicitement, ses petits puisqu'il est précisé qu'elle vient de mettre bas (ἄρτιτόκοιο / *foetu posito*.) Dans l'*Anthologie Grecque*, nous apprenons que certains commentateurs se sont interrogés sur la raison de cette morsure infligée par la vipère à la chèvre et qu'ils ont, en guise de réponse, cité un extrait de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien qui, parlant des boas, déclare : « Ils se nourrissent d'abord du lait des vaches : c'est de là qu'ils tirent leur nom⁶⁶⁶. » Nous rejoignons pleinement Pierre Waltz selon lequel « Ce rapprochement enlève à la pièce tout ce qu'il peut y avoir de péripétie et de drame⁶⁶⁷. » Peu importe que cette situation initiale soit fictive ou non, que cette configuration liminaire soit plausible ou non, l'important est le drame qu'elle enclenche. La structure même de l'épigramme valide cette idée.

En effet, le prédateur apparaît au vers 2 et n'est plus évoqué par la suite, ce qui montre bien qu'il ne joue qu'un rôle secondaire et qu'il n'est cité qu'en tant que pivot dramatique. L'éthologie du serpent a peu d'importance, seul le type de blessures qu'il inflige doit être commenté. L'état dans lequel la morsure place la victime est l'illustration parfaite de ce qu'est le tragique : la mort n'est pas immédiate mais inévitable, ce qui rend toute tentative de lutte vaine. Le sort de l'animal est scellé : il est condamné. Le court laps de temps qui s'écoule entre la morsure et la mort définit l'essence même du tragique. De plus, la morsure parce qu'elle ne tue pas immédiatement mais s'infuse petit à petit dans l'organisme du blessé, crée un second drame : la transmission du poison de la mère à son petit.

⁶⁶⁶. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VIII, 14, texte traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (1^e édi. 1952).

⁶⁶⁷. *Anthologie Grecque*, tome VII, livre IX, *op. cit.*, épigramme 1, note 1, p. 1.

Si la mise en scène du regard a le même effet que dans le groupe d'épigrammes précédent, elle n'est pas exploitée de la même manière. En effet, comme précédemment, le repérage visuel active immédiatement la mécanique dramatique : une fois la proie repérée, le prédateur l'attaque (εἰδοῦσα / ἔτυψεν). Dans la version latine, le participe présent (*videns*) jouxte même le geste meurtrier (*tetigit*). Mais contrairement aux pièces précédentes, la mise en scène du regard ne sert pas ici le registre dramatique, elle n'a pas pour but d'inaugurer une série de péripéties ou de ménager un suspense. Surprendre le lecteur, l'emporter dans un tourbillon d'actions, ce n'est pas l'objectif de cette épigramme. La mort du petit est implicite dès les premiers vers puisque la chèvre est uniquement décrite en tant que mère et les références à sa récente mise-bas abondent : ἀρτιτόκοιο / τιθηνητήριον οὔθαρ ἔμπλεον ; *uix posito fetu / ubera nutricia plena*. Il est donc prévisible dès la fin du deuxième vers que la chèvre ne sera pas la seule victime de la vipère. C'est pourquoi il nous paraît plus juste de proposer la structure suivante : *promythion* et *agón* (v 1-2) et *epimythion* (v 3-6). Mais après tout, pourquoi ne pas considérer que la véritable confrontation n'est pas celle qui a lieu entre la chèvre et la vipère mais plutôt celle qui lie de manière funeste la mère et son petit ? A la fois parce que la morsure reste le principal pivot dramatique et parce que le lien entre les deux victimes est déjà présent dans les deux vers précédents. Les quatre derniers vers forment un tout indissociable et semblent surtout avoir pour vocation de faire surgir devant les yeux des lecteurs un tableau aussi pathétique que cruel.

Il est indéniable qu'une nouvelle fois la mise en scène du regard permet de condenser la trame narrative : le prédateur repère, attaque et tue sa proie en l'espace de deux vers. Rappelons qu'il serait erroné de qualifier ce procédé d'artifice littéraire car il retranscrit parfaitement la nécessaire rapidité d'exécution dans le processus de chasse animale. Ce qui relève en revanche de l'artifice littéraire, c'est l'usage qu'en fait l'épigrammatiste. Dans le cas présent, ce dernier ne l'utilise pas pour enclencher rapidement la dynamique narrative mais pour pouvoir consacrer davantage de vers à la description de la mort de la chèvre et du chevreau. Autrement dit, le lecteur connaît très tôt le sort funeste des deux animaux car l'enjeu n'est pas de créer un quelconque suspense. L'objectif est de montrer, à travers les derniers instants d'une mère et de son petit, combien la nature peut être cruelle. Si la mise en scène du regard permet de rassembler en deux vers *promythion* et *agón*, c'est donc pour pouvoir développer dans l'*epimythion* une image des plus pathétiques, celle d'un lien fusionnel entre une mère et son enfant, qui dans un premier temps, nourricier, source de vie, devient, en une seconde, funeste et transmetteur de mort.

Les quatre derniers vers font en effet surgir avec force une double injustice : la mort d'un petit qui vient seulement de faire ses premiers pas dans la vie et la transformation d'un lien fusionnel nutritif en vecteur de mort. Pour mettre en valeur la cruauté de ces deux sorts, l'épigrammatiste grec

multiplie les oppositions entre, d'un côté, les expressions qui font référence à la récente naissance et donc au lien nourricier et de l'autre, celles qui évoquent la transmission du poison. Les expressions des vers 3 et 4 *θηλὴν σπάσε / ἔβροξε γάλα* se heurtent aux adjectifs *ιομιγῆ / δυσαλθὲς / πικρὸν*, avec, au milieu, l'élément responsable de ces associations de mots antithétiques et contre nature : *τραύματος ἐξ ὀλοοῦ*. Les deux derniers vers font surgir l'image pathétique de deux victimes serrées l'une contre l'autre, emportées par la mort. L'expression *Ἄδην δ' ἠλλάξαντο* est difficile à retranscrire : le verbe suggère un échange mutuel, un apport réciproque ; quant à l'adverbe, il peut signifier, dans un contexte nutritif, « à satiété » ou de manière plus absolue « complètement ». Dans *l'Anthologie Grecque*, Guy Soury traduit ainsi : « Ils échangèrent entre eux la mort⁶⁶⁸ ». Nous avons choisi l'expression « Ils ne firent qu'un » pour être le plus fidèle possible à l'image de ce sein nourricier devenu mortifère qui unit tragiquement les deux protagonistes. Une image qui apparaît avec force dans le dernier vers grâce à la structure en chiasme *ἔπορεν γαστήρ / μαστὸς ἀφεῖλε*, rendant compte de la cruauté de la nature qui, dans un revirement de situation tragique, a lié de manière fusionnelle deux êtres vivants avant de les unir dans la mort. Velius a également eu recours aux oppositions mais de manière moins percutante. A l'exception du vers 3 qui peut être considéré comme un chiasme avec la double antithèse *venenatae lac / immedicabile mammae* faisant état de la destruction du lien naturel, nourricier que la morsure a vicié, le traducteur latin a rendu avec moins de force la cruauté de cette destinée commune. Pour exemple, même si le dernier vers rend compte du revirement tragique par un parallélisme antithétique (*dederat / tulit*), il n'égale pas la structure en chiasme de l'épigrammatiste grec.

Nous ne pouvons pas joindre l'intégralité des hypotypes présentes dans l'anthologie car toutes les catégories d'épigrammes leur ménagent une grande place. Il était attendu qu'elles seraient nombreuses dans le livre IV consacré aux épigrammes descriptives et dans le cinquième dédié aux statues mais en réalité, elles sont largement représentées dans chaque livre, à l'exception du dernier qui est inachevé et pour lequel nous ne pouvons donc faire que des suppositions. Le premier est consacré aux épigrammes épideictiques ou démonstratives. Les pièces possèdent donc toutes, selon les termes de Maxime Planude, une *ἐρμηνείας* ou une *ἐπίδειξις*⁶⁶⁹ explication d'une interprétation ou exposé d'une explication. Les sujets de ces pièces sont très variés puisqu'il s'agit de « récit d'événements réels ou présentés comme tels » *πραγμάτων ἢ γενομένων, ἢ ὡς γενομένων ἀφήγησιν*, caractéristique qui insiste sur la dimension narrative des épigrammes. Cette catégorie aurait donc deux

⁶⁶⁸. *L'Anthologie Grecque, op. cit.*, p. 1.

⁶⁶⁹. Pour rappel, le titre complet de cette catégorie dans l'Anthologie de Planude est le suivant : *Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων, ἀρχαῖος συντεθειμένων σοφοῖς ἐπὶ διαφόροις ὑποθέσεσιν, ἐρμηνείας ἐχόντων ἐπίδειξιν, καὶ πραγμάτων ἢ γενομένων, ἢ ὡς γενομένων ἀφήγησιν. Διαρεῖται δ' εἰς ἑπτὰ τμήματα τὸ βιβλίον καὶ ταῦτα εἰς κεφάλαια κατὰ στοιχεῖον διεκτίθεται.* « Anthologie de diverses épigrammes qui contiennent l'exposé d'une explication et le récit d'événements réels ou fictifs ».

objectifs majeurs : exposer ou raconter et interpréter ou justifier. Le défi est particulièrement complexe compte tenu de l'exigence de brièveté imposée par le genre épigrammatique. Dans les faits, Pierre Waltz explique que la partie narrative, anecdotique, est privilégiée et que l'interprétation n'est parfois qu'implicite et qu'il incombe au lecteur de la déduire du récit⁶⁷⁰. Toutefois, pour que la déduction soit accessible, le récit doit être suffisamment clair et comporter une part d'évidence sous peine de ne pas être pleinement compris. La dimension picturale est donc nécessairement présente. Le second, rassemblant les textes satiriques contient des descriptions plus ou moins longues qui visent à faire rire et nous en joindrons quelques-unes dans la partie consacrée à l'étude des effets d'optique comiques. Le troisième regroupe les pièces funéraires. Or, il serait caricatural de les réduire à des épitaphes indiquant l'identité et les dates de vie et de mort de défunts. Ces premières épigrammes ont toujours eu pour but de leur redonner vie, le temps d'un court texte, de faire revivre un fait marquant les concernant pour leur rendre un hommage. Ce souffle dynamique qui vise à donner à voir un événement révolu, figé dans le passé, à réduire l'espace temporel qui le sépare du lecteur, pour le faire apparaître *hic et nunc* et donner l'impression qu'il se produit à l'instant où il est lu, était également présent dans cette catégorie.

Ainsi, le fait de « donner à voir » est indissociable du genre car il est la conséquence de deux caractéristiques centrales : la *brevitas* et la *fecunditas*. Parce qu'il faut dire beaucoup en peu de mots, il fallait nécessairement avoir recours à des effets rhétoriques qui donnent à voir instantanément, qui font surgir des tableaux nés grâce aux « yeux de l'éloquence⁶⁷¹ ». Le livre VI qui compile les épigrammes votives n'est pas dépourvu de dimension picturale puisqu'il se focalise sur la description d'offrandes. Le dernier livre aurait largement pu accueillir le portrait idéalisé qui est un *topos* attendu dans la poésie amoureuse.

2) Entre *mimesis* et *fantasia*

Parce que le genre affirme « refléter la vie », il est incontestablement lié à la notion de *mimesis* et nous pourrions parler d'épigrammes miroirs. L'épigramme, serait, en quelque sorte, « un miroir que l'on promène le long d'un chemin. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route⁶⁷² ».

⁶⁷⁰. Voir notice consacrée aux épigrammes démonstratives dans *L'Anthologie Grecque, op. cit.*, tome VII, p. 31-63. Pierre Waltz précise qu'aucune distinction n'est faite entre les épigrammes purement narratives « aphégématiques » et celles qui comportent un récit suivi d'une interprétation.

⁶⁷¹. En référence au titre de l'ouvrage cité précédemment.

⁶⁷². Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, II, XIX, p. 357 éd. Garnier.

De nombreuses épigrammes comportent des références au miroir par l'intermédiaire duquel le personnage perçoit le reflet de la réalité, tout comme le lecteur, par un jeu de mise en abyme, prend connaissance du réel, par le prisme de l'auteur et de ses mots.

ΑΠΟ ΓΥΝΑΙΚΩΝ⁶⁷³

Πλάτωνος

Ἡ σοβαρὸν γελάσασα καθ' Ἑλλάδος, ἢ τὸν ἐραστῶν
ἔσμὸν ἐνὶ προθύροις Λαΐς ἔχουσα νέων,
τῆ Παφίῃ τὸ κάτοπρον ἐπεὶ τοίῃ μὲν ὀρᾶσθαι
οὐκ ἐθέλω. οἷη δ' ἦν πάρος οὐ δύναμαι

[Ἡ σοβαρὸν γελάσασα καθ' Ἑλλάδος, ἢ τὸν ἐραστῶν
ἔσμὸν ἐνὶ προθύροις Λαΐς ἔχουσα νέων,
τῆ Παφίῃ τὸ κάτοπρον ἐπεὶ τοίῃ μὲν ὀρᾶσθαι
οὐκ ἐθέλω. Οἷη δ' ἦν πάρος οὐ δύναμαι⁶⁷⁴.] (a)

DE LA PART DES FEMMES

De Platon

Moi qui ai ri, d'un rire insolent, de la Grèce, moi qui ai
Mon essaim d'amoureux, des jeunes amoureux, devant mes portes,
Moi, Laïs, j'offre ce miroir à la déesse de Paphos puisqu'être vue telle que je suis
Je ne veux pas et me voir telle que j'étais autrefois, je ne peux pas.

MORUS (p. 395)

*Nequiter arrisi tibi, quae modo Graecia amantum
Turbam in uestibulis Laïs habens iuuenum,
hoc Veneri speculum dico. Nam me cernere talcm
Qualis sum nolo, qualis eram nequeo. (b)*

More

Je me suis indignement moquée de toi, la Grèce. Moi Laïs, qui naguère avais une foule
De jeunes amants dans mon vestibule,
Je consacre ce miroir à Vénus. En effet, me voir telle que je suis,
Je le refuse et me voir telle que j'étais, je ne peux pas.

LUSCINIUS⁶⁷⁵ (p. 395)

*Pro foribus Graios iuuenes pulcherrima quondam
Arridens Veneri grataque Laïs habens.
Nunc Anus hoc speculum Diuæ offèro. Namque uidere*

⁶⁷³. Epigramme livre VI, p. 394 (AG, VI, 1 ; A. Pl., VI, 49, 16)

⁶⁷⁴. ΠΛΑΤΩΝΟΣ

Ἡ σοβαρὸν γελάσασα καθ' Ἑλλάδος, ἢ τὸν ἐραστῶν / ἔσμὸν ἐνὶ προθύροις Λαΐς ἔχουσα νέων, / τῆ Παφίῃ τὸ κάτοπρον, ἐπεὶ τοίῃ μὲν ὀρᾶσθαι / οὐκ ἐθέλω, οἷη δ' ἦν πάρος, οὐ δύναμαι. (AG, VI, 1).

⁶⁷⁵. Luscinius (Ottmar Nachtgall) est le troisième contributeur d'épigrammes dans l'anthologie. A ce titre, il est cité dans le sous-titre de l'anthologie. Sur sa vie de cet humaniste alsacien, catholique, musicologue, helléniste, lire Albus, Mechthild; Christoph Schwingenstein, « Luscinius, Othmar » dans Neue Deutsche Biographie, 1987, p. 531 et suiv. [Version en ligne] ; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117320005.html#ndbcontent> ; *Contemporaries of Erasmus, op. cit.*, ; sur son influence dans le domaine musical, lire l'article de Marc.Honegger, « La Place De Strasbourg Dans La Musique Au XVIe Siècle. » dans International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol. 13, 1982, p. 5-19 ; sur son engagement catholique, consulter Elsa Kammerer, « Jean de Vauzelles dans le creuset lyonnais. Littérature humaniste et pensée religieuse au cœur des échanges entre Lyon, la cour de France, l'Italie et l'Allemagne dans la première moitié du xvie siècle », dans *L'information littéraire*, vol. 58, n°2, 2006, p. 32-37.

Quod modo sum pudet, & quod fueram nequeo. (c)

Luscinus

Moi Laïs, qui, autrefois très belle, avais devant mes portes,
Une foule de jeunes Grecs, je souriais à Vénus et je lui étais chère.
Mais à présent que je suis vieille, j'offre ce miroir à la déesse. En effet, voir
Ce que je suis à présent, me fait honte, et voir ce que j'étais, je ne peux pas.

Ιουλιανού ἀπ' ὑπάρχων Αἰγυπτίου⁶⁷⁶

Λαῖς ἀμαλδυνθεῖσα χρόνῳ περικαλλέα μορφήν,
γηραλέων στυγέει μαρτυρίην ῥυτίδων.
ἔνθεν πικρὸν ἔλεγχον ἀπεχθήρασα κατόπτρου,
ἄνθετο δεσποίνῃ τῆς πάρος ἀγλαΐης.
ἀλλὰ σύ μοι, Κυθήρεια, δέχου νεότητος ἑταῖρον
δίσκον, ἐπεὶ μορφή σὴ χρόνον οὐ τρομέει..

[Λαῖς ἀμαλδυνθεῖσα χρόνῳ περικαλλέα μορφήν,
γηραλέων στυγέει μαρτυρίην ῥυτίδων.
Ἐνθεν πικρὸν ἔλεγχον ἀπεχθήρασα κατόπτρου,
ἄνθετο δεσποίνῃ τῆς πάρος ἀγλαΐης.
Ἀλλὰ σύ μοι, Κυθήρεια, δέχου νεότητος ἑταῖρον
δίσκον, ἐπεὶ μορφή σὴ χρόνον οὐ τρομέει..] (d)

Julien, ex-préfet d'Égypte

Laïs, qui était si belle, rendue méconnaissable avec le temps,
Déteste le témoin de ses vieilles rides.
C'est pour cela que détestant son miroir comme une cruelle preuve
Elle le consacra à la reine de sa beauté d'antan.
Mais toi, Cythérée, reçois de ma part, le compagnon de ma jeunesse :
Un miroir, puisque ta beauté ne redoute pas le temps.

Τοῦ αὐτοῦ⁶⁷⁷

Κάλλος μὲν, Κυθήρεια, χαρίζεαι, ἀλλὰ μαραίνει
ὁ χρόνος ἐρπύζων σὴν, βασιλεία, χάριν.
δώρου δ' ὑμετέροιο παραπταμένου με, Κυθήρη,
δέχυσσο καὶ δώρου πότνια, μαρτυρίην.

[Κάλλος μὲν, Κυθήρεια, χαρίζεαι, ἀλλὰ μαραίνει
ὁ χρόνος ἐρπύζων σὴν, βασιλεία, χάριν.
Δώρου δ' ὑμετέροιο παραπταμένου με, Κυθήρη,
δέχυσσο καὶ δώρου, πότνια, μαρτυρίην⁶⁷⁸.] (e)

Du même auteur

Cythérée, tu offres la beauté mais le temps qui s'approche péniblement,
Consumes ton présent, reine.
Puisque ton don s'est envolé loin de moi, Cythérée,
Reçois aussi ce don, souveraine, qui en fut le témoin.

⁶⁷⁶. Epigramme livre VI, p. 395 (AG, VI, 18 ; A. Pl., VI, 50). Elle suit le groupe d'épigrammes précédent et appartient donc au même lemme ΑΠΟ ΓΥΝΑΙΚΩΝ.

⁶⁷⁷. Epigramme livre VI, p. 395 (AG, VI, 19 ; A. Pl., VI, 51).

⁶⁷⁸. ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ ΑΠΟ ΥΠΑΡΧΩΝ ΑΙΓΥΠΤΙΟΥ

Λαῖς ἀμαλδυνθεῖσα χρόνῳ περικαλλέα μορφήν/γηραλέων στυγέει μαρτυρίην ῥυτίδων/ἔνθεν πικρὸν ἔλεγχον ἀπεχθήρασα κατόπτρου/ἄνθετο δεσποίνῃ τῆς πάρος ἀγλαΐης /Ἀλλὰ σύ μοι, Κυθήρεια, δέχου νεότητος ἑταῖρον/δίσκον, ἐπεὶ μορφή σὴ χρόνον οὐ τρομέει. (AG, VI, 18).

Λουκιανοῦ⁶⁷⁹

Ἑλλάδα νικήσασαν ὑπέρβιον ἀσπίδα Μήδων
λαῖς θῆκεν ἐφ' κάλλει ληιδίην·
Μούνω ἐνικήθη δ' ὑπὸ γήραϊ, καὶ τὸν ἔλεγχον
ἄνθετό σοι, Παφίη, τὸν νεότητι φίλον.
ἦς γὰρ ἰδεῖν στυγέει πολιῆς παναληθέα μορφήν,
τῆσδε συνεχθαίρει καὶ σκιάοντα τύπον

[Ἑλλάδα νικήσασαν ὑπέρβιον ἀσπίδα Μήδων
Λαῖς θῆκεν ἐφ' κάλλει ληιδίην·
μούνω ἐνικήθη δ' ὑπὸ γήραϊ, καὶ τὸν ἔλεγχον
ἄνθετό σοι, Παφίη, τὸν νεότητι φίλον.
ἦς γὰρ ἰδεῖν στυγέει πολιῆς παναληθέα μορφήν,
τῆσδε συνεχθαίρει καὶ σκιάοντα τύπον⁶⁸⁰.](f)

De Lucien

Cette Grèce qui vainquit la violente troupe armée des Mèdes,
Lais la rendit captive de sa beauté.
C'est par la seule vieillesse que Lais fut vaincue et elle te confia, déesse de Paphos
La preuve, l'ami de sa jeunesse.
En effet, elle déteste voir une trace indubitable de sa vieillesse
Et elle hait même le sombre reflet de cette vieillesse.

AUSONIUS (p. 396)

*Lais anus Veneri speculum dico, dignum habeat se
Aeterna aeternum forma ministerium.
At mihi nullus in hoc usus, quia cernere talem
Qualis sum nolo ; qualis eram, nequeo. (g)*

Ausone

Moi, Laïs, devenue vieille, je consacre mon miroir à Vénus : que sa beauté éternelle
Ait un serviteur éternel, digne d'elle.
Mais pour moi, ce miroir n'est d'aucune utilité puisque me voir telle
Que je suis, je ne le veux pas ; telle que j'étais, je ne le peux pas.

Ces pièces sont consacrées à Laïs, personnage féminin bien connu de l'Antiquité grecque comme nous l'expliquent Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux : « L'histoire connaît deux grandes hétaires de ce nom, souvent confondues, l'une qui fut la maîtresse d'Alcibiade, l'autre qui servit de modèle au peintre Apelle et compta au nombre de ses amants l'orateur Démosthène, le philosophe Aristippe, qui se ruinait pour elle deux mois par ans, et Diogène le Cynique qui consommait gratis⁶⁸¹. » Elles abordent toutes le thème de la beauté, de la femme et de la fuite du temps. Toutes les épigrammes de quatre vers fonctionnent de la même manière. Elles sont narrées à la première personne du singulier. Le poète cède la parole à son personnage. Elles créent une dichotomie

⁶⁷⁹. Epigramme livre VI, p. 395-396 (AG, VI, 20 ; A. PL, VI, 52). Epigramme attribuée à Julien dans l'Anthologie Grecque. Janus Cornarius reprend, quant à lui, l'attribution de Planude.

⁶⁸⁰. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Ἑλλάδα νικήσασαν ὑπέρβιον ἀσπίδα Μήδων / Λαῖς θῆκεν ἐφ' κάλλει ληιδίην· / μούνω ἐνικήθη δ' ὑπὸ γήραϊ, καὶ τὸν ἔλεγχον / ἄνθετό σοι, Παφίη, τὸν νεότητι φίλον· / ἦς γὰρ ἰδεῖν στυγέει πολιῆς παναληθέα μορφήν, / τῆσδε συνεχθαίρει καὶ σκιάοντα τύπον. (AG, VI, 20)

⁶⁸¹. Jean-Pierre Vernant, Françoise Frontisi-Ducroux, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997, p. 53.

très nette entre l'avant et l'après. A l'exception d'Ausone, tous y parviennent de la même manière : les deux premiers vers évoquent le passé glorieux amoureux du personnage (a. τὸν ἐραστῶν ἔσμὸν ἔχουσα νέων ; b. *amantum turbam iuuenum Graios iuuenes habens*, c. *Graios iuuenes pulcherrima quondam habens* ; e. Κάλλος μὲν χαρίζεαι), les deux derniers sont consacrés à l'offrande symbolique du miroir de la part du personnage dont le reflet est devenu insupportable parce qu'il est le signe de la fin de ses capacités de séduction (a. τῇ Παφίῃ τὸ κάτοπρον ; b. *hoc Veneri speculum dico* ; c. *Nunc Anus hoc speculum Diuae offero* ; e. Κυθήρη δέχνησο καὶ δώρου). Ausone procède différemment puisqu'il explicite dès le premier vers le sens de la préposition contenue dans le titre (ΑΠΟ ΓΥΝΑΙΚΩΝ) ainsi que le principe de la catégorie des épigrammes votives puisque le texte débute ainsi : *Lais anus Veneri speculum dico*). En procédant ainsi, il renforce la dimension pathétique.

En effet, dans les autres épigrammes, les deux premiers vers évoquent un passé glorieux et flatteur, sous-entendant que le miroir fut, pendant un temps, un heureux accessoire qu'il était plaisant à regarder pour la jeune femme. Ausone, en faisant disparaître la référence à cette jeunesse flamboyante choisit de se focaliser sur le désespoir du personnage, soumise au pouvoir du temps qui sonne le glas de son rêve de beauté éternelle. L'apposition nominale *anus* justifie l'abandon de son miroir qui la met en face de son vieillissement qui la pousse à faire le deuil du lien qu'elle souhaitait avoir avec cet accessoire et qui est très bien rendu par le polyptote *aeterna forma / aeternum ministerium*. Tous les épigrammatistes s'accordent à dire qu'elle se sépare du miroir non pas seulement parce qu'il lui montre son âge mais parce qu'il reste le témoin (a. ὀρᾶσθαι ; b. *me cernere* ; c. *uidere* ; e. μαρτυρίην ; g. *cernere*) de sa transformation, de ce qu'elle a perdu. C'est ce que rendent les structures binaires (a. τοίῃ μὲν ὀρᾶσθαι / οὐκ ἐθέλω οἷη δ' ἦν πάρος οὐ δύναμαι ; c. *uidere Quod modo sum pudet, & quod fucram nequeo*. ou les chiasmes ternaires (b. *Qualis sum nolo, qualis eram nequeo* ; g. *Qualis sum nolo / qualis eram, nequeo*) ou encore la simple description d'une perte (e. δώρου δ' ὑμετέροιο παραπταμένου με).

Dans les deux épigrammes de six vers, le procédé est différent : les poètes opèrent une mise en abyme. Ils se positionnent comme témoins de la scène. Les deux derniers distiques diffèrent car Julien cède la parole au personnage tandis que Lucien continue de retranscrire de manière indirecte ce que ressent Laïs. Mais tous les deux insistent, sans compassion, sur la haine ressentie par le personnage (d. στυγέει, ἀπεχθήρασα f. στυγέει, συνεχθαίρει) en soulignant l'insupportable réalité que lui offre le reflet (d. γηραλέων μαρτυρίην ῥυτίδων ; πικρὸν ἔλεγχον κατόπτρου ; f. ἰδεῖν πολιῆς παναληθέα μορφήν / τῆσδε καὶ σκιόντα τύπον). Ainsi, au premier niveau de lecture, le personnage féminin aperçoit son reflet dans le miroir. Au second, conformément au principe de double métaphorique de l'écriture défini par Perrine Galand-Hallyn et évoqué précédemment, l'épigrammatiste propose une épigramme permettant de voir, à travers ses yeux, par le biais du miroir qu'il tend avec ses mots, le monde qui l'entoure. Il nous plonge dans le monde antique, par l'entremise d'un accessoire, le miroir qui, utilisé

comme une synecdoque devient le symbole même de la femme grecque. Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux déclarent : « le miroir grec est chose féminine. (...) Aussi, (...) devient-il, sur un plan symbolique, un signifiant du féminin. (...) Cet accessoire (...) comme soudé à la main des femmes, semble un prolongement de leur corps⁶⁸² ».

De nombreux textes louent la capacité des œuvres d'art à proposer une copie conforme des modèles vivants et par ricochets, celle du genre épigrammatique à rendre compte de cette perfection. Pour exemple, le groupe de pièces suivant :

ΕΙΣ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΘΕΩΝ ΚΑΙ ΘΕΑΙΝΩΝ⁶⁸³

Εἰς ἄγαλμα Ἀφροδίτης τῆς ἐν Κνίδῳ

Πλάτωνος

Ἡ Παφίη κυθέρεια δι' οἴδατος ἐς κνίδον ἦλθε,
βουλομένη κατιδεῖν εἰκόνα τὴν ἰδίην.
Πάντη δ' ἀθρήσασα περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ,
φθέγγατο, ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης ;
Πραξιτέλης οὐκ εἶδεν, ἃ μὴ θέμις. ἀλλ' ὁ σίδηρος
ἔξεσεν, οἷα γ' ἄρης ἤθελε, τὴν Παφίην.

[Ἡ Παφίη Κυθέρεια δι' οἴδατος ἐς Κνίδον ἦλθε,
βουλομένη κατιδεῖν εἰκόνα τὴν ἰδίην.
Πάντη δ' ἀθρήσασα περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ,
φθέγγατο, ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης ; ἃ οὐκ
Πραξιτέλης οὐκ εἶδεν, ἃ μὴ θέμις. Ἀλλ' ὁ σίδηρος
ἔξεσεν, οἷα γ' Ἄρης ἤθελε, τὴν Παφίην⁶⁸⁴.]

SUR LES STATUES DES DIEUX ET DES DEESSES

Sur la statue d'Aphrodite de Cnide

De Platon

Cythérée, la déesse de Paphos, vint, sur une vague, à Cnide
Car elle voulait voir sa propre statue.
Après l'avoir regardée dans un coin, sous tous les angles, avec attention,
Elle déclara : « Où Praxitèle m'a-t-il vue nue ? »
Praxitèle n'a rien vu de sacrilège mais son ciseau
A sculpté la déesse de Paphos telle qu'Arès la voulait.

AUSONIUS (p. 344-345)

*Vera Venus fictam quum vidit Cypria, dixit,
Vidisti nudam me puto Praxiteles.
Non uidi, nec fas, sed ferro opus omne polimus,
Ferrum Gradiui Martis in arbitrio.
Qualem igitur domino scierant placuisse Cytherem,
Talem fecerunt ferrea caela deam.*

Ausone

Lorsque la vraie Vénus de Chypre vit son portrait, elle dit :

⁶⁸² Jean-Pierre Vernant, Françoise Frontisi-Ducroux, *Dans l'œil du miroir, op. cit.*, p. 54, 57-58.

⁶⁸³ Épigramme livre IV, p. 344 (AG, XVI, 160 ; A. Pl., IV^a, 8, 8).

⁶⁸⁴ ΠΛΑΤΩΝΟΣ

Ἡ Παφίη Κυθέρεια δι' οἴδατος ἐς Κνίδον ἦλθε /βουλομένη κατιδεῖν εἰκόνα τὴν ἰδίην. /πάντη δ' ἀθρήσασα περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ /φθέγγατο· Ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης; /Πραξιτέλης οὐκ εἶδεν, ἃ μὴ θέμις, ἀλλ' ὁ σίδηρος /ἔξεσεν, οἷα γ' Ἄρης ἤθελε, τὴν Παφίην. (AG, XVI, 160).

« Praxitèle, je pense que tu m'as vue nue. »
Non je ne t'ai pas vue nue (et ce serait sacrilège) mais nous polissons toute notre œuvre avec le fer,
Le fer est aux mains de Mars Gradivus.
Donc telle qu'ils savaient que Cythérée avait plu au maître,
Telle mes ciseaux de fer ont rendu la déesse.

CORNARIUS (p. 345)

*Ipsa Venus Cnidios nebula consepta pererrat,
Quae sua concupiens cernere imago foret.
Quumque loco claro circumspexisset, ubi, inquit.
Me potuit nudam cernere Praxiteles ?
Non uidit, neque enim fas, extat vis ea ferri,
Expoliit qualem Mars Venerem cupiit.*

Cornarius

Vénus, entourée de nuages, rend visite en personne aux habitants de Cnide
Désireuse de voir à quoi ressemblerait son portrait.
Alors qu'elle l'avait regardé depuis un endroit lumineux,
Elle dit : « Où Praxitèle a-t-il pu me voir nue ?
Il ne t'a pas vue nue (en effet, ce serait sacrilège), cette force vient de son fer
Il sculpta Vénus telle que Mars la désira.

I O. S L E I D A N V S. (p. 345)

*Quum propriam effigiem uellet Cytherea uidere,
Per medios fluctus appulit illa Cnidum.
Et simul ex alto partes lustrauerat omneis,
Praxiteles nudam men' quoque uidit ? ait.
Praxiteles nudam non uidit, At aere politam
Tali nunc uellet Mars ferus esse suam*

Johannes Sleidanus

Alors que la déesse de Cythère voulait voir son propre portrait,
Elle gagne Cnide au milieu des flots.
Et après l'avoir regardé de la tête aux pieds,
Elle dit : « Praxitèle m'a-t-il vue nue moi aussi ?
Praxitèle ne t'a pas vue nue. Mais ainsi polie dans le bronze,
Le sauvage Mars voudrait que tu lui appartiennes.

La mise en scène des épigrammes est ici très théâtrale puisque le personnage support de la sculpture vient constater la qualité de l'œuvre d'art. Plusieurs regards sont ici convoqués, celui de la déesse, celui du sculpteur qui interpelle tant il a su retranscrire à la perfection les traits de son modèle, celui de l'auteur qui loue la justesse de sa perception, ainsi que celui de Mars qui semble avoir influencé la création. Le premier distique (sauf pour Ausone) est uniquement consacré à la démarche de la déesse qui souhaite venir contempler l'œuvre dont elle a été le support (κατιδεῖν εἰκόνα ; - ; *cernere imago* ; *effigiem uidere*), ce qui permet d'introduire une dynamique et de sortir de l'habituelle contemplation d'un spectateur statique. En effet, dans la plupart des *ekphraseis*, l'auteur donne vie à sa description mais le contemplateur présumé n'impulse pas de dynamique. Le mouvement naît uniquement de l'hypotypose animée des éléments de l'œuvre décrite. Dans le cas de ces épigrammes, l'arrivée de la spectatrice est mise en scène et est d'autant plus attendue qu'elle a été le modèle. Le

second distique met en scène le regard de la déesse en train de contempler l'œuvre (ἀθήρσασα ; *vidit* ; *circumspexisset* ; *lustrauerat*). Il enclenche très souvent une action, ici il ouvre le dialogue, fictif, avec le sculpteur pour venir interroger son propre regard. La question traduit l'étonnement de la déesse devant une telle perfection de représentation (ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης ; *Vidisti nudam me puto Praxiteles* ; *vbi me potuit nudam cernere Praxiteles ?* ; *Praxiteles nudam men' quoque uidit ?*). Elle s'interroge sur les moyens utilisés par le sculpteur pour parvenir à une mise à nu aussi conforme à la réalité.

N'oublions pas qu'une lecture métapoétique des *ekphrasis* est toujours possible et que derrière la louange d'un artiste, se cache très souvent la mise en valeur du talent de l'épigrammatiste lui-même. Dans le cas présent, le genre épigrammatique revendique lui-même cette capacité à reproduire la réalité avec justesse. La confusion s'opère facilement entre l'auteur et le sculpteur dans les épigrammes de Platon, Cornarius et Sleidanus puisque ce sont les épigrammatistes, qui en fin connaisseurs de la *mimesis*, prennent la défense du sculpteur et semblent ainsi parler en leur nom propre (Πράξιτέλης οὐκ εἶδεν / *Non uidit / Praxiteles nudam non uidit*). La confusion est inscrite dans l'étymologie même : « Le grec *gráphein*, " écrire " a pour équivalent l'anglais *to carve*, " graver, sculpter ", le latin *scribere* est à rapprocher du grec *skariphasthai*, " gratter, graver ". (...) Ce qui nous mène à penser les rapports entre le scriptural et le pictural⁶⁸⁵. » Ausone, en cédant la parole à Praxitèle (*Non uidi*) rend l'identification plus complexe. Dans les quatre épigrammes, les derniers vers qui offrent une explication au talent incroyable de *mimesis*, pourraient d'une certaine manière l'amoindrir, en lui retirant un certain mérite puisqu'il est dit que le regard subjectif du dieu Arès / Mars a guidé les ciseaux du sculpteur. Pourtant, la prouesse reste la même : il a su reproduire à la perfection la vision qu'avait le dieu de la déesse.

Mais cette épigramme reste paradoxale. En effet, alors qu'elle porte aux nues la *mimesis* parfaite dont est capable un artiste, elle n'en respecte pas complètement les règles puisque pour ce faire, elle dessine dans le premier distique un cadre fantaisiste en mettant en scène non pas un spectateur humain mais la déesse qui a servi de modèle. Nous commençons à percevoir les limites de la *mimesis* qui n'est plus de mise lorsque l'épigrammatiste est prêt à déployer des trésors stylistiques pour en rendre compte avec éclat. Pour le dire autrement, l'*enargeia* vient toujours concurrencer la *mimesis*, elle la sert de manière évidente pour faire naître sous nos yeux des images absentes mais elle légitime toujours la fantaisie, perçue comme nécessaire pour donner une illusion plus forte du vrai, ce qui rejoint les propos de Perrine Galand-Hallyn : « La littérature, au même titre que la peinture ou la sculpture poursuivent deux finalités : « 1. Offrir à son public une *mimesis* suffisamment référentielle pour que son objet soit identifié (atteindre à l'effet d'*enargeia*) ; 2. dépasser ce « réalisme » mimétique dans la recherche d'une esthétique propre⁶⁸⁶. » Le groupe d'épigrammes suivant l'illustre parfaitement.

⁶⁸⁵. Céline Masson, « L'écriture est un voir », *Revue cliniques méditerranéennes*, 2005, p. 281 à 298 Citation p. 283.

⁶⁸⁶. Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, op. cit., p. 77.

ΕΙΣ ΠΛΟΙΑ⁶⁸⁷

Λουκιλλίου

Οἱ τοῖχοι, Διόφαντε, τὰ κύματα πάντα δέχονται
καὶ διὰ τῶν θυρίδων Ὠκεανὸς φέρεται.
δελφίνων δ' ἀγέλαι καὶ Νηρέος ἀγλαὰ τέκνα,
ἐν τῷ πλοίῳ σου νηχόμενα βλέπεται.
ἂν δ' ἀναμείνωμεν, πλεύσει τάχα καὶ τις ἐν ἡμῖν.
οὐδὲ γὰρ ἔνεστιν ὕδωρ οὐκέτι τῷ πελάγει.

[Οἱ τοῖχοι, Διόφαντε, τὰ κύματα πάντα δέχονται
καὶ διὰ τῶν θυρίδων Ὠκεανὸς φέρεται.
Δελφίνων δ' ἀγέλαι καὶ Νηρέος ἀγλαὰ τέκνα,
ἐν τῷ πλοίῳ σου νηχόμενα βλέπεται.
Ἄν δ' ἀναμείνωμεν, πλεύσει τάχα καὶ τις ἐν ἡμῖν.
Οὐδὲ γὰρ ἔνεστιν ὕδωρ οὐκέτι τῷ πελάγει⁶⁸⁸.]

Sur les navires

De Lucillius

Les parois de ton navire, Diophante, reçoivent tous les flots
Et l'Océan s'y jette par les hublots.
Des bancs de dauphins et de splendides filles de Nérée,
Sur ton navire, on les voit nager.
Si nous attendons patiemment, quelqu'un naviguera même bientôt parmi nous.
En effet, il n'y a même plus d'eau dans la mer.

CORNARIUS (p. 206)

*En paries Diophante tuus quæ flumina monstret,
Oceanum totum parua fenestra capit.
Delphinum turma, Tritones, Nerea proles
Omnis, nauiculam cernitur ante tuam.
Cedamus, ne aqua forte breui quoque corripiat nos
Sub pedibus crescens, deficiens pelago.*

Cornarius

Voilà que ta coque, Diophante, par la petite fenêtre faite pour montrer les flots,
Laisse entrer tout l'Océan.
Des bancs de dauphins, des tritons, toute la famille de Nérée,
C'est ce que l'on voit devant ton petit navire.
Arrêtons-nous pour éviter qu'elle ne nous saisisse également en peu de temps,
Cette eau qui croît sous nos pieds et finit par faire défaut à la mer.

L'épigrammatiste adopte la posture de témoin (βλέπεται / *cernitur*) du naufrage d'un bateau.

Tout un monde maritime s'invite sur le navire du naufragé, c'est ce que décrivent l'hyperbole (τὰ κύματα πάντα καὶ Ὠκεανὸς ; *Oceanum totum*) et la longue énumération (Δελφίνων δ' ἀγέλαι καὶ Νηρέος

⁶⁸⁷. Epigramme livre II, p. 205 (AG, XI, 245 ; A. Pl., II^a, 41, 1).

⁶⁸⁸. ΛΟΥΚΙΛΛΙΟΥ

Οἱ τοῖχοι, Διόφαντε, τὰ κύματα πάντα δέχονται, / καὶ διὰ τῶν θυρίδων Ὠκεανὸς φέρεται / δελφίνων δ' ἀγέλαι καὶ Νηρέος ἀγλαὰ τέκνα / ἐν τῷ πλοίῳ σου νηχόμενα βλέπεται. / ἂν δ' ἀναμείνωμεν, πλεύσει τάχα καὶ τις ἐν ἡμῖν / οὐ γὰρ ἔνεστιν ὕδωρ οὐκέτι τῷ πελάγει. (AG, XI, 245).

ἀγλαὰ τέκνα / *Delphinum turmæ, Tritones, Nerea proles Omnis*). La dimension hyperbolique est soulignée par Cornarius qui mentionne parallèlement la petitesse du navire (*naniculam*). L'emphase atteint son paroxysme dans le dernier vers qui énonce un *adunaton* (Οὐδὲ γὰρ ἔνεστιν ὕδωρ οὐκέτι τῷ πελάγει / *aqua deficiens pelago*). Rappelons que la navigation fait partie des six⁶⁸⁹ principales métaphores utilisées dans la rhétorique pour parler de l'écriture. Ainsi, cette épigramme pourrait retranscrire l'élan d'un poète qui, soucieux de donner vie à une scène, se laisse emporter dans un déferlement de figures de style. L'enthousiasme serait ici pleinement rendu par le dynamisme de la scène grecque truffée de verbes d'action (δέχονται ; φέρεται ; νηχόμενα). Cornarius, quant à lui, facilite encore davantage la lecture métaphorique. Derrière sa formule *En paries Diophante tuus quæ flumina monstret, Oceanum totum parua fenestra capit* et plus précisément derrière l'antithèse *parua fenestra / Oceanum totum capit*, nous retrouverions parfaitement le principe même du genre épigrammatique, qui malgré sa brièveté, peut donner à voir (*monstret*) des scènes d'une grande variété. Son impératif final (*Cedamus*) pourrait avoir un sens méta-poétique : le poète a cédé à ses pulsions poétiques mais doit aussi y mettre un terme après avoir épuisé toutes ses ressources stylistiques et clôturé l'épigramme. L'élan poétique reste donc toutefois ici mesuré puisqu'il ne s'étend que sur six vers. Mais parfois, la fantaisie ne semble plus avoir de limites.

ΕΡΟΣ ΔΡΑΠΕΤΗΣ ΜΟΣΧΟΥ⁶⁹⁰

Α Κύπρις τὸν ἔρωτα τὸν υἷα μακρὸν ἐβώστρει,
εἷ τις ἐνὶ τριόδοισι πλανώμενον εἶδεν ἔρωτα,
δραπετίδας ἐμός ἐστιν. ὁ μανυτὰς γέρας ἐξεῖ.
μισθός τοι τὸ φίλαμα τὸ κύπριδος. ἦν δ' ἀγάγῃς νιν.
οὐ γυμνὸν τὸ φίλαμα, τι δ' ὦ ξένε, καὶ πλεον ἐξεῖς.
ἔστι δ' ὁ παῖς περίσαμος. ἐν εἴκοσι πᾶσι μάθοις νιν.
χρῶτα μὲν οὐ λευκός, πυρὶ δ' εἵκελος. ὄμματα δ' αὐτοῦ
δριμύλα καὶ φλογόεντα. κακαὶ φρένες, ἀδὺ λάλημα,
οὐ γὰρ ἴσον νοέει καὶ φθέγγεται, ὡς μέλι φωνά.
ἦν δὲ χολᾶ, νόος ἐστὶν ἀνάμερος· ἠπεροπευτάς,
οὐδὲν ἀλαθεύων. δόλιον βρέφος. ἄγρια παῖσδει.
εὐπλόκαμον τὸ κάρανον ἔχει δ' ἰταμὸν τὸ πρόσωπον.
μικκύλα μὲν τήνῃ τὰ χερύδρια, μακρὰ δὲ βάλλει,
βάλλει δ' εἰς ἀχέροντα καὶ αἰδεω βασιλῆα.
γυμνός μὲν τό γε σῶμα, νόος δ' οἱ ἐμπετύκασται.
καὶ πτερόεις ὅσον ὄρνις ἐφίπταται ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλως
ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας, ἐπὶ σπλάγχνοις δὲ κάθηται.
τόξον ἔχει μάλα βαιόν, ὑπὲρ τόξω δὲ βέλεμνον.
τυτθὸν εἰσι τὸ βέλεμνον, ἐς αἰθέρα δ' ἄχρι φορεῖται.
καὶ χρύσειον περὶ νῶτα φαρέτριον ἔνδοθι δ' ἐντὶ
τοῖ πικροὶ κάλαμοι, τοῖς πολλάκι κάμει τιτρώσκει.

⁶⁸⁹. Aux côtés de l'être humain (le corps et la parure), le voyage (le chemin et la navigation), la lutte (la guerre, la chasse, les jeux), les arts (architecture, musique, tissage, peinture, ciselure, sculpture, mosaïque / marqueterie) et la médecine. Lire Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁹⁰. Épigramme livre I, p. 54-55, (*AG*, IX. 440, *A.P.L.* I. 27, 9).

πάντα μὲν ἄγρια, πάντα. πολὺ πλεόν δαῖς ἢ αὐτῷ.
βαιὰ λαμπὰς εἴοισα, τὸν ἄλιον αὐτὸν ἀναίθει.
ἦν τὸ γ' ἔλης τήνον, δήσας ἄγε, μηδ' ἐλεήσης.
κῆν ποτ' ἴδης κλαίοντα, φυλάσσεο μὴ σε πλανήσῃ.
κῆν γελᾷ, τὴν νιν ἔλκε. καὶ ἦν ἐθέλη σε φιλάσαι,
φεῦγε. κακὸν τὸ φίλαμα, τὰ χεῖλεα φάρμακον ἐντί.
ἦν δὲ λέγη, λάβε ταῦτα, χαρίζομαι ὅσσα μοι ὄπλα,
μὴ τὸ θίγῃς πλάνα δῶρα. τὰ γὰρ πυρὶ πάντα βέβαπται.

[Ἄ Κύπρις τὸν Ἔρωτα τὸν υἱέα μακρὸν ἐβώστρει,
εἴ τις ἐνὶ τριόδοισι πλανώμενον εἶδεν Ἔρωτα,
δραπετίδας ἐμός ἐστιν, ὁ μανυτὰς γέρας ἐξεῖ.
Μισθός τοι τὸ φίλαμα τὸ Κύπριδος. Ἦν δ' ἀγάγῃς νιν,
Οὐ γυμνὸν τὸ φίλαμα, τι δ' ὦ ξένη, καὶ πλεόν ἐξεῖς.
Ἔστι δ' ὁ παῖς περίσαμος. Ἐν εἴκοσι πᾶσι μάθοις νιν.
Χρῶτα μὲν οὐ λευκός, πυρὶ δ' εἵκελος, ὄμματα δ' αὐτοῦ
δριμύλα καὶ φλογόντα. Κακαὶ φρένες, ἀδὺν λάλημα,
οὐ γὰρ ἴσον νοέει καὶ φθέγγεται, ὡς μέλι φωνά.
Ἦν δὲ χολᾶ, νόος ἐστὶν ἀνάμερος· ἠπεροπευτάς,
οὐδὲν ἀλαθεύων. Δόλιον βρέφος, Ἄγρια παῖσδει.
Εὐπλόκαμον τὸ κάρανον ἔχει δ' ἰταμὸν τὸ πρόσωπον.
Μικκύλα μὲν τήνω τὰ χερύδρια, μακρὰ δὲ βάλλει,
βάλλει δ' εἰς Ἀχέροντα καὶ Αἶδεω βασιλῆα.
Γυμνός μὲν τό γε σῶμα, νόος δ' οἱ ἐμπεπύκασται.
Καὶ πτερόεις ὅσον ὄρνις ἐπίπταται ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλως
ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας, ἐπὶ σπλάγγνοις δὲ κάθηται.
Τόξον ἔχει μάλα βαιόν, ὑπὲρ τόξω δὲ βέλεμνον.
Τυτθὸν εἴοι τὸ βέλεμνον, ἐς αἰθέρα δ' ἄχρι φορεῖται.
Καὶ χρύσειον περὶ νῶτα φαρέτριον ἔνδοθι δ' ἐντί
τοῖ πικροὶ κάλαμοι, τοῖς πολλάκι κάμῃ τιτρώσκει.
Πάντα μὲν ἄγρια, πάντα. Πολὺ πλεόν δαῖς ἢ αὐτῷ.
Βαιὰ λαμπὰς εἴοισα, τὸν Ἄλιον αὐτὸν ἀναίθει.
Ἦν τὸ γ' ἔλης τήνον, δήσας ἄγε, μηδ' ἐλεήσης.
Κῆν ποτ' ἴδης κλαίοντα, φυλάσσεο μὴ σε πλανήσῃ.
Κῆν γελᾷ, τὴν νιν ἔλκε. Καὶ ἦν ἐθέλη σε φιλάσαι,
φεῦγε. Κακὸν τὸ φίλαμα, τὰ χεῖλεα φάρμακον ἐντί.
Ἦν δὲ λέγη, Λάβε ταῦτα, χαρίζομαι ὅσσα μοι ὄπλα,
μὴ τὸ θίγῃς πλάνα δῶρα. Τὰ γὰρ πυρὶ πάντα βέβαπται⁶⁹¹.]

⁶⁹¹. ΜΟΣΧΟΥ ΣΥΡΑΚΟΥΣΙΟΥ

Ἄ Κύπρις τὸν Ἔρωτα τὸν υἱέα μακρὸν ἐβώστρει / εἴ τις ἐνὶ τριόδοισι πλανώμενον εἶδεν Ἔρωτα, / δραπετίδας ἐμός ἐστιν· ὁ μανυτὰς γέρας ἐξεῖ, / μισθόν τοι τὸ φίλαμα τὸ Κύπριδος· ἦν δ' ἀγάγῃς νιν, / οὐ γυμνὸν τὸ φίλαμα, τὸ δ', ὦ ξένη, καὶ πλεόν ἐξεῖς. / ἔστι δ' ὁ παῖς περίσαμος, ἐν εἴκοσι πᾶσι μάθοις νιν. / χρῶτα μὲν οὐ λευκός, πυρὶ δ' εἵκελος· ὄμματα δ' αὐτοῦ / δριμύλα καὶ φλογόντα· κακαὶ φρένες, ἀδὺν λάλημα· / οὐ γὰρ ἴσον νοέει καὶ φθέγγεται· ὡς μέλι φωνά· / ἦν δὲ χολᾶ, νόος ἐστὶν ἀνάμερος· ἠπεροπευτάς, / οὐδὲν ἀλαθεύων, δόλιον βρέφος, ἄγρια παῖσδει. / εὐπλόκαμον τὸ κάρανον, ἔχει δ' ἰταμὸν τὸ πρόσωπον. / μικκύλα μὲν τήνω τὰ χερύδρια, μακρὰ δὲ βάλλει· / βάλλει δ' εἰς Ἀχέροντα καὶ Αἶδεω βασιλῆα. / γυμνός μὲν τό γε σῶμα, νόος δὲ οἱ ἐμπεπύκασται· / καὶ πτερόεις ὅσον ὄρνις ἐπίπταται ἄλλον ἐπ' ἄλλω. / ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας, ἐπὶ σπλάγγνοις δὲ κάθηται· / τόξον ἔχει μάλα βαιόν, ὑπὲρ τόξω δὲ βέλεμνον· / τυτθὸν εἴοι τὸ βέλεμνον, ἐς αἰθέρα δ' ἄχρι φορεῖται· / καὶ χρύσειον περὶ νῶτα φαρέτριον· ἔνδοθι δ' ἐντί / τοῖ πικροὶ κάλαμοι, τοῖς πολλάκι κάμῃ τιτρώσκει. / πάντα μὲν ἄγρια, πάντα· πολὺ πλεόν ἢ αὐτῷ / βαιὰ λαμπὰς εἴοισα, τὸν ἄλιον αὐτὸν ἀναίθει. / ἦν τὸ γ' ἔλης τήνον, δήσας ἄγε μηδ' ἐλεήσης· / κῆν ποτὶδης κλαίοντα, φυλάσσεο, μὴ σε πλανήσῃ· / κῆν γελᾷ, τὴν νιν ἔλκε· καὶ ἦν ἐθέλη σε φιλάσαι, / φεῦγε· κακὸν τὸ φίλαμα, τὰ χεῖλεα φάρμακον ἐντί. / ἦν δὲ λέγη Λάβε ταῦτα, χαρίζομαι ὅσσα μοι ὄπλα, / μὴ τὸ θίγῃς πλάνα δῶρα· τὰ γὰρ πυρὶ πάντα βέβαπται. (AG, IX, 440).

Moschus

L'amour fugitif

Cypris appelait depuis longtemps, à grands cris, Amour, son fils :

Si quelqu'un a vu Amour errant sur les chemins, ce fugitif est le mien, celui qui me donnera une indication, recevra un cadeau.

En guise de récompense certaine : le baiser de Cypris. Et si tu le ramènes,

Le baiser ne sera pas l'unique récompense ; étranger, tu obtiendras quelque chose de plus.

L'enfant est facile à distinguer. Tu le reconnaîtrais entre vingt.

Il n'est pas blanc de peau mais semblable au feu ; ses yeux

Sont perçants et enflammés. Ses pensées sont mauvaises mais sa conversation est agréable ;

En effet, ses pensées et ses paroles ne sont pas identiques ; sa voix est comme du miel

Mais s'il est irrité, son esprit est incontrôlable ; c'est un trompeur

Qui ne dit rien de vrai. C'est un enfant fourbe. Il joue à des jeux violents.

Il a une belle chevelure bouclée mais un visage effronté.

Il a une toute petite main mais il lance loin,

Il lance jusqu'à l'Achéron et jusqu'au roi Hadès.

Son corps est à nu mais son esprit est profondément dissimulé.

Et muni d'ailes, il fond tel un oiseau, ci et là, tantôt

Sur les hommes, tantôt sur les femmes et il prend place dans les cœurs.

Il possède un tout petit arc et sur cet arc, se trouve un trait.

Son trait est petit mais il est lancé jusqu'au ciel.

Il porte aussi sur le dos un carquois doré et à l'intérieur se trouvent

De cruelles flèches, avec lesquelles il inflige souvent des blessures, y compris à moi.

Tout est cruel en lui, tout. Ce qui est beaucoup plus cruel que lui, c'est son flambeau.

Cette torche, pourtant de petite taille, brûle même Hélios.

Si tu l'attrapes, attache-le avant de le ramener et ne t'apitoie pas sur lui.

Et si jamais tu le vois alors pleurer, veille à ce qu'il ne te trompe pas.

Et s'il rit, saisis-le. Et s'il souhaite t'embrasser,

Fuis. Son baiser est funeste, ses lèvres sont empoisonnées.

S'il te dit : « Reçois ces présents, je te cède toutes mes armes. »,

Ne touche pas ces fourbes cadeaux. Ils sont en effet tous imprégnés de feu.

POLITIANUS (p. 55-56)

AMOR FUGITIVUS

Cum Venus intento natum clamore vocaret:

Si quisquam in triviis errantem vidit Amorem,

Hic fugitivus, ait, meus est. Pretium feret index

Basiolum Veneris. Quod si ad me duxeris illum,

Non tantum dabo basiolum, plus, hospes, habebis.

Insignis puer est, en omnia percipe signa.

Non est candidulus, verum ignem imitatur. Ocelli

Aeres, flammeoli, mala mens, suavissima verba.

Quod loquitur, non sentit idem, vox mellea, sed cum

Ira inflammatur, tum mens est effera. Fallax,

Fraudator, mendax, ludit crudele puellus.

Crispulus est olli vertex, faciesque proterva,

Exiguaeque manus. Procul autem spicula torquet,

Torquet in umbriferumque Acheronta et regna silentum.

Membra quidem nudus, mentem velatus, avisque

More quatit pinnas, et nunc hos nunc petit illos,

Saepe viri pressans praecordia, saepe puellae.

Arcum habet exiguum, super arcu imposta sagitta est.

Parva sagitta quidem, sed coelum fertur adusque.

Parva pharetra olli dependet et aurea tergo.

Sunt et amari intus calami, quibus ille protervus

*Me quoque saepe ferit matrem : sunt omnia saeva,
Omnia, seque ipsum multo quoque saevius angit.
Verbere si prendes, age, ne miserare puellum.
Si flentem aspicias, ne mox fallare caveto.
Sin arridebit, magis attrabe : basia si fors
Ferre volet, fugito : sunt noxia basia, in ipsis
Multa venena labris. Si fors ita dixerit, heus tu
Accipe, nempe tibi cuncta haec mea largior arma.
Ne continge, cave, fallacia munera Amoris :
Omnia quippe igni sunt infecta illius arma.*

Politien

Amour fugitif

Alors que Vénus appelait d'une vive clameur son fils :
« Si quelqu'un a vu Amour errant dans les rues,
Ce fugitif est à moi, dit-elle. » Celui qui me renseignera, recevra pour prix
Un baiser de Vénus ; si en revanche tu me le ramènes,
Je ne te donnerai pas seulement un baiser ; toi qui l'auras recueilli, tu auras plus.
Mon enfant est remarquable : retiens tous ses signes distinctifs que voici ;
Il n'est pas blanc mais il ressemble au feu, ses yeux
Sont perçants, et lancent des flammes ; son esprit est rusé, ses mots sont très doux.
Ce qu'il dit et ce qu'il pense, c'est différent ; sa voix a la douceur du miel mais lorsqu'il
S'enflamme de colère, alors son esprit est sauvage. Trompeur,
Fraudeur, menteur, cet enfant a des jeux cruels.
Ses cheveux frisottent, son visage est effronté,
Et ses mains sont de petite taille. Pourtant, il lance ses flèches loin,
Il lance jusqu'à l'ombreux Achéron et jusqu'au royaume des mânes.
Son corps est certes nu mais son esprit est couvert d'un voile : à la manière d'un oiseau,
Il secoue ses plumes et il attaque tantôt ceux-ci tantôt ceux-là,
En serrant aussi souvent les cœurs des hommes que ceux des femmes
Il possède un petit arc, sur cet arc une flèche a été posée.
La flèche est certes petite mais elle peut atteindre le ciel.
Un carquois de petite taille et en or est suspendu à ses épaules.
Et à l'intérieur se trouvent d'amères flèches, par lesquelles cet effronté
Me blesse également souvent, moi, sa mère ; tout en lui est cruel,
Tout et il se tourmente aussi lui-même beaucoup plus cruellement.
Si tu le saisis à l'aide d'un fouet, fais en sorte de ne pas prendre cet enfant en pitié ;
Si tu le vois pleurer, veille à ce qu'il ne te trompe pas juste après.
A l'inverse, s'il rit, attache-le davantage ; si par hasard ce sont des baisers
Qu'il souhaite te donner, fuis : ses baisers sont nocifs, sur ses lèvres mêmes
Se trouvent de nombreux poisons. Si par hasard il s'exprime ainsi : « Eh toi,
Reçois ceci : je te rends évidemment les armes. »,
Ne les touche pas, prends garde : les présents d'Amour sont fallacieux ;
Le fait est que toutes ses armes sont infectées de feu.

ALITER. Incerto interprete (p. 56-57)

*Perdiderat natum genitrix Cytherea vagantem.
Anxia sollicito quem dum per compita passu
Quaerit, ab excelso tales canit aggere voces :
Errabunda meus vestigia forte Cupido
Qua fugiens tulerit, quisquis monstravit aperto
Indicio, huic merces Veneris libanda ferentur
Oscula. Captivum si quisquam adduxerit, illi
Mox aliquid gaudens ultra dabit oscula mater.
Quo reperire queas puerum, bis dena dabuntur
Signa tibi, cautus memori quae mente recondes.*

*Huic non candor inest, rubor igneus inficit omne
 Corpus, et ardescunt acri contenta nitore
 Lumina nec dulces sequitur mens subdola voces.
 Quippe Hyblaea sonus vincit dulcedine mella.
 Sed male fallaci respondent pectore sensus.
 Ferridus accensa si quando exaestuat ira,
 Indomitos animos gerit immansuetaque corda.
 Seducit verbis nec vera fatebitur unquam.
 Est puer ille quidem, magno sed providus astu :
 Ludit et interdum, sed ludens seria tentat.
 Dependens humeris crispis certo ordine crines.
 Nec pudor audaci nec inest reverentia vultu.
 Sunt illi parvaeque manus parvique lacerti,
 Sed tamen exiguo longos de corpore iactus
 Dirigit : ima ferum telo sub tartara Ditem
 Perculit, et regem manes sensere subactum
 Candida cum stygio raptata est Proserpina curru.
 Corpora nuda gerit, nullo velamine tectus,
 Verum animus vario prudens ornatur amictu.
 Praeterea aligero suspendens membra volatu,
 Hinc nymphas petit, inde viros: ultroque receptus,
 Visceribus sedem sibi ponit et ossibus imis.
 Est brevis huic arcus, sed quo fatalis arundo
 Usque sub astra suum servat propulsa tenorem.
 Auratam cernes humero pendere pharetram,
 Pestiferosque intus calamos, quibus impius ille
 Ipsi saepe mihi letalia vulnera fecit.
 Omnia saeva quidem, sed cunctis saevius illud :
 Dextra facem vibrat, miseram quae iacta medullas
 Pascitur : haec ipsum Solem succenderat aestu.
 Hunc si nexilibus poteris constringere nodis
 Duc arte vinctum, nec tu miserere precantis :
 Quamvis aspicias manantia lumina fletu,
 Decipiari cave nec si ridentia cernas
 Ora, gravi iubeas laxari vincula nexu.
 Quod si te blandis invitet ad oscula verbis,
 Effuge: nam labris certum est habitare venenum.
 Si vero facili promittet munera vultu,
 Telaque gnosiacosque arcus, pictamque pharetram,
 Noxia dona time, quicquid tetigere perurunt.*

Cythérée sa mère avait perdu son fils errant.
 Tandis qu'anxieuse, par les chemins, d'un pas agité
 Elle le cherche, du haut d'un promontoire elle fait résonner ces paroles :
 Sur quel chemin mon Cupidon fugitif se trouve avoir erré, sans but ?
 Celui qui m'en apportera une preuve claire,
 Recevra, en guise de récompense, des baisers de Vénus à savourer
 Si quelqu'un le ramène captif,
 Sa mère, se réjouissant, lui donnera bientôt quelque chose de plus que les baisers.
 Pour que tu puisses retrouver mon enfant, vingt signes distinctifs te seront donnés,
 Signes que tu veilleras à garder en mémoire.
 Nulle blancheur en lui, un rouge feu recouvre tout
 Son corps et dans un vif éclat s'enflamme son ardent
 Regard et son esprit fourbe est masqué par ses douces paroles.
 Le fait est que sa voix dépasse en douceur les miels de l'Hybla
 Mais, à cause de son cœur fourbe, ses sentiments y répondent mal

Bouillonnant, si jamais une colère monte et s'élève,
 Il a un esprit indomptable et son cœur inflexible.
 Il séduit en paroles mais ne dira jamais la vérité.
 C'est un enfant certes mais pourvu d'une grande malice.
 Et souvent il joue mais tout en jouant il tente des choses sérieuses.
 Sur ses épaules tombent élégamment ses cheveux bouclés
 Ni la pudeur ni le respect n'apparaissent sur ce visage effronté.
 Il a de petites mains et de petits bras.
 Mais ce sont pourtant de longs traits que de ce petit corps
 Il décoche. Sous l'abyme du Tartare, le cruel Pluton, d'un trait
 Il renversa et les Manes virent leur roi vaincu
 Lorsque la blanche Proserpine fut enlevée sur le char du Styx.
 Son corps est nu et n'est recouvert d'aucune tunique
 Mais son esprit prudent se pare de masques variés.
 De plus, soulevant ses ailes, il s'envole,
 Attaque ici des jeunes femmes, là des hommes ; une fois reçu contre le gré de ceux-ci
 Il s'installe au plus profond des entrailles et des cœurs.
 Son arc est court mais sa flèche fatale
 Une fois lancée de son arc, conserve sa trajectoire jusque sous les étoiles.
 Tu verras pendre à son épaule un carquois doré
 Et à l'intérieur des flèches funestes avec lesquelles cet impie
 Causa souvent des blessures mortelles, même à moi.
 Tout cela est certes cruel mais ce qui suit l'est encore plus que tout.
 Sa main droite brandit un flambeau qui une fois lancé,
 Dévore les pauvres entrailles : elle avait brûlé le Soleil même, avec sa chaleur.
 Si tu peux l'attacher avec plusieurs nœuds
 Apporte-le-moi étroitement ligoté et ne prends pas en pitié le suppliant
 Même si tu vois ses yeux humides de larmes,
 Garde-toi d'être abusé et si tu aperçois un regard rieur,
 Ne donne pas l'ordre de relâcher l'étreinte serrée de ses liens.
 S'il t'invite, par des mots flatteurs, à t'approcher de sa bouche,
 Fuis : en effet, il est certain que ses lèvres sont empoisonnées.
 Mais si, d'une mine magnanime, il te promet des présents :
 A la fois des traits, des arcs de Gnosse et un carquois peint,
 Crains ces funestes dons : ils brûlent tout ce qu'ils ont touché.

CORNARIUS (p. 58-59)

*Inquirens longum planxit Venus aurea natum,
 An ne quis in triviis errantem vidit Amorem ?
 Si quis enim exclamans fugitivum ostenderit illum,
 Oscula praemium erunt Veneris : si adduxerit autem,
 Non tantum oscula nuda feret, plus hospes habebit.
 Est pueri insignis facies, ut imagine noscas,
 Non color albus, at igneus est, ardentia flammae
 Lumina sunt instar, mala mens, suavissima verba.
 Non semper quod sentit ait, sed mellea vox est.
 Quod si indignetur, mens implacabilis illi est.
 Nil verum dicit, dolus omnia, ludit inique.
 Est comptus vertex, facies est improba semper.
 Suntque manus graciles, sed valde crede potentes,
 His potis est Acheronta atque Orci vincere regem.
 Nudus membra quidem, sed contectissima mens est.
 Insilit atque etiam modo in hunc, modo in alterum ut ales.
 Non vir, non mulier, sua viscera tuta recondit.*

*Arcus ei contractus, at illo impellere telum
 Est solitus breve, sed quod in aethera fertur.
 Aurea de tergo dependet deinde pharetra
 Plena malis calamis, quibus ipsa ego saucia mater
 Saepe fui. Sunt cuncta agrestia. Plus tamen est fax
 Noxia, qua potis est ipsum quoque adurere Phoebum.
 Hunc si tu prendas currens duc, ne miserere,
 Si flentem videas, observes, fallere nam vult :
 At si riserit attrabe fortiter ; oscula si vult
 Porrigere, effugias. Labra ejus certa venena.
 Si dicet : capias haec munera, cuncta mea arma,
 Ne attigeris, fallacia sunt, atque ignea cuncta.*

Cornarius

Cherchant son fils, la rayonnante Vénus dorée se lamenta longuement :
 Quelqu'un a-t-il vu l'Amour errer sur les chemins ?
 Si quelqu'un m'appelle et me montre ce fugitif,
 Des baisers de Vénus seront sa récompense ; si quelqu'un le ramène,
 Il ne recevra pas seulement des baisers purs ; pour l'avoir recueilli, il aura plus.
 L'allure de mon fils est particulière, cela t'aidera à le reconnaître.
 Il n'est pas de couleur blanche mais rouge feu, ses yeux ardents sont comme
 Des flammes, son esprit est mauvais, ses mots d'une très grande douceur.
 Il ne dit pas toujours ce qu'il ressent mais sa voix est mielleuse.
 S'il s'empporte, son esprit est implacable.
 Il ne dit rien de vrai, tout est fraude, il joue injustement.
 Son visage est soigné, mais son air toujours malhonnête.
 Ses mains sont chétives mais crois-les capables de tout.
 Grâce à elles, il est capable de vaincre l'Achéron et le roi d'Orcus
 Son corps est certes nu mais son esprit a une garde-robe très fournie.
 Et il s'élançait même tel un oiseau, tantôt vers une cible tantôt vers une autre.
 Aucun homme, aucune femme ne met son cœur à l'abri.
 Son arc est court mais il a pour habitude de s'en servir pour lancer
 Une petite flèche qui pourtant est transportée jusqu'au ciel.
 Ensuite, est suspendu à son dos un carquois doré,
 Rempli de pointes funestes par lesquelles même moi, sa mère,
 Je fus souvent blessée. Tout cela est barbare. Mais son flambeau
 Est encore plus nuisible : avec lui il peut aussi enflammer Phoebus en personne.
 Si tu l'attrapes, conduis-le à moi en courant ; ne le prends pas en pitié,
 Si tu le vois pleurer, prends garde à cela, en effet il veut te tromper.
 Si en revanche il rit, saisis-le avec force ; s'il veut t'offrir
 Des baisers, fuis. Ses lèvres sont assurément du poison.
 S'il dit : "Prends ces cadeaux, toutes mes armes."
 N'y touche pas, ils sont tous faux et ils brûlent

D. URS. VELIUS (p. 59-60)

*Basiolum merui Veneris, si frivola non sunt
 Verba deae, servat pollicitisque fidem.
 Namque per immensum profugum dum quaeritat orbem
 Filiolum et triviis errat in ambiguis,
 Aequareosque aditus rimatur et ardua coeli
 Culmina, nec puerum repperit alma parens,
 Inveni fugitivum in me sua tela novantem
 Intra formosae lumina Pasiphiles.
 Prodere quem mens est, nostris namque ossibus ille
 Ignem Lascivis implicat ex oculis.
 Accenditque malis crudelis amoribus aegrum.*

*Si prodo hunc duplici commoditate fruor.
Suaviolum Cytherea dabit, me prensus et ille
Desinet occultis perdere deinde dolis.
Quod si diva neget mortali basia, tanti
Mi fuerit, si det figere Pasiphile.*

Velius

J'ai mérité un petit baiser de Vénus, si les mots de la déesse
Ne sont pas des paroles en l'air et si elle est fidèle à ses promesses.
En effet, tandis qu'elle cherche à travers le monde entier
Son fils fugitif, qu'elle erre sans savoir où aller
Qu'elle explore les accès maritimes et les plus hauts sommets
Du ciel et que la mère nourricière n'a pas retrouvé son enfant,
J'ai découvert le fugitif en train de forger ses traits contre moi
Dans les yeux de la belle Pasiphilè.
Il a l'intention de me tromper ; car dans nos os,
Il fait pénétrer un feu de ses yeux lascifs.
Et le cruel m'embrase, moi qui souffre de malheureuses amours.
Si je le trahis, je jouirai d'un double avantage.
Cythérée me donnera un tendre baiser et une fois pris, celui-ci
Cessera alors de causer ma perte avec ses fourbes ruses.
Mais si la déesse refuse de donner ses baisers à un mortel,
Ce sera déjà bien pour moi si Pasiphilè accepte de m'en donner.

Les quatre premières pièces ci-jointes sont les plus longues de l'anthologie et leur insertion pose question. En effet, elles s'intègrent mal aux objectifs pédagogiques de la compilation. Il est aisé pour le lecteur de s'entraîner et de tester ses compétences linguistiques grecques et latines sur des textes courts mais une telle longueur ne peut que décourager. De plus, le texte support n'est pas une épigramme mais une idylle. De toute évidence, ces deux données (la longueur anti-pédagogique et le non-respect du genre) n'ont pas été rédhibitoires. Ce qui n'est pas une surprise en soi, compte tenu de la liberté revendiquée par la forme anthologique tout autant que par le genre épigrammatique. Les compilations offrent une pleine et entière autonomie au lecteur qui peut passer son chemin si la longueur du texte le rebute, sans risquer d'être perdu puisque chaque pièce fonctionne indépendamment. Et surtout, elles laissent beaucoup de liberté à l'anthologiste. Céline Bonhert le rappelle : « Collection et compilation s'entendent alors comme une tentative pour embrasser et mettre en ordre une pluralité sans la restreindre, la brider ou l'altérer – et de là, faire œuvre poétique⁶⁹²». Cornarius intègre donc ici une pluralité générique pour créer une œuvre poétique riche par sa diversité. A cela vient s'ajouter que de tels textes ne pouvaient pas ralentir le rythme comme dans un ouvrage narratif puisque la dynamique de l'anthologie repose précisément sur la variété formelle et thématique. Enfin, l'absence de critères définitionnels précis rendent la frontière entre l'épigramme et d'autres genres assez ténue. Certaines pièces de l'anthologie pouvaient s'apparenter à des fables. Et il se trouve que l'idylle présentait un grand intérêt pour les humanistes. Céline Bonhert explique sa saveur

⁶⁹² Céline Bonhert, *op. cit.*, p. 158.

particulière au XVI^e siècle en ces termes : « Née de la nature, elle en garde la simplicité rustique et les charmes à la fois rudes et purs ; consacrée aux dieux, mais à des dieux agrestes, chantée par des bergers avant l'histoire, en des temps héroïques ou mythiques, cette parole archaïque et sacrée s'entoure d'un halo de noblesse religieuse. Les idylles en acquièrent une aura toute particulière : si personne ne nie leur statut quelque peu en marge de "petits poèmes" (le titre de la plupart des éditions porte l'expression *parua poemata*, qui vient gloser le terme d'*idyllia*), l'attention dont elles font l'objet porte la trace de cette origine fictive d'un genre quasiment assimilable au lyrisme grec⁶⁹³ ». L'idylle s'intégrait parfaitement à la métaphore de la Renaissance, associée à un retour de l'âge d'or. Elle partageait avec le genre épigrammatique le statut de genre mineur, la dimension poétique mais peut-être surtout une capacité à transporter le lecteur *in situ* grâce au principe de l'*enargeia*.

Nous étudierons à part la traduction de Vélius car il a opéré un glissement générique, en créant à partir de l'idylle, une épigramme tandis que les autres auteurs ont conservé le genre initial. Les occurrences visuelles nous permettent de retrouver les trois cadres (dramatique, pictural et moral), dans lesquels la mise en scène du regard est employée. Dramatique tout d'abord puisque comme habituellement, elle est au cœur de l'intrigue. Dans le cas présent, elle l'est doublement car l'absence de regard enclenche le début du texte : Cypris a perdu de vue son fils. Cela enclenche une recherche et surtout une série de directives adressées à qui le retrouvera (εἴ τις εἶδεν ; *Si quisquam vidit ; quisquis monstravit aperto indicio ; quis vidit*). Pour que la recherche ait toutes les chances d'aboutir, le personnage se lance dans une description dans laquelle nous retrouvons la dimension picturale et certaines caractéristiques de l'hypotypose, notamment l'accumulation de détails. La seule différence réside dans le fait que toutes ces précisions, parce qu'elles sont intégrées à un processus de recherche, ont un intérêt pragmatique tandis que les détails fournis par l'hypotypose ont pour seul unique et but, assumé, de montrer le talent du sculpteur ou peintre et bien sûr, de l'écrivain. Le procédé de l'œil comme synecdoque de l'âme humaine est présent avec les expressions (ὄμματα δ' αὐτοῦ δριμύλα καὶ φλογόεντα ; *ocelli acres, flammeoli ; ardescunt acri lumina ; ardentia flammae lumina sunt instar*) qui, associées à la métaphore du feu de la passion, suffisent à rendre compte de l'aspect dangereux du dieu. Enfin, la mise en regard est ici associée, comme dans de précédentes épigrammes, à la réflexion sur le thème des apparences trompeuses. Nous pouvons même parler ici d'une morale transmise, tant l'insistance est forte. Le vers qui appelle explicitement à la vigilance est le suivant : κῆν ποτ' ἴδης κλαίοντα, φυλάσσεο μή σε πλανήσῃ ; *Si flentem aspicias, ne mox fallare caveto ; Quamvis aspicias manantia lumina fletu, Decipiare cave (redoublé par un deuxième avertissement) nec si ridentia cernas ora, gravi iubeas laxari vincula nexu. / Si flentem videas, observes, fallere nam vult.*) Mais en réalité, au-delà de ce vers, tout le texte est construit sur une structure binaire antithétique avec d'un côté les apparences

⁶⁹³. *Ibid.*, p. 168.

trompeuses et de l'autre la réalité. Moschus a fréquemment recours à la tournure μὲν / δὲ, Politien utilise tantôt *sed*, tantôt *autem*, tantôt *quidem* dans sa première version et essentiellement *sed* dans la seconde, tout comme Cornarius.

Velius propose, quant à lui, une épigramme beaucoup plus courte, qui pourrait être considérée comme la suite de l'idylle initiale. Il reprend en effet les termes employés par Politien pour évoquer la récompense promise (*Basiolum Veneris*). Il rappelle le cadre narratif de la pièce dont il s'inspire, à savoir la recherche du fugitif, grâce à l'indication visuelle (*dum quaeritat*) et explique pourquoi grâce à lui, le récit prend fin (*inveni fugitivum*). Il reprend en quelque sorte le thème des apparences trompeuses en mettant en doute la sincérité des paroles de Vénus dans les précédentes pièces (*si frivola non sunt verba deae, servat pollicitisque fidem.*) Enfin, nous retrouvons le regard comme synecdoque de l'âme humaine avec la personnification *ex lascivis lascivis* ainsi que le *topos* du coup de foudre visuel avec la référence aux *formosae lumina Pasiphiles*. Le glissement générique de l'idylle à l'épigramme, opéré par Velius, peut mettre en valeur une « vision de la littérature (...) comme processus continu de lecture et d'invention par reformulation » très souvent présente dans le « mode d'édition anthologique⁶⁹⁴». Le poète nous propose ici une véritable réécriture, qui s'intègre de manière très fluide après l'idylle et ménage ainsi une très grande place à l'intertextualité, en s'inspirant des textes précédents, n'hésitant pas à reprendre quelques formules de Politien mais il ne s'arrête pas là puisqu'au détour des vers 9-10, il convoque également Virgile⁶⁹⁵.

Ainsi, l'intégration d'un tel groupe d'épigrammes nous rappelle combien le genre épigrammatique privilégie la liberté à la contrainte, ce qui renforce évidemment ses possibles accointances avec d'autres genres. Une liberté que la forme anthologique décuple. Nous pourrions également imaginer que la cohabitation de ces longues pièces avec des épigrammes beaucoup plus courtes met encore davantage en valeur la prouesse accomplie par ce genre bref, qui parvient souvent en peu de vers à créer des hypotyposes. Ce serait ainsi une façon de mettre à l'honneur la *fecunditas* sur laquelle les auteurs de pièces courtes comptent pour compenser la brièveté qui reste une caractéristique majeure mais pas un critère obligatoire.

Après l'étude de toutes ces pièces, il apparaît évident que la *fantasia* prend très souvent le pas sur la *mimesis*, notion qu'il faut ainsi fortement nuancer. En effet, si l'épigrammatiste se présente comme un observateur et transcripteur du spectacle du monde, il est avant tout illusionniste. Son art réside surtout dans sa capacité à donner l'illusion du réel.

⁶⁹⁴. Céline Bonhert, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁹⁵. Lire Virgile, *Enéide*, VII, 355, *op. cit.* Virgile emploie l'expression *ignem ossibus implicat* en parlant d'un serpent.

3) Ut pictura epigramma⁶⁹⁶ : l'effet trompe l'œil

Perrine Galand-Hallyn définit ainsi l'hypotypose : « Dès Homère, la description, au-delà de son rôle d'appui narratif (alibi partiel ?), naît du désir de s'appropriier, en les construisant par le texte, des éléments du réel, ou plutôt déjà une représentation subjective de ces éléments. (...) Pour les anciens, l'écriture possède une matérialité, une plasticité quasi magiques, qui lui permettent non seulement de mimer, mais d'absorber l'objet à décrire au point de s'identifier finalement à lui, au cours du processus générateur de visions que les rhéteurs nomment *enargeia*. Cette appropriation de l'objet par le texte permet, réciproquement, d'envisager le référent décrit comme un double métaphorique de l'écriture qui l'informe⁶⁹⁷ ». L'épigramme, en raison de sa brièveté, peut être parfaitement assimilée à ce « processus générateur de visions ». Elle est *enargeia*. La description n'est pas une pause dans l'œuvre, elle est l'œuvre. C'est peut-être la capacité du genre à faire émerger instantanément des images qui a inspiré à Alciat le projet des *Emblemata*. Ce dernier insiste lui-même sur l'aspect presque redondant des emblèmes tant le texte parvient à en créer seul :

*...libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata : singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores id genus conficere possint, quae scuta appellamus*⁶⁹⁸...

«...j'ai composé un petit livre d'épigrammes que j'ai intitulé *Emblemata* : en effet, dans chacune des épigrammes, je décris quelque objet, tiré de l'histoire ou de la nature, propre à exprimer une pensée de bon goût, dont les peintres, les orfèvres et les fondeurs puissent réaliser ce que nous appelons des écussons⁶⁹⁹... »

Pierre Laurens commente ainsi ses propos : «...dans l'emblème, texte et image sont dans un rapport de redondance, tout étant déjà dans l'épigramme, description et signification⁷⁰⁰». Cette œuvre d'Alciat illustre parfaitement la dimension picturale du genre épigrammatique. L'écrivain italien a finalement retranscrit sous forme d'emblèmes les images qui naissaient à la lecture des épigrammes, qui, tout comme les peintures ou les sculptures pourraient le faire, parviennent à créer une illusion de présence et à redonner vie grâce au pouvoir prestidigitateur des mots. Les épigrammes suivantes rendent compte de la capacité qu'a ce genre de produire un effet trompe l'œil.

ΕΙΣ ΛΙΘΟΥΣ⁷⁰¹

Πλάτωνος

Εἰκόνα πέντε βοῶν μικρὰ λίθος εἶχεν ἴασπις,
ὡς ἤδη πάσας ἔμπνοα βοσκομένας.

⁶⁹⁶. Une variante du v. 361 d'Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, *Ut pictura poesis*... « Il en est d'une poésie comme d'une peinture... »

⁶⁹⁷. Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, *op. cit.*, p. 565.

⁶⁹⁸. Alciatus A., *Le lettere di Andrea Alciato giureconsulto*, (n°24) éd. G. L. Barni, Firenze, 1953.

⁶⁹⁹. Pour la traduction, lire Les « Emblèmes » d'André Alciat, Introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux, Bern, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Warszawa, Wien, 2017, p. 20 note 77.

⁷⁰⁰. Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre*, *op. cit.*, p. 431.

⁷⁰¹. Épigramme livre IV, p. 378 (*AG*, IX, 747 ; *A. Pl.*, IV^a, 20, 6).

καὶ τάχα κἄν ἀπέφευγε τὰ βοΐδια. νῦν δὲ κρατεῖται
τῆ χρυσοῦ μάνδρῃ τὸ βραχὺ βουκόλιον

[Εἰκόνα πέντε βοῶν μικρὰ λίθος εἶχεν ἴασπις,
ὡς ἤδη πάσας ἔμπνοα βοσκομένας.
Καὶ τάχα κἄν ἀπέφευγε τὰ βοΐδια. Νῦν δὲ κρατεῖται
τῆ χρυσοῦ μάνδρῃ τὸ βραχὺ βουκόλιον⁷⁰².]

Sur les pierres

De Platon

Une petite pierre de jaspe portait l'image de cinq vaches,
Comme si elles étaient toutes en vie, en train de paître.
Les bêtes se seraient même enfuies rapidement ; mais pour le moment,
Le petit troupeau est retenu par sa cloison dorée.

C. URS. VELIUS (p. 378)

*Quinque boum effigies artantur Iaspide parua,
Quae prope vivarum pabula more petunt.
Inque fugam ruerent, nisi clausas arte iuencas
Exiguum teneant aurea septa gregem.*

Velius

Cinq génisses sont représentées serrées sur un petit jaspe.
Elles gagnent les pâturages comme si elles étaient vivantes.
Elles s'enfuiraient si des clôtures dorées
Ne tenaient solidement enfermées les génisses, ce petit troupeau.

Εἰς δακτυλίον

Ἀρχίου⁷⁰³

Τὰς βοῦς καὶ τὸν ἴασπιν ἰδὼν περὶ χειρὶ δοκίσεις
τὰς μὲν ἀναπνεΐειν, τὸν δὲ χλοηκομέειν⁷⁰⁴.

Sur un anneau

D'Archias

En voyant les génisses et le jaspe sur ta main, tu verras
Les unes respirer et l'autre, avoir une chevelure verdoyante.

C. URS. VELIUS (p. 378)

*Bubus in articulo uisis Iaspide, credes,
Illas spirare, hanc gramina ferre noua.*

Velius

En voyant des génisses sur un anneau de jaspe, tu croiras
Que les unes respirent et que l'autre représente l'herbe nouvelle.

Plusieurs procédés rendent compte de cet effet trompe l'œil⁷⁰⁵, de cette illusion de mouvement.

Le premier groupe d'épigrammes s'appuie sur un outil de comparaison (ὡς / *vivarum more*) pour

⁷⁰². ΠΛΑΤΩΝΟΣ

Εἰκόνα πέντε βοῶν μικρὰ λίθος εἶχεν ἴασπις, / ὡς ἤδη πάσας ἔμπνοα βοσκομένας. / καὶ τάχα κἄν ἀπέφευγε τὰ βοΐδια· νῦν δὲ κρατεῖται / τῆ χρυσοῦ μάνδρῃ τὸ βραχὺ βουκόλιον. (AG, IX, 747.)

⁷⁰³. Epigramme livre IV, p. 378 (AG, IX, 750 ; A. Pl., IV^a, 20, 7).

⁷⁰⁴. ΑΡΧΙΟΥ

Τὰς βοῦς καὶ τὸν ἴασπιν ἰδὼν περὶ χειρὶ δοκίσεις / τὰς μὲν ἀναπνεΐειν, τὸν δὲ χλοηκομέειν. (AG, IX, 750).

⁷⁰⁵. Il est intéressant de constater que la définition du trompe l'œil en peinture pourrait tout autant s'appliquer à la

montrer que la frontière entre la représentation et la réalité tend à s'estomper avant de disparaître complètement avec l'emploi de l'irréel du passé (κᾶν ἀπέφρευγε / *ruerent*) qui crée une scène vivante dans laquelle la fuite des génisses est évitée de peu grâce à la cloison dorée (τῆ χρυσοῦ μάνδρη / *aurea septa*). Le terme est habilement choisi car s'il renvoie au dispositif champêtre empêchant la fuite des bêtes et contribue ainsi largement à l'effet de réel, il peut tout à fait renvoyer métaphoriquement aux contours du tableau ou bien encore au texte de l'épigramme, écrit originellement sur une pierre, figeant les mots mais aussi les images et empêchant ainsi le troupeau de disparaître. Pour illustrer la capacité qu'ont les mots à reproduire le réel et à en donner l'illusion, Perrine Galand-Hallyn cite un passage de Denys d'Halicarnasse :

« C'est [la nature] qui nous apprend à parler du mugissement des bœufs, du hennissement des chevaux, du grognement des boucs, du ronflement du feu, du fracas des vents, du sifflement des cordages, et à utiliser tant d'autres termes du même genre qui imitent une voix, une silhouette, une action, une émotion, le mouvement, la détente ou n'importe quel autre⁷⁰⁶... »

Elle le commente ainsi : « Denys se plaît à montrer comment un simple texte critique parvient à emprisonner en une éloquente démonstration tout ce que le langage, référentiel et mélodieux, peut capter des forces du monde réel⁷⁰⁷. » L'expression τῆ χρυσοῦ μάνδρη / *aurea septa* décrit parfaitement l'art avec lequel l'épigrammatiste « emprisonne » une réalité, fige de manière intemporelle des scènes du réel fugaces. Plus loin, Perrine Galand-Hallyn commente cette action d'« enfermement » d'une autre manière : « les passages descriptifs évoquent souvent eux-mêmes, par un symbole décoratif, ce cercle dans lequel l'art de l'*ekphrasis* enferme l'objet à mettre en valeur, comme dans un écrin », à l'image de « la circularité du bouclier homérique⁷⁰⁸ ». L'épigrammatiste, à la manière de l'humaniste qui se démène pour préserver les bijoux antiques, fixe à l'écrit, immortalise en quelque sorte un instant de vie tout en restituant le dynamisme de la scène. Le second groupe d'épigrammes procède différemment. Chaque épigrammatiste consacre un vers à la description de la pierre et un à la scène à laquelle elle donne vie. Elle lie les deux par deux verbes, le premier sous la forme d'un participe aoriste apposé au sujet en grec (ἰδὼν), parfait passif à l'ablatif absolu (*uisis*) qui décrit la posture du spectateur découvrant le support pictural, le second conjugué, intégré à la proposition principale au futur en grec (δοκήσεις), au subjonctif présent à valeur de potentiel (*credes*) qui décrit précisément l'effet trompe l'oeil qui consiste à voir une scène figée sur un support, prendre vie. Le second vers insiste sur l'illusion optique de mouvement avec les verbes ἀναπνεῖειν / *spirare* et l'expression χλοηκομέειν / *hanc gramina*

littérature : « Le trompe-l'œil est l'aboutissement extrême d'une conception de la peinture qui en fait l'imitation illusoire du réel ». Anne et Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige, 2010, p. 1443. Citation extraite de Marion Amblard, *L'importance du détail dans la peinture écossaise de 1750 à 1850 : les cas de Raeburn et de Wilkie. Représentations dans le monde anglophone*, CEMRA, 2021. fhal-03139540f, p. 130.

⁷⁰⁶. Denys d'Halicarnasse, *La composition stylistique*, VI, 16, 3, trad. G. Aujac et M. Lebel, Paris, Les Belles Lettres, 1981, t. III, p. 115. Passage cité par Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁰⁷. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁰⁸. *Ibid.*, p. 100.

ferre noua qui montre une *mimesis* de la nature, tellement parfaite qu'elle en devient trompeuse. L'épigrammatiste grec renforce la dimension picturale puisqu'en employant la métaphore de la chevelure pour décrire l'herbe, il fond la crinière des génisses dans le décor champêtre et crée encore davantage de confusion visuelle.

Le pouvoir illusionniste du genre épigrammatique prend une dimension très particulière au XVI^e siècle. Il s'intègre pleinement à la création du concept de perspective, théorisé par Leon Battista Alberti dans son *De pictura*⁷⁰⁹ publié en 1435 et d'anamorphose, avec pour exemple le tableau d'Holbein, ami d'Érasme et More, *Des ambassadeurs*⁷¹⁰, peint en 1533. Olivier Douville définit ainsi l'anamorphose : « Le modèle de l'anamorphose, parangon des illusions d'optique et du trompe l'œil, est incomparable par la merveilleuse solution qu'il apporte à toute la problématique du décentrement des champs de la vision et du regard. Rien de plus impressionnant qu'une anamorphose, rien qui ne nous donne davantage le sentiment d'être piégé par la représentation, d'être absorbé par elle et en elle, d'être vu par la chose qu'on est censé regarder, reconnaître et identifier⁷¹¹ ». Nous verrons dans les épigrammes suivantes comment anamorphose picturale et pouvoir illusionniste de l'épigramme se mêlent. Au préalable, il faut toutefois préciser que la peinture n'a pas attendu la Renaissance pour expérimenter le trompe l'œil sans toutefois le théoriser et le rattacher à la notion de perspective. L'anecdote de Pline sur deux peintres antiques nous le montre :

[Zeuxis] eut comme contemporains et comme rivaux Timanthe, Androcydès, Eupompe, Parrhasius. On raconte que ce dernier entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demande qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste⁷¹².

Voyons comment ces épigrammes exploitent ce thème de l'illusion.

ΕΙΣ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΖΩΩΝ⁷¹³

Εἰς τὸ αὐτό⁷¹⁴

Δημητρίου

Ἦν μ' ἐσίδη μόσχος, μυκήσεται. ἦν δέ γε ταῦρος,
βήσεται. ἦν δὲ νομεῶς, εἰς ἀγέλην ἐλάσει

[Ἦν μ' ἐσίδη μόσχος, μυκήσεται. Ἦν δέ γε ταῦρος,
βήσεται. Ἦν δὲ νομεύς, εἰς ἀγέλην ἐλάσει⁷¹⁵.]

⁷⁰⁹. Leon Battista Alberti, *De pictura*, traduit par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992.

⁷¹⁰. Sur la vie d'Holbein, l'analyse de son tableau ainsi que la situation de l'art pictural à Bâle en 1529, lire Olivier Douville, « D'un au-delà de la métaphore, ou lorsque l'anamorphose brise l'allégorie », *Figures de la psychanalyse*, 2005, p. 105-130.

⁷¹¹. *Ibid.*, p. 105.

⁷¹². Pline L'ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, texte traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

⁷¹³. Épigramme livre IV, p. 323 (*AG*, IX, 730 ; *A. Pl.*, IV^a, 13, 18).

⁷¹⁴. Le lemme initial est Εἰς τὴν Μύρωνος βοῦν « Sur la vache de Myron ».

⁷¹⁵. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΙΘΥΝΟΥ

SUR LES STATUES DES ANIMAUX

De Démétrius

Si un veau me voit, il mugira. Si c'est en revanche un taureau,
Il montera sur moi. Mais si c'est un berger, il me conduira vers le troupeau.

AUSONIUS (p. 323)

*Me vitulus cernens immugiet, irruet in me
Taurus amans, pastor cum grege mittet amans.*

Ausone

En me voyant, le veau mugira ; le taureau plein de désir se jettera sur moi ;
Quant au pâtre, il sera content de me faire rejoindre le troupeau.

IO. SLEIDANUS (p. 323-324)

*Si vitulus me immugiet ; at si taurus, inibit,
Si videat pastor, me quoque falsus aget.*

Johannes Sleidanus

Si un veau me voit, il mugira ; mais si c'est un taureau, il me saillira,
Si c'est un berger, abusé lui aussi, il m'emmènera.

ALCIATUS (p. 324)

*Mugiet aspiciens vitulus me, taurus inibit :
Et pastor proprium coget adire gregem.*

Alciat

En m'apercevant un veau mugira, un taureau me saillira
Et un berger me forcera à rejoindre son propre troupeau.

Chaque épigramme est une immersion dans la culture antique. Celle-ci ne fait pas exception puisqu'elle est consacrée à *La vache de Myron*, « la statue animalière la plus célèbre de l'Antiquité⁷¹⁶ ». Dans les épigrammes précédentes, l'effet trompe l'œil était décrit mais l'univers pictural était fortement délimité par τῆ χρυσοῦ μάνδρη / *aurea septa*, le cadre à la fois de la toile et de l'épigramme tandis que ces pièces créent une interaction entre les statues et le réel. Dans son *De pictura*, Alberti évoque « des visages peints qui donnent l'impression de sortir des tableaux comme s'ils étaient sculptés⁷¹⁷ ». Non seulement ces textes nous donnent à voir des statues d'animaux mais ces dernières sortent de leurs sculptures, viennent à la rencontre du spectateur et intègrent son propre champ visuel. Nous franchissons une nouvelle étape dans l'hypotypose. Le dynamisme de la description est porté à un tel paroxysme que les éléments décrits finissent par faire irruption dans le réel. La personnification de la statue va dans ce sens puisque c'est elle qui s'exprime et non l'auteur-spectateur. Elle énonce ainsi elle-

⁷¹⁶ Ἦν μ' εἰσίδῃ μόςχος, μικήσεται ἦν δέ γε ταῦρος, / βήσεται ἦν δὲ νομεύς, εἰς ἀγέλαν ἐλάσει. (AG, IX, 730).

⁷¹⁶. Évelyne PRIOUX, « Autour de la *Vache* de Myron : de l'éloge de l'*opus nobile* à la réflexion sur les genres et les sujets en poésie », *Aitia* [En ligne], 9.1 | 2019, mis en ligne le 31 janvier 2020, consulté le 24 août 2021, § 1.

⁷¹⁷. Leon Battista Alberti, *op. cit.*, §27, 46.

même sa capacité à tromper l'œil du spectateur. La structure est efficace, elle s'appuie sur une subordonnée hypothétique imaginant la réaction d'un spectateur devant la statue (Ἦν μ' ἐσίδη ; *Si me videat*), rendue parfois en latin par une proposition participiale (*me cernens ; aspiciens me*), et sur plusieurs principales au futur (μυκήσεται ; βήσεται ; ἐλάσει / *immugiet ; irruet ; mittet / immugiet ; inibit ; aget / mugiet ; inibit ; coget*), indiquant une certitude et laissant entendre que ces réactions seront instantanées, systématiques et inévitables, quel que soit le spectateur, animal (μόσχος ; ταῦρος ; *uitulus ; taurus*) ou humain (νομεύς ; *pastor*). Le dynamisme des trois verbes d'action de la principale rend bien compte de l'effet trompe l'œil qui pousse les trois spectateurs à se comporter comme s'ils se trouvaient en face d'un animal vivant. Sleidanus renforce cette idée en ajoutant l'adjectif *falsus*. L'adverbe *quoque* met en valeur la force illusionniste de la statue, qui ne trompe pas seulement les animaux mais abuse même l'esprit humain.

Nous évoquions précédemment la possibilité de voir derrière l'éloge du pouvoir illusionniste de la peinture ou de la sculpture, un panégyrique épigrammatique. Une remarque d'Evelyne Prioux sur le personnage du bouvier nous incite à le faire. Elle n'évoque pas l'épigramme de Démétrios mais celle d'Antipater et s'interroge à son sujet en ces termes : « Il se peut qu'Antipater ait voulu jouer sur l'image d'un troupeau de vaches pour évoquer "le troupeau" d'épigrammes réunies par ses soins et qu'il se soit donc projeté, implicitement, dans le rôle du bouvier⁷¹⁸ ». Imaginer derrière ce bouvier un anthologiste qui décide d'intégrer la description de ces statues à son corpus pour leur incroyable *enargeia* et leur pouvoir d'illusion ne paraît pas insensé.

Ιουλιανοῦ ἀπ'ὐπάρχων⁷¹⁹

Εἰς τὸ αὐτό⁷²⁰

Εἰσορόων με λέων χαίνει στόμα, χερσὶ δ' αἰρείει
γαιοπόνος ζεύγλην, ἀγρονόμος κορύνην.

Julien, ex-préfet d'Egypte

Sur la même chose

En me voyant, le lion ouvre sa gueule, quant au cultivateur, il prend dans ses mains
Le joug, l'agronome sa houlette.

C. URS. VELIUS (p. 325)

Me leo conspiciens inibat, sustollit arator

Mox juga, mox clauam pastor et ipse movet.

Velius

En me voyant, le lion ouvre sa gueule, le laboureur
S'empare bien vite de son joug et le berger active lui-même sa houlette.

Ces épigrammes sont exactement construites de la même manière. Elles s'appuient sur le

⁷¹⁸. Evelyne Prioux, art. cit., § 20.

⁷¹⁹. Épigramme livre IV, p. 325 (*AG*, IX, 797 ; *A. Pl.*, IV^a, 13, 30).

⁷²⁰. Lemme identique à celui de la précédente épigramme.

procédé à présent bien connu, de la mise en scène du regard à l'aide d'une proposition participiale (Εἰσορόων με ; *me conspiciens*). Comme à l'accoutumée, elles enclenchent le processus dramatique illustré par l'énumération de deux verbes d'action en grec (χαίρει ; αἰρεί), trois en latin (*inbiat, sustollit, movet*). Comme précédemment, le but n'est pas de soutenir le registre dramatique en multipliant les rebondissements mais bien de montrer le pouvoir qu'a la statue de tromper l'œil du spectateur. L'emploi du présent à valeur d'habitude, et non plus du futur, laisse penser que ces réactions se réitérent continuellement et restent toujours identiques. Nous avons précédemment deux animaux et un être humain, les rapports s'inversent ici (γαιοπόνος ; ἀγρονόμος / *arator ; pastor* et λέων ; *leo*), ce qui confirme l'idée que chacun des spectateurs (espèces animales et humaines confondues) se laisse abuser. En mettant en valeur la capacité du genre à tromper l'œil, comme le feraient un peintre ou un sculpteur, ces épigrammes insistent donc sur la valeur des mots. Ce groupe d'épigrammes illustre les effets de « l'harmonie imitative, art suprême de l'appropriation des *res* par les *verba*⁷²¹ » autrement dit, nous découvrons la retranscription écrite du principe pictural du trompe l'œil.

Cette capacité à créer verbalement une illusion de présence est redoublée à la Renaissance par la reconnaissance humaniste, initiée par Scaliger, des qualités visuelles des lettres, du lien entre leur forme et leur sens. Perrine Galand-Hallyn déclare : « il faudra attendre la Renaissance, avec Jules César Scaliger, pour que soit formulée explicitement l'influence de la valeur plastique des lettres dans la représentation⁷²². » Elle en conclut qu'il faut « accorder aux *verba* des vertus tangibles, analogues à celles des *res*, capables de charmer à la fois l'ouïe, la vue, et même peut-être le toucher, l'odorat et le goût du lecteur⁷²³. » Cet art-subterfuge s'appuie donc sur la puissance des *verba*. Si le peintre parvient tome V, livre VIII, 3, à tromper l'œil grâce à sa technique picturale, l'écrivain obtient le même effet grâce à son style, au choix de mots, à leur agencement et l'emploi d'ornements, autrement appelés « yeux de l'éloquence » pour reprendre l'expression de Quintilien :

*Ego uero haec lumina orationis uelut oculos quosdam esse eloquentiae credo. Sed neque oculos esse toto corpore uelim, ne cetera membra officium suum perdant, et, si necesse sit, ueterem illum horrorem dicendi malim quam istam nouam licentiam*⁷²⁴.

L'épigramme suivante met particulièrement bien en valeur cette idée :

⁷²¹. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 50.

⁷²². *Ibid.*, p. 55. Elle poursuit en citant Claudie Balavoine, « Une mimesis de l'imaginaire », *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, éd. par Claudie Balavoine et Pierre Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 121 : « [Chez l'humaniste], les voyelles ne sont plus analysées en fonction de leur seule musicalité (...) et les adjectifs qui les classent introduisent, non innocemment, en elles des connotations visuelles : A et O ont de la grandeur, U est obscur, Y plus encore, I est grêle, E de taille moyenne. » Cette conception va largement contribuer à renforcer la « synesthésie générale de l'*enargeia* ». p. 55.

⁷²³. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 53.

⁷²⁴. Quintilien, *Institution oratoire*, tome V, livre VIII, 5, § 34, *op. cit.*, : « pour moi, je regarde ces points lumineux du discours comme les yeux de l'éloquence. Mais je ne voudrais pas qu'il y eût des yeux par tout le corps, de peur que les autres membres ne perdent leur fonction ».

ΕΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥΣ⁷²⁵

Παλλαδᾶ

Ἀρχὴ γραμματικῆς πεντάστιχός ἐστι κατάρρα·
πρῶτος μῆνιν ἔχει· δεῦτερος οὐλομένην,
καὶ μετὰ δ' οὐλομένην, Δαναῶν πάλιν ἄλγεα πολλά·
ὁ τρίτατος ψυχὰς εἰς Ἄϊδην κατάγει·
τοῦ δὲ τεταρταίου τὰ ἐλώρια καὶ κύνες ἄργοι·
πέμπτου δ' οἰωνοί, καὶ χόλος ἐστὶ Διός.
Πῶς οὖν γραμματικὸς δύναται μετὰ πέντε κατάρρας,
καὶ πέντε πτώσεις, μὴ μέγα πένθος ἔχειν ;

[Ἀρχὴ γραμματικῆς πεντάστιχός ἐστι κατάρρα·
πρῶτος μῆνιν ἔχει· δεῦτερος οὐλομένην,
καὶ μετὰ δ' οὐλομένην, Δαναῶν πάλιν ἄλγεα πολλά·
ὁ τρίτατος ψυχὰς εἰς Ἄϊδην κατάγει·
τοῦ δὲ τεταρταίου τὰ ἐλώρια καὶ κύνες ἄργοι·
πέμπτου δ' οἰωνοί, καὶ χόλος ἐστὶ Διός.
Πῶς οὖν γραμματικὸς δύναται μετὰ πέντε κατάρρας,
καὶ πέντε πτώσεις, μὴ μέγα πένθος ἔχειν⁷²⁶ ;]

Sur les grammairiens

De Palladas

Le début de la grammaire est une imprécation de cinq vers ;
Le premier contient le mot « courroux » ; le second « funeste »,
Et après « funeste », encore « les nombreuses souffrances des Grecs. »
Le troisième conduit « les âmes vers Hadès » ;
Dans le quatrième, se trouvent « les proies et les chiens aux pieds agiles »,
Dans le cinquième, « les oiseaux et le ressentiment de Zeus. »
Comment donc le grammairien, peut-il après ces cinq vers,
Et ces cinq cas, ne pas avoir une grande douleur ?

ALCIATUS IMITATIO (p. 40)

*Si magni inspicias divinam Aeneida vatis,
A noxâs coeptum quinque videbis opus.
Arma virum primo referuntur martia versu,
A patriis profugum sedibus alter ait.
Mox sequitur terris ut fit jactatus et alto.
Vim superum et dominae jurgia quartus habet.
Supremus bello memorat quae plurima passus.
Tot mala tam paucis sunt sita carminibus.
Quid mirum est igitur miseros nunc esse poetas ?
Atque inopem vitam degere grammaticos ?
Cum tantum miseris coeptent a casibus, armis,*

⁷²⁵. Epigramme livre I, p. 39 (AG, IX, 173 ; A. Pl., I^a, 17, 4).

⁷²⁶. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Ἀρχὴ γραμματικῆς πεντάστιχός ἐστι κατάρρα·/πρῶτος μῆνιν ἔχει, δεῦτερος οὐλομένην,/καὶ μετὰ δ' οὐλομένην
Δαναῶν πάλιν ἄλγεα πολλά·/ὁ τρίτατος ψυχὰς εἰς Ἄϊδην κατάγει·/τοῦ δὲ τεταρταίου τὰ ἐλώρια καὶ κύνες
ἄργοι·/πέμπτου δ' οἰωνοί καὶ χόλος ἐστὶ Διός·/πῶς οὖν γραμματικὸς δύναται μετὰ πέντε κατάρρας /καὶ πέντε
πτώσεις μὴ μέγα πένθος ἔχειν ; (AG, IX, 173).

Errore atque aestu vi superum atque nece.

Imitation d'Alciat

Si tu plonges ton regard dans la divine Enéide du grand poète,
Tu verras que l'ouvrage commence par cinq outrages.
Les armes guerrières des hommes sont évoquées dans le premier vers,
Le suivant parle du héros qui fuit la demeure paternelle.
Bientôt il s'ensuit qu'il a été malmené sur terre et sur mer.
Le quatrième évoque la force des dieux et les querelles infligées par la déesse des déesses.
Le dernier rappelle les innombrables maux qu'il a endurés à la guerre.
Autant de malheurs placés dans si peu de vers.
Pourquoi donc s'étonner de ce que les poètes soient aujourd'hui malheureux
Et que les grammairiens mènent une vie sans ressources ?
Puisqu'ils commencent par de si tristes malheurs, évoquant armes,
Errance, violence des dieux en mer et mort.

Ce groupe de textes montre la tension constante entre *imitatio* et *aemulatio*, entre retranscription servile et adaptation personnelle. Si Palladas s'appuie sur les cinq premiers vers de l'*Iliade*⁷²⁷, Alciat décide quant à lui, de convoquer l'épopée latine de Virgile. Au concours linguistique, s'ajoute une compétition culturelle. Plusieurs libertés sont donc prises, sur le fond et sur la forme puisque la traduction latine est composée de quatre vers supplémentaires. Sur le fond, au-delà de la substitution de l'*Énéide* à l'épopée grecque, Alciat abandonne la référence à la grammaire contenue dans les premiers vers de l'épigramme grecque. En effet, Palladas s'intéresse au début de l'*Iliade* pour les idées qu'elles véhiculent mais également parce qu'ils sont un support traditionnel de grammaire grecque pour l'enseignement des cinq cas. Cela renvoie à la conception grecque de la grammaire : « Un maître de grammaire (κριτικός, γραμματικός ou *grammaticus*) était par-dessus tout un maître de littérature. (...) Et la grammaire était considérée comme un moyen en vue d'une meilleure compréhension des textes littéraires⁷²⁸ ». D'un point de vue purement linguistique, ces cinq premiers vers de l'*Iliade* étaient en effet très pratiques puisqu'ils contenaient un exemple pour chacun des cas (nominatif : βουλή ; vocatif : θεά ; accusatif : Μῆνιν ; génitif : Ἀχιλῆος ; datif : Ἀχαιοῖς).

La structure même de l'épigramme est très didactique. La répétition du chiffre cinq au début et à la fin (πεντάστιχος / πέμπτου δ' κατάρας / πέντε πτώσεις) encadre le texte et insiste sur la corrélation entre les cinq vers de l'*Iliade* et les cinq cas de la langue grecque à retenir. Ces derniers sont ensuite cités les uns après les autres et introduits méthodiquement (πρῶτος ; δεύτερος ; καὶ μετὰ δ' ; ὁ τρίτατος ; τοῦ

⁷²⁷. Homère, *Iliade*, tome I, chant, I, v 1-5, *op. cit.*, Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, / πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαμεν / ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν / οἰωνοῖσι τε πᾶσι Διὸς δ' ἔτελειετο βουλή, « Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel – pour l'achèvement du dessein de Zeus ».

⁷²⁸. Even Hovdhaugen, "The Teaching of Grammar in Antiquity." in Peter Schmitter (éd.), *Geschichte der Sprachtheorie, Sprachtheorien der abendländischen*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1991, p. 384. Extrait traduit et cité par Frédérique Ildefonse, *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Paris, Vrin, 1997, p. 17.

δὲ τετραταίου). Il faut tout de même noter que le vocatif fait défaut dans le texte de Palladas, peut-être car la priorité est donnée au contenu et plus particulièrement, au champ lexical de la violence qui amorce la réflexion énoncée dans le dernier distique. En effet, si les trois premiers distiques nous invitent plus à une lecture linguistique, le dernier nous propose une véritable réflexion sur la capacité des mots à créer d'intenses émotions, en l'occurrence ici une grande douleur (μέγα πένθος). Il est également possible de lire à travers ces vers et l'intertextualité qu'elle intègre à son plus haut degré, l'éloge du style homérique. Le processus de la citation serait signe ici d'hommage. Une fois de plus, ce genre d'épigrammes avait une résonance particulière au XVI^e siècle qui vouait un véritable culte à l'Antiquité.

L'épigramme d'Alciat évoque explicitement le regard du lecteur (*inspicias ; videbis*) pour aborder les effets de la lecture mais peut-être plus précisément ceux des mots. Le poète italien écarte la dimension purement grammaticale pour ne retenir que les émotions transmises par la littérature. Sur le modèle de Palladas, il cite les premiers vers de l'*Énéide*⁷²⁹ et les aborde tout aussi méthodologiquement (*primo versu ; alter ; Mox sequitur ; quartus ; supremus*). Le mode de citation diffère tout de même quelque peu. Le texte de Virgile est parfois retranscrit de manière fidèle (*arma virum ; terris jactatus ; superum ; bello passus*) tantôt reformulé ou intégré de manière fluide à la syntaxe de l'épigramme. Alciat avait déjà pris de nombreuses libertés par rapport au support grec, il n'est donc guère étonnant qu'il procède de la sorte. Il défend ici une conception de l'intertextualité qui laisse de la place à la liberté et à l'originalité. Parce qu'il privilégie la dimension littéraire, voire émotionnelle, à l'aspect grammatical, il joint les poètes au questionnement initial de Palladas (*Quid mirum est igitur miseros nunc esse poetas ?*) Dans le dernier distique, souffrances du héros épique, des poètes et grammairiens se mêlent. En effet, toutes les épreuves d'Enée évoquées précédemment (*casibus, armis, errore atque aestu vi superum atque nece*) deviennent celles de tous les lecteurs de l'*Énéide*. Cette confusion est créée par l'emploi du verbe *coeptent* qui peut désigner le début de la lecture ou bien encore le début de leur vie.

Même si le texte grec ne comprend pas de référence au regard, il lui est consubstantiellement lié. En effet, il est évident que l'*enargeia* ne peut fonctionner sans le pouvoir évocateur des mots. La dimension picturale de l'épigramme dépend entièrement de la capacité qu'ont les *verba* de faire naître des images et par répercussion, des émotions. L'épigramme grecque est une belle métaphore de l'anthologie. En effet, les cinq premiers vers de l'*Iliade* permettent de transmettre un enseignement linguistique avec l'apprentissage des cinq cas, avec un vers pour chacun, mais ils font également naître des images et des émotions. C'est précisément ce que fait l'anthologie : proposer au lecteur des

⁷²⁹. Virgile, *Énéide*, I, *op. cit.*, v 1-5 : *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam, fato profugus, Laviniaque venit / litora, multum ille et terris jactatus et alto / vi superum saevae memorem Junonis ob iram ; / multa quoque et bello passus, dum conderet urbem...* «Voilà que maintenant je chante l'horreur des armes de Mars et l'homme qui, premier, des bords de Troie vint en Italie, prédestiné, fugitif, et aux rives de Lavinium ; ayant connu bien des traverses et sur terre et sur l'abîme sous les coups de ceux d'en haut, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon, il souffrit aussi beaucoup par la guerre comme il luttait pour fonder sa ville...»

entraînements linguistiques et une succession de petites saynètes qui peut déclencher une grande palette de sentiments.

D. Regards et *joci* : des *nugae festives*

Dans son *De Sermone*, Giovanni Pontano définit la notion de *facetudo* comme « une vertu sociale pour l'homme d'esprit⁷³⁰ » Elle désigne en somme des traits d'esprit, des plaisanteries spirituelles qui rendent les échanges avec autrui plaisants et alertes. C'est ainsi que l'art de la facétie a donné naissance à un genre « mineur certes, mais volontiers associé à des projets de plus haute prétention⁷³¹. » S'il est apprécié c'est bien parce qu'il « contribue à promouvoir l'esprit de *comitas*, cette finesse policée qui instaure entre les hommes ce dialogue où l'humanisme voit une définition de l'homme civilisé » et qu'il offre un « contrepois au sérieux sentencieux et à l'idéalisme décharné, tentations que l'on peut admirer ou regretter chez l'humaniste⁷³². » Dans cette définition de la *comitas*, deux cibles sont fustigées : la scolastique et son sérieux sentencieux proche de la rigidité et de l'austérité et le mythe de l'artiste enfermé dans sa tour d'ivoire, dont les idées et les idéaux ne sont pas incarnés. Même si l'expression symbolisant le savant coupé du monde n'est utilisée qu'au XIXe siècle, le concept existait déjà dans l'Antiquité avec Démocrite. Diogène Laërce raconte une anecdote à son sujet :

Il (Démétrios) dit qu'il aimait tellement le travail qu'après s'être approprié une petite maison dans une portion du jardin, il s'y enfermait à clé ; un jour que son père, qui menait un bœuf au sacrifice, l'avait attaché à cet endroit, il fut longtemps sans s'en apercevoir, jusqu'à ce que le père le fit lever de son travail, sous le prétexte du sacrifice, et lui racontât l'histoire du boeuf⁷³³.

Cette anecdote n'est pas sans rappeler Montaigne qui s'enferme dans sa tour pour « jouir d'un moment de solitude lettrée⁷³⁴ ». Parce que les humanistes étaient indissociables de leur inextinguible soif de connaissances et leur plaisir infini pour l'étude, ils pouvaient effectivement être perçus comme des ermites idéalistes. La *comitas* était donc un antidote infaillible contre la rigidité scolastique et la *sodalitas*, quant à elle, garantissait des échanges constants entre auteurs réunis au sein d'une véritable communauté littéraire.

La forme anthologique choisie par Cornarius est en pleine adéquation avec les valeurs humanistes de *comitas*, *sodalitas* et *festivitas*, tout comme le genre épigrammatique qui facilite, en raison de sa forme brève, la cohabitation d'une multiplicité d'auteurs. L'anthologie peut être envisagée

⁷³⁰. Florence Bistagne, « Pontano, Castiglione, Guazzo : facétie et normes de comportement dans la trattatistica de la Renaissance », dans *Cahiers d'études italiennes*, 2007, p. 183-192.

⁷³¹. Guy Demerson, *Humanisme et facétie, Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 9.

⁷³². *Ibid.*

⁷³³. Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, IX, 13, Traduction française de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale Française, 1999. Voir également Cicéron dans *Acad.*, III, 17 qui reprend cette anecdote.

⁷³⁴. Voir à ce sujet Alain Legros, « Montaigne : une maison, un livre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2009, p. 797-808.

comme une grande pièce de théâtre découpée en saynètes qui opposent systématiquement des comédiens grecs et latins. La concision des épigrammes permet ainsi de décupler les entrées en scène et à grande échelle, de donner l'impression d'un vaste tableau de rencontres littéraires. Cette compilation peut être perçue comme une comédie construite autour d'une succession d'ἄγῶνες dont le dénouement est nécessairement heureux pour l'un des protagonistes et l'aspect divertissant est assuré par la légèreté du ton. Légèreté qui n'est pas seulement formelle mais qui est renforcée par le genre de l'épigramme dont l'aspect distrayant est devenu de plus en plus présent au fur et à mesure de son évolution : « Du temps de Simonide, un poète n'aurait pas eu l'idée d'écrire une dédicace ou une épitaphe, sinon pour accompagner un ex-voto véritable ou pour qu'elle fût réellement gravée sur une stèle mortuaire. Au contraire, à partir du III^{ème} siècle, l'épigramme, sans jamais perdre complètement sa destination primitive, tend à devenir un jeu d'esprit ou un exercice de rhétorique⁷³⁵. » La forme et le genre retenus par Janus Cornarius s'inscrivent donc pleinement dans le panorama littéraire humaniste.

1) Effets d'optique et registre comique

Le registre comique est présent dans de nombreuses épigrammes et il ne l'est pas seulement dans la catégorie des épigrammes satiriques. Mais parce que cette dernière occupe une grande partie du livre, nous nous intéresserons principalement ici, à la satire, à la façon dont elle se met en place et aux procédés que l'épigrammatiste utilise. Dans toutes les pièces satiriques, le protagoniste est présenté sous un jour exclusivement défavorable, le regard porté sur lui est donc exclusivement dépréciatif. Le satiriste peut adopter deux postures différentes : il peut livrer, en son nom propre, une vision subjective pleinement assumée qui livre un unique point sur la personne contemplée. Dans d'autres cas, il se retranche derrière un acte révélateur de la personne ciblée. Autrement dit, il se présente implicitement comme le témoin d'une action qui se veut emblématique à la fois de la notion citée mais également du personnage. Le regard satirique s'appuie alors sur une synecdoque puisqu'il choisit délibérément de se moquer d'un tout en présentant une partie comme le symbole de l'ensemble. La *brevitas* imposée par le genre ne pouvait que pousser les épigrammatistes à procéder de la sorte, à opter pour le raccourci, pour la synecdoque plutôt que pour la longue énumération de tous les éléments qui pourraient être sources de moquerie. L'épigramme satirique, plus condensée, se voulait plus mordante. Dans toutes les épigrammes de deux vers, l'épigrammatiste pose une loupe grossissante (l'équivalent d'un zoom pour un photographe ou d'un gros plan pour un cinéaste) sur un élément qui déclenche le rire, précisément parce qu'il est grossi à l'excès. Cela fait partie du processus d'*evidentia* car l'élément ainsi

⁷³⁵. Pierre Waltz. « L'Anthologie grecque », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, art. cit.

grossi occupe tout l'épigramme et ne peut échapper à l'œil du lecteur.

ΕΙΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ⁷³⁶

Λεωνίδου

Εικόνα Μηνოდότου γράψας Διόδωρος, ἔθηκε
πλήν τοῦ Μηνოდότου, πᾶσιν ὁμοιοτάτην⁷³⁷.

Sur les peintres (de la nature animée)

Léonidas

Après avoir peint le portrait de Ménodote, Diodore l'a rendu
En tous points semblable à tous, sauf à Ménodote.

MORUS (p. 173)

*Haec tua quam nuper pinxit Diodorus imago,
Cuiusvis magis est, quam tua Menodote.*

More

Ce portrait que Diodore a peint de toi jadis
Est celui de n'importe qui plus que le tien, Ménodote.

IDEM (p. 173)

*Sic te totum isthac expressit imagine pictor,
Vt nulli tam sit, quam tibi dissimilis.*

Le même

Le peintre t'a représenté en entier dans ce portrait,
De telle sorte qu'il n'est différent de personne autant que de toi.

CORNARIUS (p. 173)

*Menodoti effigiem pinxit Diodorus, ut extet
Praeter Menodoti cuique magis similis.*

Cornarius

Diodore peignit le portrait de Ménodote, de sorte qu'il ressemble
À tout un chacun, sauf à Ménodote.

IO. SLEIDANUS (p. 173)

*Menodoti effigiem pinxit Diodorus, eratque
Vino Menodoto nil mage dissimile.*

Sleidanus

Diodore peignit le portrait de Ménodote et il n'était
En rien plus dissemblable qu'à Ménodote vivant.

Dans le cas présent, l'épigrammatiste livre son regard de spectateur sur l'œuvre d'un peintre (Εικόνα γράψας ; *pinxit imago* ; *expressit imagine* ; *pictor effigiem pinxit*). Les noms à consonance grecque (Μηνოდότου / Διόδωρος) semblent avoir essentiellement pour but de nous plonger dans le monde

⁷³⁶. Epigramme livre II, p. 173 (AG, XI, 213 ; A. P., II^a, 19, 1).

⁷³⁷. ΛΕΩΝΙΔΟΥ

Εικόνα Μηνოდότου γράψας Διόδωρος ἔθηκεν / πλήν τοῦ Μηνოდότου πᾶσιν ὁμοιοτάτην. (AG, XI, 213).

antique, ce qui explique que More les supprime dans sa deuxième version et utilise une 2^{ème} personne du singulier anonyme et par conséquent générique. Il ne s'agit pas d'une attaque *ad hominem* mais plutôt d'un exercice rhétorique qui veut se moquer du manque de talent de certains peintres. Il est possible de faire une lecture métapoétique de ces textes. En effet, en pointant du doigt l'incapacité du peintre à représenter la réalité, les auteurs lui opposent implicitement le *topos* de l'épigramme miroir, qui souligne la propension du genre à offrir une parfaite *mimesis*. Mais cet éloge est des plus paradoxaux. En effet, pour susciter le rire dans les épigrammes satiriques, les épigrammatistes n'hésitent pas à grossir la réalité et ce faisant, ils la déforment et font une entorse aux règles de la *mimesis*. Le lecteur ne peut que constater la dimension hyperbolique des expressions (Πλὴν τοῦ Μηνოდότου, πᾶσιν ὁμοιοτάτην. *Cuiusuis magis est, quam tua ; Vt nulli tam sit, quam tibi dissimilis ; Praeter Menodoti cuique magis similis ; Vivo Menodoto nil mage dissimile.*) Les épigrammatistes grossissent le trait dans le but de déclencher le rire. Les textes suivants fonctionnent exactement de la même manière.

ΕΙΣ ΔΥΣΕΙΔΕΙΣ

Λουκιλίου⁷³⁸

Ψευδὲς ἔσοπτρον ἔχει Δημοσθενίς. εἰ γὰρ ἀληθὲς
ἔβλεπεν, οὐκ ἂν ὄλωσ ἤθελεν αὐτὸ βλέπειν⁷³⁹.

Sur les difformes

De Lucilius

Démosthénis possède un miroir trompeur. En effet, si elle voyait la réalité,
Elle ne voudrait pas du tout le regarder de la même façon.

MORUS (p. 164)

*Te speculum fallit, speculum nam Gellia verum
Si semel inspiceres, numquam iterum inspiceres.*

More

Ton miroir te trompe, Gellia ! Car si tu regardais
Une image véridique, tu ne regarderais pas deux fois !

CORNARIUS (p. 164)

*Mendaci speculo Demosthenis utitur, at si
Inspiceret verum, numquam iterum inspiceret.*

Cornarius

Démosthénis utilise un miroir trompeur, en revanche si
Elle en contemplait un vrai, elle ne se contemplerait pas deux fois.

Ce motif du miroir est ici utilisé à des fins satiriques. Le champ lexical de la vue abonde dans ces épigrammes (ἔσοπτρον, ἔβλεπεν, βλέπειν b. *speculum, speculum, inspiceres, inspiceres ; speculo, Inspiceret, inspiceret*, mais les épigrammatistes s'appuient surtout sur une antithèse entre le mensonge et la réalité

⁷³⁸. Épigramme livre II, p. 164 (AG, XI, 266 ; A. Pl., II^a, 13, 9).

⁷³⁹. ΛΟΥΚΙΛΛΙΟΥ

Ψευδὲς ἔσοπτρον ἔχει Δημοσθενίς· εἰ γὰρ ἀληθὲς / ἔβλεπεν, οὐκ ἂν ὄλωσ ἤθελεν αὐτὸ βλέπειν. (AG, XI, 266).

(a. Ψευδὲς / ἀληθὲς ; b. *fallit / verum* ; c. *Mendaci / verum*). Parce que le ton se veut toutefois léger et que les auteurs cherchent à faire rire, la naïveté du personnage n'est pas condamnée explicitement. Les épigrammatistes inventent une situation absurde dans laquelle le miroir ne remplirait pas sa fonction : au lieu de refléter la réalité, il l'embellirait et induirait ainsi en erreur le personnage qu'ils feignent donc tous trois de plaindre pour mieux se moquer de lui. Finalement, en suggérant que le reflet serait insoutenable (a. οὐκ ἄμ' ὄλως ἤθελεν αὐτὸ βλέπειν ; b. *numquam iterum inspiceres* ; c. *numquam iterum inspiceret*) ils pointent du doigt la laideur physique du personnage beaucoup plus que sa naïveté. Une fois de plus, nous percevons les limites du *topos* de l'épigramme miroir puisqu'ici le texte, parce qu'il se veut comique, assume de grossir la réalité et dépasse ainsi le cadre fixé par la *mimesis*. La recherche constante d'*enargeia*, indissociable du genre, vient parfois reléguer au second plan la notion de *mimesis* qui cède la place à une fantaisie assumée et renonce pleinement au réalisme pour donner davantage de relief à une idée. Tout se passe comme si le plaisir de créer des images ou de faire rire l'emportait au point de faire fi de toute notion de *mimesis* et laisser une fantaisie créer un univers parallèle qui n'a plus aucun lien avec le réel. Une fois de plus, nous soulignons le paradoxe puisque ces épigrammes mettent en scène des personnages qui ont un rapport erroné avec la réalité : le peintre ne sait pas la représenter et Gellia refuse de la voir.

Nous retrouvons le même motif du miroir dans les épigrammes suivantes.

ΕΙΣ ΔΥΣΕΙΔΕΙΣ

Λουκιλλίου⁷⁴⁰

Ρύγχος ἔχων τοιοῦτον, Ὀλυμπικὲ, μήτ' ἐπὶ κρήνην
 ἔλθης, μήτ' ἐν ? ὄρει πρὸς τι διαυγὲς ὕδωρ.
 Καὶ σὺ γὰρ, ὡς Νάρκισσος, ἰδὼν τὸ πρόσωπον ἑναργὲς,
 τεθνήξῃ, μισῶν σαυτὸν ἕως θανάτου⁷⁴¹.

[Ρύγχος ἔχων τοιοῦτον, Ὀλυμπικὲ, μήτ' ἐπὶ κρήνην
 ἔλθης, μήτ' ἐνόρα πρὸς τι διαυγὲς ὕδωρ.
 Καὶ σὺ γὰρ, ὡς Νάρκισσος, ἰδὼν τὸ πρόσωπον ἑναργὲς,
 τεθνήξῃ, μισῶν σαυτὸν ἕως θανάτου.]

Sur les difformes

De Lucillius

Avec un tel groin, Olympicus, ne te rends pas près d'une fontaine
 Et ne te regarde pas dans une eau transparente.
 En effet, tout comme Narcisse, après avoir vu nettement ton visage,
 Tu seras mort toi aussi, en te détestant jusqu'à la mort.

C. URS. VELIUS (p. 160)

*Rostro adeo cum sis turpi, nec Olympice fontes,
 Nec pete perspicuas ad loca montis aquas.*

⁷⁴⁰. Épigramme livre II, p. 160 (AG, XI, 76 ; A. Pl., II^a, 13, 1).

⁷⁴¹. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Ῥύγχος ἔχων τοιοῦτον, Ὀλυμπικὲ, μήτ' ἐπὶ κρήνην / ἔλθης, μήτ' ἐνόρα πρὸς τι διαυγὲς ὕδωρ/καὶ σὺ γὰρ ὡς Νάρκισσος ἰδὼν τὸ πρόσωπον ἑναργὲς / τεθνήξῃ μισῶν σαυτὸν ἕως θανάτου. (AG, XI, 76).

*Nam facie inspecta, veluti Narcissus, obibis
Lethifero te ipsum praecipitans odio.*

Velius

Doté d'une truffe à ce point honteuse, Olympicus, évite
Et les fontaines, et les eaux transparentes des lieux montagneux,
Car si tu vois ton visage, tout comme Narcisse, tu mourras
En t'y précipitant volontairement, pris d'une haine fatale.

LUSCINIUS (p. 160-161)

*Cum foedet vultum deformis Olympice nasus,
Perspicuos fontes et fuge montis aquas.
Mortem namque odio, veluti Narcissus, obibis
Ipse tui, turpem si uideas faciem.*

Luscinius

Puisqu'un nez difforme, Olympicus, défigure ton visage,
Fuis les fontaines transparentes et les eaux de la montagne.
En effet, comme Narcisse, tu mourras, par haine de toi-même
Si tu vois ton honteuse apparence.

ALCIATUS (p. 361)

*Grype cave ad speculum liquidumque accedere fontem,
Ne tua conspiciens turpia membra cadas.
Nam veluti proprio perit Narcissus amore,
Fortassis proprio tu moriere odio.*

Alciat

Grypus, évite de t'approcher d'un miroir et d'une fontaine limpide,
Pour ne pas succomber à la vue de ton corps difforme.
En effet, comme Narcisse succomba d'amour de lui-même
Toi tu mourras peut-être de haine de toi-même

Dès le premier vers, l'épigrammatiste se focalise sur le nez de son personnage et la caricature naît instantanément avec les expressions plus ou moins mordantes selon les versions (ρύγκος ἔχων τοιοῦτον ; *Rostro adeo si turpi* ; *Cum foedet vultum deformis nasus* ; *turpia membra*) puisque Luscinius et Alciat ajoutent au gros plan satirique de l'épigrammatiste grec la notion de honte, sur laquelle Alciat surenchérit avec l'idée d'une déformation. Notons qu'Alciat modifie le nom du personnage. Celui choisi par Lucillius (Ὀλυμπικέ) peut, comme dans la plupart des épigrammes, avoir surtout pour but de nous plonger dans l'univers antique grâce à sa consonance grecque, à moins qu'il ne contribue déjà à déclencher le rire en sous-entendant qu'il serait hors catégorie pour tous les concours avec un tel nez, ou bien encore qu'il serait, au contraire, nécessairement gagnant ou enfin, qu'il règnerait en maître de l'Olympe avec un tel attribut. Alciat choisit, quant à lui, de créer une antonomase à partir de l'adjectif grec (γρυπός). Dès le deuxième vers, le mythe de Narcisse est convoqué avec la référence au reflet dans la première et la dernière version (μήτ' ὄρει ; *conspiciens*) qui n'est qu'implicite dans les deux autres. Elle se cache derrière la mention du cadre (à savoir l'eau transparente) qui est la *conditio sine qua*

non pour que l'effet de miroir soit possible (διαυγὲς ὕδωρ ; *nec fontes nec perspicuas aquas ; perspicuos fontes ; speculum liquidumque fontem*). Cette dernière expression pourrait presque être considérée comme une hyperbate pour désigner « le reflet de l'eau transparente ». La disjonction de ce groupe nominal prépositionnel en deux noms propose un rappel intéressant du mythe puisque le problème rencontré par Narcisse ne naît pas de la contemplation de son reflet dans une eau transparente. Il est déjà bien réel avant puisqu'il ne s'est jamais confronté à son propre regard comme l'explique Sandrine Aumercier : « Narcisse n'a pas connu le miroir, "cette matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre"⁷⁴²». Cette description du cadre nous plonge dans l'intertextualité puisque ces éléments de décor rappellent ceux d'Ovide (*Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis*⁷⁴³) auquel Velius et Luscinius empruntent probablement la référence à la montagne (*ad loca montis aquas ; montis aquas*, en écho à *monte*⁷⁴⁴ dans le texte du poète élégiaque).

Le dernier distique crée un effet de pointe comique. En effet, la comparaison avec Narcisse était plus qu'attendue compte tenu du décor et de l'attention portée sur l'aspect physique du personnage mais les épigrammatistes opèrent un retournement parodique du mythe. Les deux héros connaissent la même fin (τεθνήξῃ ; *obibis ; obibis ; moriere*). Leur mort est pour tous les deux consécutive de leur autocontemplation (ιδὼν τὸ πρόσωπον ἐναργὲς ; *facie inspecta ; si uideas faciem*) aucune expression pour Alciat) mais si l'un périt à la vue de sa beauté, l'autre succombe au spectacle insoutenable de sa laideur (μισῶν ; *lethifero odio ; odio ; proprio odio*). Cette dernière expression, parce qu'elle est précédée de son antithèse *proprio amore* met efficacement en valeur le retournement parodique. Dans ce groupe d'épigrammes, les jeux de regards sont multiples, ils s'entremêlent pour offrir à la fois diversité et comique. Celui du personnage est bien sûr au centre du texte mais c'est bien celui de l'auteur qui convoque lui-même celui de ces prédécesseurs et celui de Narcisse pour le parodier et déclencher le rire.

Dans les épigrammes plus longues, l'effet d'optique est différent. L'effet de loupe grossissante est beaucoup plus progressif parce qu'il est intégré à une dynamique narrative. Sophie Van der Meeren, dans son analyse d'une caricature proposée par Lucrèce de l'*exclusus amator*, constate la présence de deux procédés. Lucrèce a recours à « l'image, par focalisation, par grossissement du détail » mais pas seulement : « à ce procédé qu'on qualifiera de " statique " s'associe un procédé dynamique, opérant non plus au moyen de l'arrêt sur image mais de la narration (...) : la "scène " – au sens théâtral du terme.

⁷⁴² Sandrine Aumercier, « Narcisse : une histoire de cas », *Le Coq-héron*, 2009/1 (n° 196), p. 85-89. La citation est extraite de Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, éditions du Seuil, 2013, p. 94.

⁷⁴³ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, Tome I, III, v 407 « Il y avait une source limpide dont les eaux brillaient comme de l'argent... ».

⁷⁴⁴ *Ibid.*, v. 408-409 : *quem neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant...*«[source] que ni pâtres ni chèvres paissant sur la montagne n'avaient touchée... ».

(...) Effet grossissant mais aussi dynamique⁷⁴⁵. » La conjugaison de ces procédés est visible dans ces épigrammes.

Αδηλον⁷⁴⁶

Τοῦ γρυποῦ ρητήρος ὄρω τὴν ρῖνα, Μένιππε.
αὐτὸς δ' οὐ μακρὰν φαίνεται εἶναι ἔτι.
πλὴν ἤξει. μείνωμεν ὅμως, εἰ γὰρ πολὺ, πέντε
τῆς ῥινὸς σταδίους οἶομαι, οὐκ ἀπέχει.
ἀλλ' αὐτὴ μὲν, ὄρᾳς προπορεύεται. ἦν δ' ἐπὶ βουνὸν
ὑψηλὸν στῶμεν, καὐτὸν ἐσοψόμεθα

[Αδηλον

Τοῦ γρυποῦ ρητήρος ὄρω τὴν ρῖνα, Μένιππε.
αὐτὸς δ' οὐ μακρὰν φαίνεται εἶναι ἔτι.
Πλὴν ἤξει. μείνωμεν ὅμως, εἰ γὰρ πολὺ, πέντε
τῆς ῥινὸς σταδίους οἶομαι, οὐκ ἀπέχει.
Ἀλλ' αὐτὴ μὲν, ὄρᾳς προπορεύεται. Ἦν δ' ἐπὶ βουνὸν
ὑψηλὸν στῶμεν, καὐτὸν ἐσοψόμεθα⁷⁴⁷.]

Anonyme

Je vois le nez du rhéteur crochu, Ménippe.
Il ne semble plus être loin.
A moins qu'il ne soit déjà là. Attendons-le toutefois, s'il n'est pas en effet éloigné
De son nez de plus de cinq stades, je pense.
Mais tu vois, son nez avance. Si nous nous trouvions sur une colline
Elevée, nous le verrions même en personne.

ALCIATUS (p. 167)

*Iamdudum exspecto veniat dum Grypus, opinor
Mox aderit, nasus praevius ecce venit.
Distat adhuc stadiis septem tamen ipse vel octo,
Et facit hanc nasi magna crepido moram.*

Alciat

Voilà longtemps que j'attends l'arrivée de Gripus ;
Il sera bientôt là, je pense, car voici venir son nez qui le précède.
Mais lui-même est encore à sept ou huit stades d'ici !
C'est son grand promontoire de nez qui cause ce retard.

CORNARIUS (p. 167-168)

*Rhetoris hic Grypi video nasum, ecce Menippe,
Utque puto, ipse etiam non procul esse potest.
En venit ipse, quid exspectamus? Nam scio nasum
Non stadiis retro quinque moratur iners.
Praevius ille venit, quid si collem hunc petimus nos
Altum, etiam Grypum, credo, uidere licet ?*

⁷⁴⁵. Sophie Van der Meer, « Le thème de l'*exclusus amator* dans la satire philosophique... », art. cit. § 11.

⁷⁴⁶. Épigramme livre II, p. 167 (AG, XI, 406 ; A. Pl., II^b, 8, 8). Elle est attribuée à Nicarque dans l'*Anthologie Grecque*.

⁷⁴⁷. ΝΙΚΑΡΧΟΥ

Τοῦ γρυποῦ Νίκωνος ὄρω τὴν ρῖνα, Μένιππε· / αὐτὸς δ' οὐ μακρὰν φαίνεται εἶναι ἔτι. / πλὴν ἤξει, μείνωμεν ὅμως·
εἰ γὰρ πολὺ, πέντε / τῆς ῥινὸς σταδίους, οἶομαι, οὐκ ἀπέχει. / ἀλλ' αὐτὴ μὲν, ὄρᾳς, προπορεύεται· ἦν δ' ἐπὶ βουνὸν
/ ὑψηλὸν στῶμεν, καὐτὸν ἐσοψόμεθα. (AG, XI, 406).

Cornarius

Je vois ici le nez du rhéteur Gripus, le voici, Ménippe,
Et selon moi, il ne peut pas être encore loin.
Le voilà venir en personne, qu'attendons-nous ? Je le sais en effet,
Ce mollasson ne traîne jamais à plus de 5 stades derrière son nez.
Voilà son nez, en éclaireur. Et si nous montions tout en haut
De la colline ? Il nous sera possible, je crois, de voir aussi Grypus en personne.

Le premier vers nous fait penser à un portrait statique qui va grossir un élément, en l'occurrence le nez du rhéteur. L'épigrammatiste grec emploie une hypallage Τοῦ γρυποῦ ῥητῆρος τὴν ῥῖνα. Pour renforcer la dimension comique, les traducteurs latins transforment l'adjectif grec en nom propre qui devient alors une antonomase (*Grypus*). Les auteurs prennent à partie un spectateur fictif mais son nom n'est pas choisi au hasard puisqu'il s'agit de Ménippe, un philosophe cynique qui a inspiré à Varron ses *Saturae Menippeae*⁷⁴⁸ et dont Lucien a fait l'incarnation d'un type du railleur⁷⁴⁹. Le ton de la satire est donc donné. Le lecteur comprend très vite que le portrait ne sera pas statique car il imagine aisément l'épigrammatiste assis dans les gradins du théâtre attendant l'entrée en scène de l'acteur. Mais en réalité, son arrivée fait déjà partie du spectacle. Les références visuelles (ὄρω / ὄρας / ἐσοψόμεθα ; ecce / video / uidere ; En) rendent compte de cette posture de spectateur et permettent d'accompagner l'œil du lecteur afin qu'il puisse également suivre l'avancée de Gripus ou plutôt celle de son nez. Les nombreuses précisions sur la distance qui sépare le personnage des deux spectateurs (οὐ μακρὰν ; Πλὴν ἦξει ; πέντε σταδίουσ οὐκ ἀπέχει ; προπορεύεται / venit / Distat stadiis septem vel octo / non procul esse potest / venit ; Non stadiis retro quinque / uenit) rendent la scène dynamique mais elles créent surtout un effet comique puisque ce n'est pas le personnage que nous voyons arriver mais son nez.

Les effets d'optique sont particulièrement intéressants puisque l'épigrammatiste parvient à combiner l'effet de loupe grossissante à une narration dynamique : plus le personnage avance et plus l'élément caricaturé remplit le paysage ainsi que l'épigramme. La référence spatiale utilisée par l'épigrammatiste grec et Cornarius (ἐπὶ βουνὸν ὑψηλὸν ; *collem hunc Altum*) peut renforcer la dimension théâtrale du texte en rappelant les théâtres antiques construits à flanc de colline. La référence ne serait pas surprenante car la structure des épigrammes présente de nombreuses similitudes avec celle de la comédie grecque. Le prologue, *agôn* et *exodos* sont assez proches de la répartition *promythion / agôn et epimythion*. Quant à la *parodos*, elle pourrait évoquer la grande place accordée au dialogue et plus largement à la musicalité poétique du genre. Enfin, les nombreuses

⁷⁴⁸. Sur la place de cette œuvre à la Renaissance, lire Marion Faure-Ribreau, « Jeux en vers, jeux en prose : les énonciations multiples de l'Apocoloquintose », In *La poésie, entre vers et prose* [en ligne]. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2016.

⁷⁴⁹. Lire à ce sujet, Alberto Camerotto, « Le héros satirique et les effets de la *mixis* chez Lucien de Samosate », In *Mixis : Le mélange des genres chez Lucien de Samosate* [en ligne], Paris, Demopolis, 2017.

apostrophes au lecteur pourraient faire écho à la parabase.

L'épigramme suivante présente également de nombreux effets d'optique.

ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ⁷⁵⁰

Στράτωνος

Ἴητρος Καπίτων Χρύση ἐνέχρισεν, ὀρῶντα
ὀκτώ μεν μακρὸν πύργον ἀπὸ σταδίων,
ἄνδρα δ' ἀπὸ σταδίου, διὰ δώδεκα δ' ὄρτυγα πηχῶν
φθείρα δ' ἀπὸ σπιθαμῶν καὶ δύο δερκόμενοι.
Νῦν δ' ἀπὸ μεν σταδίου πόλιν οὐ βλέπει. Ἐκ δὲ διπλέθρου
καίόμενον κατιδεῖν τὸν Φάρον οὐ δύναται.
Ἴππον ἀπὸ σπιθαμῆς δὲ μόλις βλέπει. Ἀντὶ δὲ τοῦ πρὶν
ὄρτυγος, οὐδὲ μέγαν τρουθὸν ἰδεῖν δύναται,
Ἄν δὲ προσεγγρίσας αὐτὸν φθάση, οὐδ' ἐλέφαντα
Οὐκ ἔτι μήποτ' ἴδη πλησίον ἐσαότα⁷⁵¹.

[Ἴητρος Καπίτων Χρύση ἐνέχρισεν, ὀρῶντα
ὀκτώ μεν μακρὸν πύργον ἀπὸ σταδίων,
ἄνδρα δ' ἀπὸ σταδίου, διὰ δώδεκα δ' ὄρτυγα πηχῶν
φθείρα δ' ἀπὸ σπιθαμῶν καὶ δύο δερκόμενοι.
Νῦν δ' ἀπὸ μεν σταδίου πόλιν οὐ βλέπει. Ἐκ δὲ διπλέθρου
καίόμενον κατιδεῖν τὸν Φάρον οὐ δύναται.
Ἴππον ἀπὸ σπιθαμῆς δὲ μόλις βλέπει. Ἀντὶ δὲ τοῦ πρὶν
ὄρτυγος, οὐδὲ μέγαν στρουθὸν ἰδεῖν δύναται,
Ἄν δὲ προσεγγρίσας αὐτὸν φθάση, οὐδ' ἐλέφαντα
Οὐκ ἔτι μήποτ' ἴδη πλησίον ἐσαότα.]

Sur les médecins

De Straton

Le médecin Capiton frictionna Chrysès qui voyait
A huit stades de distance une grande tour,
Un homme, à un stade ; à douze coudées, une caille et
Qui aurait même aperçu un rou à deux empan.
A présent, il ne distingue pas une ville à un stade. A deux phlètres,
Il ne peut discerner le phare qui s'allume.
Il distingue difficilement un cheval à un empan. Et au lieu de la caille qu'il percevait avant,
Il ne peut même pas voir une grande autruche.
Si Capiton finit de le frictionner, même un éléphant
Qui se tient assez proche de lui, Chrysès ne le verra plus.

VELIUS (p. 183-184)

*Ungebat Chrysen Capito, cui culmina turris
A stadiis octo uisa fuere prius.
Visus homo a stadio fuit, ad duodena coturnix
Brachia, pes palmos per duo lende satius.
Nunc urbem a stadio uix cernere iugera porro
Per duo lucentem nec Pharon ille potest.*

⁷⁵⁰. Epigramme livre II, p. 183 (AG, XI, 117 ; A. Pl., II^a, 22, 6).

⁷⁵¹. ΣΤΡΑΤΩΝΟΣ

Ἴητρος Καπίτων Χρύσην ἐνέχρισεν ὀρῶντα / ὀκτώ μεν μακρὸν πύργον ἀπὸ σταδίων, / ἄνδρα δ' ἀπὸ σταδίου, διὰ δώδεκα δ' ὄρτυγα πηχῶν, / φθείρα δ' ἀπὸ σπιθαμῶν καὶ δύο δερκόμενον. / νῦν δ' ἀπὸ μεν σταδίου πόλιν οὐ βλέπει, ἐκ δὲ διπλέθρου / καίόμενον κατιδεῖν τὸν φάρον οὐ δύναται. / ἴππον ἀπὸ σπιθαμῆς δὲ μόλις βλέπει, ἀντὶ δὲ τοῦ πρὶν / ὄρτυγος οὐδὲ μέγαν στρουθὸν ἰδεῖν δύναται. / ἄν δὲ προσεγγρίσας αὐτὸν φθάση, οὐδ' ἐλέφαντα / οὐκέτι μήποτ' ἴδη πλησίον ἐσαότα. (AG, XI, 117)

*Sed nec equum palmi spatio proque alite parua
 Passeris immensi membra uidere nequit.
 Quem modo si medicus perrexerit ungere, cernet
 Admotum propius uix elephanta sibi.*

Velius

Capiton frictionnait Chrysès, qui, auparavant, pouvait voir
 Le sommet d'une tour à une distance de huit stades,
 Un homme à un stade, une caille à douze
 Coudées, un pou engendré par une lente à deux palmes.
 A présent, il peut à peine discerner une ville à un stade, et à la distance de
 Deux arpents, il ne distingue pas un phare brillant.
 Mais dans l'espace d'une palme, il ne voit même pas de cheval et à la place de la petite volaille,
 Il ne parvient pas à distinguer les membres d'une immense autruche.
 Ainsi, si le médecin persiste à le frictionner, il discernera
 Avec peine un éléphant qui est assez proche de lui.

Dans ces épigrammes, la satire s'enfle au fur et mesure du texte. Le regard satirique devient de plus en plus féroce au fur à mesure que le personnage perd la vue. L'effet d'optique est similaire à celui du groupe précédent puisque ce sont toutes les précisions visuelles apportées par l'auteur qui donnent de plus en plus de relief à la satire de l'incompétence du médecin mais si dans le premier cas, nous suivons l'arrivée progressive du personnage, dans le second nous assistons à la dégradation de sa vue, soulignée par la mise en scène d'images de plus en plus grandes, que le protagoniste ne perçoit pas. La structure de ces textes met en valeur le pouvoir suggestif de l'épigramme. En effet, l'épigramme aurait tout à fait pu se limiter aux premier et dernier distiques. La continuité est assurée par la référence à l'onguent⁷⁵², présente dans les deux, sous forme de polyptotes (ἐνέχρισεν ; προσεγγρίσας / ungebat ; ungere) et à la vue (ὀρῶντα ; ἴδη / uisa, cerne), sens sur lequel les auteurs focalisent ici leur attention. Les autres vers offrent un développement et surtout, une démonstration de la capacité du genre épigrammatique à exploiter son potentiel tout autant pictural que comique. Une richesse mise en valeur par la structure puisque les deux pièces sont construites de manière symétrique avec le choix de quatre repères visuels, avant et après l'intervention du médecin et de son onguent. Nous avons dans un premier temps les indications de distance (ὀκτώ ἀπὸ σταδίων ; ἀπὸ σταδίου ; διὰ δώδεκα πηγῶν ; ἀπὸ σπιθαμῶν δύο / *A stadiis octo ; a stadio ; ad duodena brachia ; palmos per duo*), chacune associée à une capacité visuelle qui semble correcte (μακρὸν πύργον ; ἄνδρα ; ὄρτυγα ; φθείρα / *culmina turris ; homo ; coturnix ; pes lende satus*). Le vers 5 marque une rupture très nette annoncée par l'adverbe Νῦν / *Nunc* et le passage des temps du passé au présent. Les quatre indications sont reprises, mais comme pour renforcer l'idée d'une dégradation, elles sont réduites (ἀπὸ σταδίου ; Ἐκ δὲ διπλέθρου ; ἀπὸ σπιθαμῆς ; Ἀντὶ δὲ τοῦ πρὶν ὄρτυγος

⁷⁵² Dioscoride, scientifique grec du I^{er} siècle, auteur du recueil médical, met en avant les vertus de la laurionite qu'il considérait comme un « très bon onguent pour la protection des yeux ». Lire Christian Amalore, Anne Bouquillon et Rose-Agnès Jacquesy, *La Chimie et l'art : Le génie au service de l'homme*. Paris, L'Actualité Chimique Livres. EDP Sciences, 2012, p. 81-82. Consulter également Murielle Pardon-Labonnelie, *L'oculistique dans le monde romain : textes et documents épigraphiques (1er-Ve s. apr. J.-C.)*, thèse sous la direction de Jean-Yves Guillaumin, 2004.

[il faut donc comprendre διὰ δώδεκα πηχῶν] / *a stadio ; iugera duo ; palmi spatium ; proque alite parua* [il faut donc comprendre *ad duodena Brachia*]). Chacune est cette fois-ci associée à une incapacité puisque tous les verbes de perception sont assortis d'une négation ou d'une tournure de sens proche (οὐ βλέπει ; κατιδεῖν οὐ δύναται ; μόλις βλέπει ; οὐδὲ ἰδεῖν δύναται / *nix cernere potest ; uidere nequit*). Et le choix des repères visuels déclenche le rire puisque que l'ordre de grandeur dépasse largement celui de la première série (πόλιν ; καιόμενον τὸν Φάρον ; Ἴππον ; μέγαν τρουθὸν / *urbem, lucentem Pharon ; equum ; passeris immensi*), ce qui met d'autant plus en relief l'incompétence du médecin. L'effet comique atteint son paroxysme avec la dernière image (ἐλέφαντα ; *elephanta*) qui par sa taille ne peut échapper à l'œil du lecteur mais qui pourtant échappe à celui du personnage.

Nous percevons avec ces groupes d'épigrammes que la dimension picturale peut se mettre au service de tous les registres. Ici, les jeux de regards et effets d'optique renforcent la dimension comique.

2) *Sympotica epigrammata* : regards festifs et satiriques

Ces *sympotica*⁷⁵³ *asteismata* constituent un lemme à part entière formé de quarante-huit épigrammes (dix-huit grecques et trente traductions latines) de forme très variée (la longueur varie de deux vers à vingt-trois vers, le genre épigrammatique côtoie celui de l'ode, hexamètres, pentamètres dactyliques et iambiques catalectiques se mêlent). Cette grande diversité ou plutôt cette entière liberté formelle s'accordent bien avec ces « plaisanteries de banquet » qui laissent présager une grande légèreté sur le fond comme sur la forme, avec une absence totale de cadres. Pourtant ces *sympotica asteismata* sont beaucoup moins futiles qu'il n'y paraît. Dans son étude des *Propos de table* de Plutarque, Estelle Oudot insiste sur cet aspect : « Plutarque définit, pour les propos symposiaques, un territoire de mémoire et d'écriture : les comportements en société et les échanges intellectuels offrent une matière à fixer et à transmettre⁷⁵⁴.

ΣΥΜΠΟΤΙΚΑ ΑΣΤΕΙΣΜΑΤΑ⁷⁵⁵

Ἀδέσποτον

Ἦθελον ἂν πλουτεῖν, ὡς πλούσιος ἦν ποτε Κροῖσος,
καὶ βασιλεὺς εἶναι τῆς μεγάλης Ἀσίας.
ἀλλ' ὅταν ἐμβλέψω Νικάνορα τὸν σοροπηγόν,
καὶ γινῶ, πρὸς τί ποιεῖ ταῦτα τὰ γλωσσόκομα,

⁷⁵³. Sur la signification de ce terme, lire Estelle Oudot, « "La table fabrique les amis" : quelques remarques sur le savoir-vivre dans les propos de table de Plutarque », *Camena* n°19, 2016, p. 1 à 18. Et plus précisément p. 2 : Plutarque « distingue les *symposiaka* (questions qui, sur le modèle aristotélicien, parcourent différents champs du savoir, à l'exclusion, toutefois, des affaires et de la politique) et les *sympotika* (les "questions de table", les propos se rapportant à la table et aux usages du banquet), auxquels ressortissent un grand nombre de questions. » Elles impliquent donc une grande liberté thématique et en cela, rejoignent parfaitement l'esthétique de la *varietas* qui caractérise la compilation.

⁷⁵⁴. *Ibid.*, p. 1.

⁷⁵⁵. Épigramme livre II, p. 218 (*AG*, XI, 3 ; *A. Pl.*, II^a, 47, 1).

ἀκτὴν που πάσσας καὶ ταῖς κοτύλαις ὑποβρέξας,
τὴν Ἀσίην πωλῶ πρὸς μύρα καὶ στεφάνους.

[Ἀδέσποτον

Ἦθελον ἂν πλουτεῖν, ὡς πλούσιος ἦν ποτε Κροῖσος,
καὶ βασιλεὺς εἶναι τῆς μεγάλης Ἀσίας.
Ἄλλ' ὅταν ἐμβλέψω Νικάνορα τὸν σοροπηγόν,
καὶ γνῶ, πρὸς τί ποιεῖ ταῦτα τὰ γλωσσόκομα,
ἀκτὴν που πάσσας καὶ ταῖς κοτύλαις ὑποβρέξας,
τὴν Ἀσίην πωλῶ πρὸς μύρα καὶ στεφάνους⁷⁵⁶.]

Plaisanteries de banquet

Anonyme

J'aurais voulu être riche comme était riche autrefois Crésus,
Et être roi de la grande Asie.
Mais lorsque j'ai vu Nicanor, le fabricant de cercueils,
Et que j'ai compris pourquoi il fabrique ces coffres,
Après avoir répandu quelque part du blé et versé des cotyles de vin,
Je vends l'Asie pour des parfums et des couronnes.

CORNARIUS (p. 218)

*Diuitias cupiū quondam amplas sicut habebat
Croesus, & hinc magnae rex uolui esse Asiae.
Ipse polinctorem uideo Nicanora postquam,
Ex ligno capsas dein scio quur faciat,
Vivo cibos uarians & splendida pocula Bacchi
Vngenta & casiam sumo, sinoque Asiam.*

Cornarius

J'ai autrefois désiré d'immenses richesses, comme en avait
Crésus et j'ai voulu ensuite être roi de la grande Asie.
Mais pour ma part, quand je vois Nicanor le croque-mort
Et que j'apprends pourquoi il fabrique des caisses de bois
Alors je vis au milieu de mets délicieux et des coupes de Bacchus,
Je prends les parfums et la cannelle, et je laisse tomber l'Asie.

Ce groupe d'épigrammes même s'il appartient à la catégorie *symptotica asteismata* ne répond pas à tous les critères. Si le cadre du banquet est bien présent par la référence aux mets et au vin (ἀκτὴν που πάσσας καὶ ταῖς κοτύλαις ὑποβρέξας ; *cibos uarians & splendida pocula Bacchi*), aucune mention n'est faite des convives. Seule la première personne du singulier est présente. Pourtant l'esprit de *festivitas* ne fait pas défaut. Bien contraire, il semble gagner petit à petit l'épigrammatiste. Ce dernier apparaît englué dans un premier temps dans des regrets (Ἦθελον ἂν ; *cupiū quondam & hinc volui*). Il évoque ses rêves non assouvis de richesses et de pouvoir, qui semblaient inaccessibles parce que mégalomanes (πλουτεῖν, ὡς πλούσιος ἦν ποτε Κροῖσος ; εἶναι τῆς μεγάλης Ἀσίας / *Diuitias amplas sicut habebat Croesus* ;

⁷⁵⁶. ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

Ἦθελον ἂν πλουτεῖν, ὡς πλούσιος ἦν ποτε Κροῖσος, / καὶ βασιλεὺς εἶναι τῆς μεγάλης Ἀσίας· / ἄλλ' ὅταν ἐμβλέψω Νικάνορα τὸν σοροπηγόν / καὶ γνῶ, πρὸς τί ποιεῖ ταῦτα τὰ γλωσσόκομα, / ἀκτὴν που πάσσας καὶ ταῖς κοτύλαις ὑποβρέξας / τὴν Ἀσίην πωλῶ πρὸς μύρα καὶ στεφάνους. (AG, XI, 3).

magnae rex esse Asiae.) L'apparition de Nicanor (ἐμβλέψω ; *nideo*) en pensées ou en tant que convive du banquet (les deux hypothèses sont possibles), le confronte à une dure réalité et le ramène à des considérations plus festives et surtout plus pragmatiques. Lui qui rêvait en grand, se plaît à savourer des mets et du vin et en vient à oublier ses fantasmes (τὴν Ἀσίην πῶλῳ πρὸς μύρα καὶ στεφάνους ; *sinoque Asiam*), à moins que le vin et l'enivrement qui l'accompagne ne soient le déclencheur de ces pensées plus légères et, pourquoi pas également, de ses visions. Quoi qu'il en soit, avec ce premier groupe, nous commençons à percevoir la double dimension de ces propos de table : en apparence légers parce qu'indissociables de l'effet supposé du vin sur les pensées des protagonistes et pourtant porteurs de sagesse. L'épigrammatiste, attristé par sa soif de mégalomanie inassouvie, parvient à savourer à la fin de la pièce ou du banquet des plaisirs simples de la table et plus généralement de la vie. Le genre épigrammatique pourrait ainsi être considéré comme une invitation perpétuelle au *carpe diem*. Le groupe suivant illustre également cette idée.

Ἀδηλον⁷⁵⁷

Ἵκύμορόν με λέγουσι δαήμονες ἄνδρες ἄστρον.
 εἰμὶ μὲν, ἀλλ' οὐ μοι τοῦτο, Σέλευκε, μέλει.
 εἰς Αἴδην μία πᾶσι καταίβασις. εἰ δὲ ταχίων
 ἡμετέρη, Μίνω θᾶσσον ἐποψόμεθα.
 πίνωμεν καὶ δὴ γὰρ ἐτήτυμον εἰς ὄδον ἵππος
 οἶνος, ἐπεὶ πεζοῖς ἀτραπὸς εἰς Αἴδην.

[Ἀδηλον

Ἵκύμορόν με λέγουσι δαήμονες ἄνδρες ἄστρον.
 Εἰμὶ μὲν, ἀλλ' οὐ μοι τοῦτο, Σέλευκε, μέλει.
 Εἰς Αἴδην μία πᾶσι καταίβασις. Εἰ δὲ ταχίων
 ἡμετέρη, Μίνω θᾶσσον ἐποψόμεθα.
 Πίνωμεν : καὶ δὴ γὰρ ἐτήτυμον εἰς ὄδον ἵππος
 οἶνος, ἐπεὶ πεζοῖς ἀτραπὸς εἰς Αἴδην⁷⁵⁸.]

Anonyme

Les hommes spécialistes des astres disent que je mourrai d'une prompte mort.
 Voici mon sort mais cela ne me soucie pourtant pas, Seleucus.
 Il n'y a qu'une seule descente aux Enfers pour tous. Et si la nôtre
 Se fait plus rapidement, nous verrons plus vite Minos.
 Buons ! De fait, le vin fait office de cheval pour voyager,
 Puisque le chemin vers Hadès se fait à pied.

SLEIDANUS (p. 225-226)

*Me brevis esse ferunt vitae, qui sidera norunt.
 Sed curae non sunt ista Seleuce mihi.
 Fata manent omneis certo. Minoia regna
 Aspiciam primus lumine cassus ego.*

⁷⁵⁷. Epigramme livre II, p. 225 (*AG*, XI, 23 ; *A. Pl.*, II^b, 23, 10). Elle est attribuée à Antipater de Thessalonique dans *l'Anthologie Grecque*.

⁷⁵⁸. ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ

Ἵκύμορόν με λέγουσι δαήμονες ἄνδρες ἄστρον / εἰμὶ μὲν, ἀλλ' οὐ μοι τοῦτο, Σέλευκε, μέλει. / εἰς Αἴδην μία πᾶσι καταίβασις· εἰ δὲ ταχίων / ἡμετέρη, Μίνω θᾶσσον ἐποψόμεθα. / πίνωμεν· καὶ δὴ γὰρ ἐτήτυμον εἰς ὄδον ἵππος / οἶνος, ἐπεὶ πεζοῖς ἀτραπὸς εἰς Αἴδην. (*AG*, XI, 23).

*Quo dum non liceat pedibus pertingere, Vina
Nunc potemus, equi Bacchus eritque loco.*

Sleidanus

Ils disent que ma vie sera brève, les hommes qui connaissent les astres »
Mais peu m'importe, Seleucus.
La mort nous attend tous, c'est sûr. Le royaume de Minos,
Moi je le verrai le premier, une fois privé de la lumière.
Puisque nous ne pouvons pas atteindre l'endroit à pied,
Buvons maintenant du vin et Bacchus remplacera le cheval.

N.CANNIUS⁷⁵⁹ (p. 226)

*Me cita fata manent, ut dicunt sidera docti.
Est ita, curo tamen ista Seleuce parum.
Cuncta ferox Libitina rapit, sed si citius me
Tollat, Minoa conspiciam citius.
Quo pedes (baud aliter potero) quia cogar abire,
Vina bibamus, equi mi uice Bacchus erit.*

N. Cannius

Une rapide destinée m'attend, comme le disent les experts en astres.
C'est ainsi, pourtant, peu m'importe, Seleucus.
La cruelle Libitine emporte tout mais si elle m'enlève plus vite,
Je verrai Minos plus vite.
Puisque je serai contraint de me rendre à pied à cet endroit, (je ne pourrai pas faire autrement),
Buvons du vin, Bacchus fera office de cheval pour moi.

Ces épigrammes suivent un mouvement équivalent de la morosité à la *festivitas*. Le premier vers est empreint de gravité avec l'énoncé d'une sinistre réalité (Ὠκύμορόν με ; *Me brevis vitae ; Me cita fata*). Pourtant un détachement est rapidement formulé (ἀλλ' οὐ μοι τοῦτο μέλει ; *sed curae non sunt ista mihi ; curo tamen ista parum*) confirmé dans le distique suivant avec l'affirmation d'une étonnante capacité à voir la réalité en face et à l'accepter (Μίνω θᾶσσον ἐποψόμεθα ; *Minoia regna aspiciam primus ; Minoa conspiciam citius*). Contrairement aux textes précédents, un convive est présent, en la personne de Seleucus. Dans la mise en scène de banquet, seuls deux cas de figure sont possibles en raison de la brièveté du genre épigrammatique : la présence d'une première personne du pluriel qui suggère rapidement une idée de pluralité et de convivialité ou la mention d'un convive précis qui suffit à restituer l'atmosphère propice aux échanges. Les derniers vers sonnent comme un véritable *carpe diem*, comme un appel à la jouissance conviviale (πίνωμεν ; *vina nunc potemus ; Vina bibamus*) et par un retournement ironique, la mort est convoquée, en toute légèreté, à ce moment de partage festif. Le motif du vin comme source d'évasion est détourné pour créer une pointe comique. L'épigrammatiste joue sur la capacité à transporter les convives dans des mondes parallèles plus légers et parvient dans ces derniers mots à introduire de la légèreté pour aborder pourtant le plus sinistre des voyages (εἰς

⁷⁵⁹. Sur les liens entre ce théologien et Érasme, lire notamment Thomas Beaufile, *Les Identités néerlandaises : De l'intégration à la désintégration ?* Université de Lille, Presses Univ. Septentrion, 2006, p. 65 et Franz Berliaire, *La familia d'Érasme*, p. 72-76, Paris, Vrin, 1968, [1999].

ὄδῶν ἵππος οἶνος ; *equi Bacchus loco ; equi mi uice Bacchus*). Nous retrouvons donc ici un élément central dans ces propos de table : le vin. Il est un adjuvant pour les échanges entre les convives, comme le souligne Estelle Oudot : « Si le banquet est un lieu propice à la conversation, c'est que le vin est là, qui délie les langues et fluidifie l'échange des propos. Plus exactement, le vin et la conversation exercent l'un sur l'autre une influence bénéfique : sous l'effet de la boisson, la conversation devient plus facile et réciproquement, " elle empêche que les convives ne tombent, sous l'effet du vin, dans un relâchement complet ; elle les contient et, si l'on y prend part harmonieusement (ἐμμελῶς), fait qu'au laisser-aller se mêlent la gâité (τὸ ἰλαρόν), la prévenance (τὸ φιλόνηρον) et l'amabilité (τὸ κεχαρισμένον)⁷⁶⁰ ».

Dans ces textes, la posture adoptée ici par les épigrammatistes ressemble à celle de Plutarque dans ses *Propos de table*, dans lesquels il est « à la fois convive et auteur, personnage et observateur⁷⁶¹ ». Mais ils jouent également, d'une certaine façon, le rôle du symposiarque veillant « à créer le ton juste⁷⁶² ». Selon Plutarque, un bon chef de banquet doit entre autres « être lui-même « le meilleur parmi les buveurs » (τὸν δὲ συμποτῶν συμποτικώτατον)⁷⁶³ et avoir soin de « maintenir une atmosphère agréable » et de veiller « pour cela (...) au mélange de sérieux et de plaisant (παραβαλεῖ τῇ σπουδῇ τὴν παιδιάν)⁷⁶⁴ ». Ces critères nous invitent à regarder au-delà de ce lemme consacré aux épigrammes de table. En réalité, derrière chaque épigrammatiste se cache un symposiarque soucieux, dans le cadre de l'*aemulatio*, d'être le meilleur des poètes et de mélanger sérieux et plaisant pour rendre l'enseignement plaisant et ludique. A une plus grande échelle, l'anthologiste Janus Cornarius peut être perçu comme un chef de banquet, qui tient à occuper la première place, notamment dans le classement des plus grands contributeurs et qui a pour mission d'allier légèreté et sérieux, comme il l'annonce dès la préface. Le parallèle est d'autant plus tentant que selon Plutarque un symposiarque doit également « avoir une parfaite expérience du comportement de chaque convive face au vin et agir en conséquence ». Le compilateur doit évidemment connaître chacun de ses contributeurs et en fonction de la qualité de leurs écrits, multiplier ou non leurs textes. Il se doit de rechercher l'« ἐμμέλεια (ce qui est dans le ton, qui est de bon goût et gage d'harmonie)⁷⁶⁵ ».

L'épigramme suivante nous invite clairement à comparer tout épigrammatiste à une figure de symposiarque puisqu'elle n'appartient pas au lemme des *symptica asteismata* et pourtant, nous retrouvons exactement les mêmes ingrédients, à l'exception du vin.

⁷⁶⁰. Estelle Oudot, art. cit., p. 5. En notes, sont cités les passages de Plutarque correspondants (621C ; 660C)

⁷⁶¹. *Ibid.*, p. 2.

⁷⁶². *Ibid.*, p. 5.

⁷⁶³. Passage 620 C de Plutarque cité par Estelle Oudot, art. cit. p. 5.

⁷⁶⁴. *Ibid.*, p. 5. Passage 621D.

⁷⁶⁵. *Ibid.*, p. 6

ΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥΣ⁷⁶⁶

Τοῦ αὐτοῦ (Παλλαδᾶ)

Τοῦ πωγωνοφόρου κυνικοῦ, τοῦ βακτροπροσαίτου,
εἶδομεν ἐν δείπνῳ τὴν μεγάλην σοφίαν.
θέρμων μὲν γὰρ πρῶτον ἀπέσχετο καὶ ραφανίδων,
μὴ δεῖν δουλεύειν γαστρὶ λέγων ἀρετὴν.
εὔτε δ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδεν χιονώδεα βόλβαν
στρυφνὴν, πινυτὸν ἤδη ἔκλεπτε νόον,
ἤτησεν παρὰ προσδοκίαν καὶ ἔτρωγεν ἀληθῶς,
κούδεν ἔφη βόλβαν τὴν ἀρετὴν ἀδικεῖν.

[Τοῦ πωγωνοφόρου κυνικοῦ, τοῦ βακτροπροσαίτου,
εἶδομεν ἐν δείπνῳ τὴν μεγάλην σοφίαν.
θέρμων μὲν γὰρ πρῶτον ἀπέσχετο καὶ ραφανίδων,
μὴ δεῖν δουλεύειν γαστρὶ λέγων ἀρετὴν.
Εὔτε δ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδεν χιονώδεα βόλβαν
στρυφνὴν, πινυτὸν ἤδη ἔκλεπτε νόον,
ἤτησεν παρὰ προσδοκίαν καὶ ἔτρωγεν ἀληθῶς,
κούδεν ἔφη βόλβαν τὴν ἀρετὴν ἀδικεῖν⁷⁶⁷.]

Sur les philosophes

Du même (Palladas)

Le cynique barbu, qui mendie un bâton à la main,
Nous avons vu lors d'un dîner sa grande sagesse.
En effet, dans un premier temps, il repoussa lupins et petites raves,
Déclarant qu'il ne fallait pas que la vertu soit l'esclave du ventre.
Mais lorsqu'il vit, sous ses yeux, un ventre de truie blanc comme neige,
Ferme, il cachait désormais sa sage pensée,
Contre toute attente, il en demanda et il en mangeait réellement.
Et il déclara qu'un ventre de truie ne causait aucun tort à la vertu.

MORUS (p. 242)

*Barbati Cynici, Baculoque uagantis egeni
In caena magnam conspicimus sophiam.
Scilicet hic raphanis Cynicus primum atque lupino,
Ne uirtus uentri seruiat, abstinuit.
At niueum postquam bulbum conspexit ocellis,
Iam rigidum & sapiens excutit ingenium.
Flagitat atque auide spem praeter deuorat omnem,
Virtuti bulbus, nil ait officiet.*

More

Le cynique barbu et pauvre qui erre avec son bâton,
Lors d'un dîner, nous voyons sa grande sagesse.
Dans un premier temps, les radis noirs et les lupins, ce cynique, sans doute
Pour éviter que la vertu ne soit l'esclave de son ventre, s'en est abstenu.
Mais après avoir vu, sous ses yeux, un ventre de truie blanc comme neige,
Il oublie désormais sa ferme et sage résolution.

⁷⁶⁶. Epigramme livre II, p. 242 (AG, XI, 410 ; A. Pl., II^b, 26, 3). L'Anthologie Grecque l'attribue à Lucien.

⁷⁶⁷. ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ

Τοῦ πωγωνοφόρου κυνικοῦ, τοῦ βακτροπροσαίτου, /εἶδομεν ἐν δείπνῳ τὴν μεγάλην σοφίαν. /θέρμων μὲν γὰρ πρῶτον ἀπέσχετο καὶ ραφανίδων, / μὴ δεῖν δουλεύειν γαστρὶ λέγων ἀρετὴν. /εὔτε δ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδεν χιονώδεα βόλβαν / στρυφνὴν, ἢ πινυτὸν ἤδη ἔκλεπτε νόον, /ἤτησεν παρὰ προσδοκίαν καὶ ἔτρωγεν ἀληθῶς /κούδεν ἔφη βόλβαν τὴν ἀρετὴν ἀδικεῖν. (AG, XI, 410).

Il en réclame et contre toute attente, il dévore avidement,
Il dit que le ventre de truie n'entravera en rien la vertu.

ALCIATVS. Imitatio. (p. 242)

*Antonii Malcus successor, & haud minor illo
Seu barbam spectes, seu rude palliolum.
In coena atque adeo in uino, quum nuper adesset
Symposiis, sophiae maxima signa dedit.
Nam uetuli abstinnit semclis partibus hirci,
virtute infestam dixit & esse gulam.
Mox quum capta mari mustela illata fuisset,
Praeter spem oblitus dogmatis ipse sui
Accepit, uillosa garo simul eluit ora,
Virtuti & piscem dixit obesse nihil.*

Alciat. Imitation

Malcus, successeur d'Antoine, n'est pas plus petit que lui,
Que l'on considère sa barbe ou son pauvre manteau grec.
Au beau milieu de la nourriture et même du vin, alors que récemment il participait
À un banquet, il a donné de très grands signes de sa sagesse.
En effet, il s'est abstenu de manger des parts de vieux bouc déjà entamés,
Et il dit en affirmant que la gourmandise était opposée à la vertu.
Mais bientôt, alors qu'une roussette avait été apportée,
Après avoir lui-même oublié contre toute attente sa théorie,
Il accepta ; dans le même temps il arrosa de garum son visage barbu
Et déclara que le poisson n'était en rien nuisible à la vertu.

LUSCINIUS (p. 243)

*Barbati in cena sopheriam pera atque bacillo
Vtentis Cynici, uidimus ecce palam.
Abstinnit primum raphanis pater atque lupino,
Ne uentri uirtus seruiat alma suo.
Mox ubi iam bulbum uidet acrem candidulumq;,
Peruertit prudens moribus ingenium.
Et petit, & uorat hinc bulbum, nos ludit, & ardens
Virtus haud bulbo laeditur, inquit, age.*

Luscinius

La sagesse du philosophe cynique barbu, muni de sa besace et de son bâton,
Nous l'avons vue bien clairement.
Car ce vieillard s'est d'abord abstenu de toucher aux radis noirs et aux lupins
Pour que sa douce vertu n'aille pas se faire l'esclave de son ventre.
Mais peu après, voyant un ventre de truie ferme et bien brillant,
Voilà que notre homme aux mœurs si sages change de nature
Et réclame et dévore ce ventre de truie, se moque de nous et, brûlant de passion,
Il affirme : « La vertu ne saurait être blessée par un ventre de truie, allons ! »

Nous retrouvons dans la version d'Alciat tous les ingrédients des *symptica asteismata*. Un de ses distiques résume d'ailleurs à la perfection les caractéristiques centrales de ces plaisanteries de banquet : *In coena atque adeo in uino, quum nuper adesset / Symposiis, sophiae maxima signa dedit*. Tous les éléments sont présents : la nourriture (*coena*), le vin (*uino*, absent dans les autres épigrammes), le banquet et implicitement, la présence de plusieurs convives et par conséquent de l'esprit de *festiuitas* (*Symposiis*, référence absente dans les autres textes mais suggérée par l'emploi d'une première personne du pluriel)

et enfin la capacité qu'ont ces instants de partage à transmettre des messages (*sophia maxima signa*). Cette épigramme d'Alciat illustre également très bien le principe même de l'imitation-émulation. Le premier distique est un excellent exemple puisque l'épigrammatiste conserve la référence à la figure grecque initiale, Diogène, par l'emploi de synecdoques représentant le philosophe (*Seu barbam ; seu rude palliolum*) mais opère une mutation culturelle. Le personnage n'est plus grec mais romain, grâce à l'introduction de noms à consonance latine. Derrière la construction comparative (*haud minor illo*), pourrait-on voir s'exprimer l'ambition du traducteur latin qui n'entend pas proposer une version de qualité inférieure ? Ce faisant, il ajoute d'ailleurs deux vers à l'épigramme initiale.

Les deux éléments cités par Alciat (la barbe et le manteau) font partie de la panoplie du philosophe cynique si l'on se réfère aux propos de Marie-Odile Goulet-Cazé : « La principale composante de cet accoutrement est le *τριβων* (ou *τριβώνιον*), dont l'équivalent latin est le *pallium*, ce petit manteau d'origine spartiate (...) La barbe longue, les cheveux longs et sales, les pieds nus venaient compléter le portrait du cynique⁷⁶⁸. » Cet « accoutrement » est censé être en adéquation avec des convictions philosophiques profondes : « Cet accoutrement est d'abord la manifestation bien concrète d'un désir ardent de pratiquer l'ascèse et maints témoignages, favorables ou défavorables au cynisme, ont reconnu ce lien intrinsèque entre accoutrement, pratique de l'ascèse et santé de l'âme⁷⁶⁹. » La première partie de l'épigramme confirme cette corrélation puisqu'il repousse la nourriture proposée (*abstinnit*) et justifie ce geste en énonçant les règles ascétiques qu'il suit (*virtute infestam dixit & esse gulam*). Les quatre derniers vers voient les principes philosophiques disparaître, à l'arrivée d'un mets (Alciat a troqué le ventre de truie pour du poisson, poursuivant ainsi sa latinisation de l'épigramme grecque en intégrant le « fameux *garum* romain⁷⁷⁰»). La pointe finale (*Virtuti & piscem dixit obesse nihil*) suscite le rire. L'épigrammatiste pointe bien sûr la fragilité des principes philosophiques qui ne tiennent pas face à l'arrivée d'un mets mais il se moque peut-être surtout de l'hypocrisie du discours, prêt à user, sans modération, de mauvaise foi, pour conserver une maîtrise de façade⁷⁷¹.

La structure proposée par les autres épigrammatistes est très efficace : les quatre premiers vers sont consacrés à la description du philosophie cynique, qui affiche une harmonie pleine et entière entre apparence et principes de vie. Les quatre derniers mettent à l'épreuve la détermination de Diogène. Le premier vers brosse un portrait rapide de Diogène mais le peu d'éléments cités permettent de le reconnaître tout de suite : la barbe (*πωγωνοφόρου ; barbati ; barbati*), le bâton et la pauvreté pour Palladas et More (*τοῦ βακτροπροσαίτου ; Baculoque uagantis egeni*), le bâton et la besace pour Luscinus

⁷⁶⁸. Marie-Odile Goulet-Cazé, « Le cynisme ancien : entre authenticité et contrefaçon », *Aitia*, §16 [En ligne], 2015.

⁷⁶⁹. *Ibid.* §17.

⁷⁷⁰. Nathalie Desse-Berset, Jean Desse, « Salsamenta, garum et autres préparations de poissons. Ce qu'en disent les os. » In *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 112, n°1. 2000. pp. 73-97. Citation p. 74.

⁷⁷¹. Cf sur cet enseignement, Sénèque, *Lettres à Lucilius*, I, 5, *op. cit.*, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles lettres, 1945, [2017].

(*pera atq; bacillo utentis*), puisqu'ils sont des *topoi* de la philosophie cynique : « Le philosophe portait également une besace (πήρα, parfois θύλακος ou θυλάκιον), qui lui permettait de transporter ce qui était nécessaire à sa vie quotidienne et qu'il accrochait au bout d'un bâton. Ce bâton était perçu à la fois comme le bâton du voyageur et du mendiant, mais aussi comme un sceptre royal, héritier de la massue d'Héraclès...⁷⁷² ». Le second distique affiche un complet détachement par rapport aux plaisirs gourmands (ἀπέσχετο ; *abstinuit ; abstinnit*) soutenu par un discours ferme (μὴ δεῖν δουλεύειν γαστρὶ λέγων ἀρετήν ; *Ne virtus uentri seruiat ; Ne uentri uirtus seruiat alma suo*). Puis un retournement s'opère, enclenché comme habituellement, par la mise en scène du regard (Εὕτε δ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδεν ; *At postquam conspexit ocellis ; Max ubi uidet*). A la vue du mets, les principes ascétiques disparaissent et le philosophe qui se démarquait nettement des autres convives, en devient un à part entière par sa soudaine et inattendue participation au banquet (ἔτρωγεν ; *deuorat ; uorat*). La morale énoncée ensuite est la même que celle d'Alciat : elle montre l'écart entre les discours rigides et la pratique mais surtout elle se rit de la capacité qu'a le discours à jouer sur les mots pour sauver les apparences. Pour clore sur ces épigrammes, nous voudrions revenir sur une autre occurrence du regard, celle présente au vers 2 (εἶδομεν ; *conspicimus ; uidimus*). Au-delà de l'emploi de la première personne du pluriel qui contribue largement à diffuser l'esprit de *festivitas*, la référence visuelle nous paraît intéressante. Elle introduit une hypotypose et dans un jeu de mise en abyme, donne au lecteur la même place que celle des convives. Ces derniers ont été spectateurs d'une scène édifiante et grâce à l'*enargeia*, l'épigrammatiste redonne vie à cet instant. Ainsi la saynète se rejoue sous nos yeux et nous sommes projetés *in situ*, au milieu du banquet, nous percevons alors la même chose que l'auteur et les invités et pouvons partager le rire qui a été le leur.

Selon Estelle Oudot, Plutarque, définit ainsi une plaisanterie de qualité : « La bonne plaisanterie est celle " qui naît des circonstances " (ἐκ τοῦ παρατυχόντος), comme une réponse spontanée à certaines questions ou à un jeu, et qui " n'est pas amenée de trop loin comme un accessoire préparé à l'avance " (μὴ πόρρωθεν οἶον ἐκ παρασκευῆς ἐπεισόδιον), soit encore si " elle surgit toute naturelle et sans artifice ". Cette définition permet un rapprochement évident entre la plaisanterie fine et l'épigramme. En effet, ce genre est précisément considéré comme une littérature de circonstance qui donne toujours l'impression de nous livrer des saynètes anecdotiques, dynamiques qui ménagent une grande place au dialogue entre les personnages mais aussi symboliquement entre l'auteur et son lecteur. Cette discussion contribue bien sûr à la légèreté du genre mais fait également partie intégrante du processus de transmission de connaissances puisque « Au centre du processus de discussion se trouvent la ζήτησις, la recherche, et l'exercice,

⁷⁷² Marie-Odile Goulet-Cazé, art. cit., §16.

l'entraînement de l'esprit (ἐγγυμνάσασθαι, 628 D)⁷⁷³ ».

Estelle Oudot précise la notion d'entraînement : " On assiste, à chaque fois, à un processus d'entraînement intellectuel partagé, où les convives trouvent dans l'opinion des Anciens " une occasion particulière et un stimulant pour rechercher et poursuivre la vérité⁷⁷⁴ " ». Cette définition pourrait parfaitement s'appliquer à la forme anthologique qui en confrontant des sources grecques à des traductions latines, essentiellement d'auteurs de la Renaissance, créent une dynamique du savoir qui établit une passerelle entre l'Antiquité et le XVI^e siècle. Ainsi, cette compilation épigrammatique partagée avec ces « propos de table » une double dimension : tels des silènes, ces scènes prises sur le vif, sous couvert d'être des bagatelles insignifiantes, tout au plus divertissantes, contiennent de véritables enseignements.

3) Des *nugae seriae* : des saynètes siléniques

La dimension picturale et la notion de *festivitas* sont incontestablement liées. La création d'images représentant une réalité établit une forme de distance et assure une transmission du savoir plus légère et ludique. Aristote l'explique en ces termes : « Tous les hommes goûtent de plaisir aux imitations [...] Les mêmes objets, dont il nous est pénible de voir les originaux, nous avons plaisir à en contempler les images les plus exactes, par exemple les formes des bêtes les plus viles et des cadavres⁷⁷⁵ ». Perrine Galand-Hallyn commente ce passage ainsi : « La distance rassurante que l'univers littéraire (comme l'univers onirique) établit entre le lecteur (rêveur) et le réel est sans doute à l'origine de cette étrange délectation⁷⁷⁶... » Les épigrammes peuvent être considérées comme des *nugae seriae* qui sous une forme légère transmettent un enseignement léger. Cette légèreté est assurée par la *diversitas* des auteurs, des thèmes, des registres, des regards mis en scène qui s'entrecroisent et par la place accordée au dialogue qui ajoute vivacité et dynamisme. Le groupe suivant rassemble tous ces ingrédients.

ΕΙΣ ΑΥΤΑΡΚΕΙΑΝ⁷⁷⁷

Αδηλον

Ἐλθὼν εἰς αἰδὴν, ὅτε δὴ σοφὸν ἦνυσε γῆρας,
Διογένης ὁ κύων Κροῖσον ἰδὼν ἐγέλα,
Καὶ στρώσας ὁ γέρων τὸ τριβόνιον ἐγγυς ἐκείνου,
Τοῦ πολὺν ἐκ ποταμοῦ χρυσὸν ἀφυσσαμένου,
Εἶπεν ἐμοὶ καὶ νῦν πλείων τόπος, ὅσσα γὰρ εἶχον,

⁷⁷³. Estelle Oudot, *ibid.*, p. 10-11.

⁷⁷⁴. *Ibid.*, p. 11. Passages de Plutarque cités : 693E-695E ; 694 D-E ; 635 B.

⁷⁷⁵. Aristote, *Rhétorique*, 1370b, 1-4, passage cité par Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p.44.

⁷⁷⁶. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p.44.

⁷⁷⁷. Épigramme livre I, p. 16 (*AG*, IX, 145 ; *A. Pl.*, I^a, 12, 3).

Πάντα φέρω σὺν ἐμοί. Κροῖσε, σὺ δ' οὐδὲν ἔχεις.

[**Ἄδηλον**

Ἐλθὼν εἰς Αἶδην, ὅτε δὴ σοφὸν ἤνυσε γῆρας,
Διογένης ὁ κύων Κροῖσον ἰδὼν ἐγέλα,
Καὶ στρώσας ὁ γέρων τὸ τριβώνιον ἐγγὺς ἐκείνου,
Τοῦ πολὺν ἐκ ποταμοῦ χρυσὸν ἀφυσσαμένου,
Εἶπεν ἐμοὶ καὶ νῦν πλείων τόπος· ὅσσα γὰρ εἶχον,
Πάντα φέρω σὺν ἐμοί· Κροῖσε, σὺ δ' οὐδὲν ἔχεις⁷⁷⁸.]

Sur la satisfaction

Anonyme

Arrivé dans l'Hadès, lorsqu'il eut mené à son terme une sage vieille,
Diogène le chien, à la vue de Crésus se mit à rire
Et le vieillard, après avoir étendu son petit manteau auprès de celui
Qui avait puisé beaucoup d'or dans un fleuve,
Dit : « Voilà, j'ai à présent plus de place. En effet, tout ce que je possédais,
Je le porte avec moi ; tandis que toi, Crésus, tu n'as rien. »

AUSONIUS (p. 16)

*Effrigem, rex Croese, tuam, ditissime regum,
Vidit apud Manes Diogenes Cynicus.
Constitit utque procul solito maiore cachinno
Concussus, dixit, quid tibi divitiae
Nunc prosunt, regum rex o ditissime, quum sis
Sicut ego, solus, me quoque pauperior.
Nam quaecumque habui, tecum fero, quum nihil ipse
Ex tantis tecum, Croese, feras opibus.*

Ausone

Ton ombre, roi Crésus, le plus riche des rois,
Diogène le cynique la vit chez les Mânes.
Il se tint immobile, secoué par un extraordinaire éclat de rire,
Et déclara : « A quoi te servent aujourd'hui tes richesses,
O toi le roi le plus riche des rois, alors que tu es seul,
Tout comme moi, et plus pauvre encore.
En effet, tout ce que j'ai possédé, je le porte avec moi alors que,
De tes immenses richesses passées, Crésus, tu ne portes plus rien avec toi.

LUSCINIUS (p. 16)

*Perfecta ut manes vidit clara ille senecta
Diogenes, Croesum sentit adesse sibi.
Et ridens stravit regi sua pallia pone,
Aurum cui vivo flumina multa dabant.
Heus ait, hoc mihi cede loco mox, huc retuli nam*

⁷⁷⁸. ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

Ἐλθὼν εἰς Αἶδην, ὅτε δὴ σοφὸν ἤνυσε γῆρας, / Διογένης ὁ κύων Κροῖσον ἰδὼν ἐγέλα / καὶ στρώσας ὁ γέρων τὸ τριβώνιον ἐγγὺς ἐκείνου / τοῦ πολὺν ἐκ ποταμοῦ χρυσὸν ἀφυσσαμένου / εἶπεν· Ἐμοὶ καὶ νῦν πλείων τόπος· ὅσσα γὰρ εἶχον, / πάντα φέρω σὺν ἐμοί, Κροῖσε, σὺ δ' οὐδὲν ἔχεις. (AG, IX, 145).

Quicquid erat mihi, tu sed puto Croese nihil.

Luscinus

Lorsqu'après avoir mené à son terme sa vieillesse illustre,

Diogène vit les mânes, il sentit que Crésus était près de lui.

Et il étendit son manteau derrière lui, souriant à ce roi,

Qui tirait sa richesse de nombreux fleuves.

« Hé, cède-moi rapidement cette place, dit-il, j'ai en effet rapporté ici

Tout ce qui était à moi, tandis que toi Crésus, je pense que tu n'as rien. »

Nous retrouvons le personnage de Diogène⁷⁷⁹. Mais cette fois-ci, point de banquet, point de vin ni de mets tentants. Pourtant la légèreté ne fait pas défaut. Nous avons montré précédemment que l'esprit des *symptica asteismata* était présent dans des épigrammes qui n'appartenaient pas à cette catégorie mais réutilisaient le cadre du banquet à des fins satiriques. Il faut en réalité pousser le propos plus loin : la légèreté est présente au-delà même du cadre du banquet, preuve qu'elle n'est pas à rattacher entièrement à la *festivitas* du moment partagé. Elle tiendrait plutôt à l'essence même du genre épigrammatique. Nous pourrions objecter que la jovialité n'anime pas toutes les épigrammes, par exemple celles qui accueillent le registre pathétique, nettement moins convoqué que le comique mais tout de même parfois présent. Ce qui reste alors de la jovialité, c'est le plaisir purement esthétique de l'épigrammatiste qui cherche à trouver les formules les plus significatives et expressives pour que les images surviennent sous nos yeux. Nous retrouvons ici l'utilisation traditionnelle de la mise en scène du regard (ἰδὼν ; *vidit* ; et une variante sensorielle pour Luscinus : *sentit*) qui permet dès le *promythion* de planter très rapidement le décor (εἰς αἰδῆν ; *apud Manes* ; *manes*) et d'introduire les personnages (Διογένης ; Κροῖσον⁷⁸⁰ / *Croese* ; *Diogenes*). Il est difficile d'établir cadre plus sinistre. Pourtant, l'entrée en scène très théâtrale de deux personnages qui constituent à eux deux une parfaite antithèse déclenche immédiatement le rire, tant l'écart entre eux est considérable. La mise en scène du regard n'a pas pour but ici d'enclencher le registre dramatique. Il sert de ressort comique et introduit un esprit de *festivitas*, plus qu'inattendu compte tenu de l'endroit. En effet, il déclenche un rire (ἐγέλα) et un dialogue (εἶπεν) ou tout du moins un discours, deux éléments qui contribuent largement à diffuser de la jovialité dans toute l'œuvre. La dimension théâtrale est plus marquée dans le texte support et la version de Luscinus puisque les quatre premiers vers remplissent parfaitement le rôle traditionnel du prologue : renseigner sur le cadre, les personnalités, l'intrigue et la tonalité (ici comique) avant de céder la parole à l'un des protagonistes pour que débute l'agôn.

⁷⁷⁹. Voir les pages précédentes sur ce personnage.

⁷⁸⁰. Sur ce personnage, lire par exemple Alain Duplouy, « L'utilisation de la figure de Crésus dans l'idéologie aristocratique athénienne. Solon, Alcmeon, Miltiade et le dernier roi de Lydie », In *L'antiquité classique*, t. 68, 1999. p. 1-22.

Ausone, quant à lui, choisit un autre cadre énonciatif puisque l'auteur interpelle directement Crésus et il ajoute un distique pour insister sur le luxe que le personnage a connu durant son vivant (*divitiae ; rex o ditissime qui crée une répétition avec le premier vers ditissime regum*) qui le plaçait bien évidemment très au-dessus du train de vie de Diogène et le nivellement qui s'opère face à la mort (*quum sis sicut ego, solus*) et même l'inversion (*me quoque pauperior.*) L'épigramme est plus longue mais la référence au manteau du philosophe a disparu. Elle apportait pourtant une symbolique très forte puisque cet accessoire, associé à la pauvreté du personnage, fait ici de lui un homme plus riche que Crésus. En effet, dans les autres versions, la comparaison ne tourne pas dans un premier temps à l'avantage du philosophe cynique. Le petit manteau de Diogène (τὸ τριβώνιον ; *sua pallia*) ne pèse pas lourd face à l'or accumulé de Crésus dans le Pactole (Τοῦ πολὺν ἐκ ποταμοῦ χρυσὸν ἀφυσσαμένου ; *Aurum cui vivo flumina multa dabant*). Mais dans un retournement final, le philosophe l'emporte et devient plus riche que son compère.

Ces épigrammes sont tout à fait emblématiques de la façon dont chaque enseignement veut être transmis. Si les pièces peuvent être qualifiées de *nugae*, c'est en raison du ton qui se veut délibérément léger mais le contenu n'en est pas moins sérieux. La mise en scène du regard fonctionne selon cette même modalité silénique : à première vue, elle semble avoir uniquement pour but de dynamiser l'écriture, de renforcer le registre dramatique, de décupler la tonalité comique, de soutenir le pouvoir de l'*enargeia*, de démultiplier la *diversitas*, de divertir donc. Pourtant, elle joue un rôle majeur dans la transmission de l'*eruditio*.

L'épigramme suivante mêle comique et satire, en s'appuyant sur la dimension picturale de l'épigramme.

ΕΙΣ ΦΕΙΔΩΛΟΥΣ⁷⁸¹

Μακεδονίου ὑπάτου

Φειδωλός τις ἀνὴρ ἀφόων θησαυρὸν ὄνειρω,
ἤθελ' ἀποθνήσκειν πλούσιον ὕπνον ἔχων.

Ὡς δ' ἴδε τὴν προτέρην σκίον μετὰ κέρδος ὄνειρου
ἐξ ὕπνου πενήν, ἀντικάθευδε πάλιν⁷⁸².

Sur les avares (cupides)

Macédonius consul

Un homme avare palpant, en rêve, un trésor,
Voulait mourir avec ce riche sommeil.

Mais lorsqu'au matin, sorti de son sommeil, il vit, après l'obscur gain du songe,
Qu'il était pauvre comme avant, il s'endormit à nouveau.

⁷⁸¹. Epigramme livre II, p. 238 (AG, XI, 366 ; A. Pl., II^a, 50, 15).

⁷⁸². ΜΑΚΕΔΟΝΙΟΥ ΥΠΑΤΟΥ

Φειδωλός τις ἀνὴρ ἀφόων θησαυρὸν ὄνειρω / ἤθελ' ἀποθνήσκειν πλούσιον ὕπνον ἔχων / ὡς δ' ἴδε τὴν προτέρην σκίον μετὰ κέρδος ὄνειρου / ἐξ ὕπνου πενήν, ἀντικάθευδε πάλιν. (AG, XI, 366).

CORNARIUS (p. 238-239)

*Thesaurum in somnis se parcus habere putabat
Et fere per somnum mortuus hinc fuerat.
At uanum postquam videt esse id, mente recepta
Gausis, rursus dormiit atque miser.*

Cornarius

Un avare rêvait en songe qu'il avait un trésor
Et il en mourut presque de joie dans son sommeil.
Mais voyant à son réveil que ce songe était vain,
Après s'être réjoui, le malheureux dort à nouveau.

Ces épigrammes peuvent être assimilées à des saynètes siléniques : ces apparentes *nugae* cachent de précieux enseignements. Le propos semble des plus légers puisque la pièce s'ouvre et se ferme sur un univers onirique (ὄνειρος ; ὕπνιον ; ὄνειρον ; ἀντικείμενον / *in somnis ; somnum ; mente recepta ; dormiit*). La confrontation avec la réalité est de courte durée (ἐξ ὕπνου ; *mente recepta*), puisque le personnage décide de se réfugier immédiatement à nouveau dans le sommeil. Une lecture métagoétique nous inviterait alors à considérer les épigrammes comme de courtes pièces fantaisistes qui garantissent au lecteur un sentiment d'évasion, précisément parce qu'elles ne s'appuient que très rarement ou fugacement sur la réalité. La morale qui se dégage du texte empêche pourtant de valider cette lecture. En effet, la version de Cornarius met explicitement en valeur la dimension morale de la pièce en utilisant l'adjectif *miser* pour qualifier le protagoniste. Autrement dit, l'univers onirique dans lequel vit l'avare est précisément dénoncé par le regard que porte l'auteur sur son personnage et son refus d'affronter la réalité est moqué. Il faudrait alors proposer une autre lecture métagoétique : ces pièces seraient une mise en abyme des effets de l'hypotypose. En effet, l'avare rend compte du pouvoir épigrammatique, de sa capacité à faire surgir sous nos yeux une réalité plus vraie que nature. Parce que l'avare refuse de voir que l'apparition d'or n'est que leurre visuel, il préfère se réfugier dans son rêve. Perrine Galand-Hallyn estime que l'effet d'une description réussie, grâce à la « force illusionniste, proprement magique⁷⁸³ » de l'*evidentia* ou de l'*enargeia*, est comparable à « l'apparition divine dans un songe⁷⁸⁴ ». Ainsi l'objet décrit apparaît avec autant de netteté et de brillance qu'un dieu peut apparaître au dormeur. L'effet de la vision sur l'avare est mis en valeur par la démesure de sa réaction (ἤθελ ἀποθνήσκειν πλούσιον / *fere mortuus hinc fuerat*).

Ainsi, de nombreuses épigrammes, par un subtil jeu de mise en abyme, donnent à voir la dimension picturale du genre. En montrant ses effets sur les personnages, les textes montrent son pouvoir illusionniste et les laissent supposer que le lecteur pourra tout à faire avoir des réactions

⁷⁸³. Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.* p. 9.

⁷⁸⁴. *Ibid.*, p. 99.

similaires. La dimension morale est indéniable car l'auteur s'invite pour livrer implicitement ou explicitement son regard sur les réactions des protagonistes face à leurs perceptions.

Λουκιλλίου⁷⁸⁵

Ἐρμιογένη τὸν ἰατρὸν ἰδὼν Διόφαντος ἐν ὕπνοις,
οὐκ ἔτ' ἀνηγέρθη, καὶ περίαμμα φέρων⁷⁸⁶.

De Lucillius

Diophante, après avoir vu le médecin Hermogène dans ses songes,
Ne se réveilla plus, alors même qu'il portait une amulette.

MARTIALIS (p. 184)

*Lotus nobiscum est hilaris, cœnavit & idem,
Inuentus mane est mortuus Andragoras.
Tam subitæ mortis causam Faustine requiris ?
In somnis medicum uiderat Hermocratem.*

Martial

Après être allé aux thermes avec nous, tout joyeux, et avoir dîné avec nous,
C'est bien Andragoras pourtant, qui, au matin, a été retrouvé mort.
Tu recherches la cause d'une mort si subite, Faustinus ?
Il avait vu le médecin Hermocrate dans ses songes.

CORNARIUS (p. 184)

*Hermogenem in somnis medicum uidit Diophantus,
Amuleta ferens, atque etiam interiit.*

Cornarius

Diophante a vu dans ses songes le médecin Hermogène et
Alors qu'il portait une amulette, il a malgré tout péri.

Les épigrammes de Lucillius et de Cornarius sont construites de manière identique. Le lecteur est plongé *in medias res* dans la mise en scène qui se veut dépouillée et réduite à l'essentiel avec l'introduction succincte des deux protagonistes, le premier dont on ne connaît que le nom (Διόφαντος⁷⁸⁷ ; *Diophantus*) et le second dont on découvre en plus le métier parce qu'il est l'objet de la satire (Ἐρμιογένη⁷⁸⁸ τὸν ἰατρὸν ; *Hermogenem medicum*). Le contenu de ces pièces se résume à la mise en scène d'un regard (ἰδὼν ; *uidit*) et à la réaction que la vision enclenche. Parce que les effets de cette apparition sont tout autant hyperboliques que paradoxaux (Οὐκ ἔτ' ἀνηγέρθη ; *atque etiam interiit*), ils déclenchent le rire. Comme précédemment, ces textes mettent en valeur le pouvoir illusionniste du genre que les auteurs utilisent ici à des fins satiriques. La participiale à valeur d'opposition (καὶ περίαμμα φέρων ; *amuleta ferens*) renforce le comique de la scène en grossissant l'aspect dévastateur de

⁷⁸⁵. Epigramme livre II, p. 184 (AG, XI, 257 ; A. Pl., II^a, 22, 16).

⁷⁸⁶. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Ἐρμιογένην τὸν ἰατρὸν ἰδὼν Διόφαντος ἐν ὕπνοις / οὐκέτ' ἀνηγέρθη καὶ περίαμμα φέρων. (AG, XI, 257).

⁷⁸⁷. Le prénom et son étymologie (l'apparition divine) sont peut-être un clin d'œil au contenu de l'épigramme.

⁷⁸⁸. Ce prénom contient peut-être une dimension satirique avec la référence à Hermès, chargé de transporter les âmes aux enfers.

l'apparition de ce médecin contre laquelle l'objet apotropaïque ne peut pas lutter. Martial va encore plus loin que les deux autres épigrammatistes dans la satire. Notons tout d'abord qu'il modifie les noms. Diophante est remplacé par Andragoras. En optant non plus pour un nom fantaisiste qui a pour principale mission d'incarner un personnage type mais pour une référence historique (il pourrait s'agir d'un satrape parthe), il augmente l'effet de réel. Il renforce cet effet en mettant en scène de nombreux témoins (*nobiscum*). Enfin Hermogène devient Hermocrate qui rend peut-être plus transparente la référence à Hermès au sens où la traduction littérale du second nom fait tout de suite sens (« le pouvoir d'Hermès ») alors celle du premier était plus douteuse (« le genre d'Hermès »).

Autre différence majeure avec les deux autres auteurs : il ne fait nullement mention d'un état d'affaiblissement chez le protagoniste alors que Cornarius et Lucillius le sous-entendent si l'on se réfère à la coutume antique selon laquelle seuls les femmes, les enfants et « les hommes adultes affaiblis⁷⁸⁹ » avaient recours à une amulette. Il fait plus que passer cette information sous silence, il en prend le contrepied avec le premier vers dans lequel il met en scène le personnage en pleine forme. Preuve irréfutable de cette santé parfaite : sa gaieté (*bilaris*), sa participation aux bains (*lotus est*) et au banquet (*caenavit*). En ajoutant ces éléments, il parvient à dramatiser la scène car ainsi, sa mort annoncée au deuxième vers paraît des plus énigmatiques. Le pronom défini *idem* plonge directement le lecteur dans une enquête policière, l'invitant à s'interroger sur cette mort inexplicable survenue alors que la victime était en parfaite santé la veille (*mane*). Comme pour inviter indirectement le lecteur à s'interroger, Martial introduit un dialogue avec un interlocuteur fictif *Faustinus* (un nom à consonance latine, comme les traducteurs latins aiment en introduire) qui renforce le suspense en formulant le questionnement, à l'origine de toute enquête policière : *Tam subitae mortis causam requiris ?* La pointe du dernier vers est très efficace, elle crée un effet de chute : la cause du décès est enfin révélée (*In somnis medicum uiderat Hermocratem.*) et révèle toute la dimension satirique de l'épigramme. Une fois de plus, par une subtile mise en abyme, les épigrammatistes mettent en valeur les effets de l'hypotypose comparables à ceux d'une apparition divine.

Pour clore cette étude des *nugae seriae*, nous joignons l'épigramme qui nous paraît la plus emblématique de ce mélange de légèreté et de sérieux qui anime toute l'anthologie.

EK TOY ENANTIOY ΠΙΘΑΝΑ⁷⁹⁰

Τοῦ αὐτοῦ (Παλλαδᾶ)

Σκηνή πᾶς ὁ βίος, καὶ παίγνιον. ἢ μάθε παίζειν
τὴν σπουδὴν μεταθεῖς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας.

[Σκηνή πᾶς ὁ βίος, καὶ παίγνιον. ἢ μάθε παίζειν

⁷⁸⁹. Christopher A. Faraone, « Les amulettes grecques antiques », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 2013, §3.

⁷⁹⁰. Épigramme livre I, p. 28 (*AG*, X, 72, et *A.Pl.* I³, 24, 4).

τὴν σπουδὴν μεταθεῖς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας⁷⁹¹.]

Du même (De Palladas)

Toute la vie est une scène, un jeu même : apprends à jouer

En transformant ton sérieux ou supporte tes douleurs.

LUSCINIUS (p. 29)

Disce jocos, scena est, ludus quoque vita : repugnans

Fortunae, tristis tristia damna feres.

Luscinius

Apprends à plaisanter, la vie est une scène, tout autant qu'un jeu : en luttant contre

La fortune, tu seras triste et tu supporteras tristement tes peines.

Cette épigramme résume l'esprit qui anime la compilation. Elle insiste sur la dimension légère de l'œuvre et sur l'état d'esprit globalement diffusé dans l'anthologie. Ce texte invite à porter un regard amusé et léger sur la vie, c'est ce que suggèrent le polyptote *παίγνιον / παίζειν* qui s'oppose à *τὴν σπουδὴν* et les termes latins *jocos*, ; *ludus*. Nous percevons également toute la dimension théâtrale (*Σκηνή* ; *scena*) du genre épigrammatique tout autant que de la forme anthologique. Le genre tout d'abord ménage beaucoup de place au dialogue et aux scènes vivantes surgissant sous les yeux du lecteur qui devient spectateur grâce à *l'enargeia*. Il n'a pas pour visée de n'être qu'une vaste comédie, il intègre la tragédie mais invite plutôt le spectateur à changer son regard sur les turpitudes de la vie pour éviter de renforcer la dimension pathétique et de créer une double peine, rendue assez efficacement par le polyptote *tristis tristia*. La forme anthologique peut être, quant à elle, perçue comme une grande scène sur laquelle entrent et sortent différents protagonistes.

Ainsi, il serait tentant de penser que la *diversitas* est précisément ce qui assure toute la légèreté, et l'aspect divertissant de l'anthologie. En effet, en proposant au lecteur des épigrammes de longueurs et de mètres différents, en deux langues différentes, sur des thèmes et des tons très variés, avec des mises en scène de personnages eux-mêmes très diversifiés puisque nous rencontrons des animaux, des êtres humains, des dieux, le tout écrit par des auteurs de nationalité et d'époque différentes, l'anthologiste assure à ses lecteurs des pérégrinations plaisantes au sein de son ouvrage. La forme anthologique tout comme le genre épigrammatique illustrent parfaitement le motif du silène : sous une apparence de *nugae*, de bagatelles légères et divertissantes, se cache en réalité un vaste et sérieux projet de transmission de connaissances. Et si la multiplicité des regards mis en scène confère à toute l'œuvre un dynamisme certain, une esthétique particulièrement suggestive et une dimension très

⁷⁹¹. ΠΑΛΛΑΔΑ

Σκηνὴ πᾶς ὁ βίος καὶ παίγνιον· ἢ μάθε παίζειν / τὴν σπουδὴν μεταθεῖς ἢ φέρε τὰς ὀδύνας. (AG, X, 72).

festive, leur confrontation perpétuelle sert les idéaux humanistes et leur conception du pouvoir. Si la *diversitas* peut être considérée comme un atout central pour éviter toute monotonie, elle est également la source même de l'émulation qui est une course très sérieuse à la perfection stylistique et linguistique. Si elle multiplie les scènes, les *agones*, les thèmes et les comédiens, ce n'est pas seulement pour assurer au lecteur un spectacle des plus variés et par conséquent des plus rythmés, mais aussi pour lui transmettre une vision radicalement nouvelle du savoir. Enfin, si le spectateur est souvent sollicité dans l'anthologie, ce n'est pas seulement pour qu'il ait l'impression de participer également à ce banquet festif mais plutôt pour réduire l'écart entre comédiens et spectateurs, entre lecteurs et auteurs et ainsi faire germer l'idée que tout un chacun pourrait être un contributeur d'épigrammes et accéder aux connaissances délivrées par les épigrammes.

Perrine Galand-Hallyn commente le statut particulier de la citation : « Souvent, un véritable dialogue s'instaure par le biais de la citation, et la situation, dans la poésie antique, se complique d'autant plus que les auteurs ont fréquemment recours à la *contaminatio*, c'est-à-dire à l'utilisation simultanée de plusieurs modèles ; le texte est alors comparable à un chant à plusieurs voix, dont la signification est ambiguë⁷⁹². » Or, toute compilation se nourrit de la *contaminatio* et de sa prolifération qui enrichit le contenu même de l'œuvre. Ce polymorphisme naît non pas seulement de la pluralité des auteurs mais de celle des regards mis en scène. De plus, il n'assure pas uniquement un effet de diversité attrayante et dynamique, il offre le chemin le plus sûr vers l'*eruditio*. En effet, un chant à plusieurs voix entraîne nécessairement une ambiguïté au niveau du sens et il se trouve que les humanistes revendiquent cette ambiguïté qui pousse au relativisme, à la confrontation perpétuelle des sources, à leur remise en question pour soutenir l'idéal d'un savoir perfectible, ouvert et accessible à tout homme exerçant un jugement critique. Nous évoquions précédemment le fait qu'une épigramme prend tout son sens uniquement dans son appartenance au tout. Chaque pièce ne vaut que parce qu'elle contribue à la *varietas* de la compilation, elle n'est qu'une nuance de couleurs sur la palette épigrammatique offerte par l'anthologie. L'interdépendance de tous ces textes ne joue pas seulement un rôle dans l'affirmation de la *diversitas*, elle est également essentielle dans la construction de l'*eruditio*.

⁷⁹² Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, op. cit., p. 101.

III Une confrontation des regards mise au service de l'*eruditio*

L'esthétique de la bigarrure chère aux Humanistes est le pivot autour duquel s'articulent à la fois la légèreté et le sérieux. La *diversitas*, à la manière du dieu Janus, offre un double visage et selon la face considérée, peut être perçue comme divertissante ou instructive. Elle concourt indéniablement à l'esprit de *festivitas* qui anime toute l'œuvre. La diversité métrique, les variations de longueur, l'abondance de traducteurs et de thèmes assurent un réel dynamisme et ce faisant, renforcent l'aspect divertissant de l'œuvre à l'intérieur de laquelle le lecteur est invité à se promener, sans suivre un itinéraire imposé. Il est évident que la liberté formelle qui caractérise l'anthologie a pu nourrir d'éventuelles critiques sur le manque d'unité ou sur l'impression de fouillis rattachée aux lacunes définitionnelles du genre présenté comme fourre-tout. Néanmoins, la diversité peut être perçue comme un redoutable outil didactique. Linguistiquement parlant tout d'abord, elle offre au lecteur une plus grande palette d'exercices. Mais elle est surtout mise au service de la conception humaniste du savoir qui fustige le principe d'unicité des sources⁷⁹³ et encourage la démultiplication et la confrontation des points de vue.

A la lecture de la bibliographie de l'auteur, l'anthologie d'épigrammes nous avait paru dans un premier temps dénoter. Nous pouvions nous interroger sur les raisons qui avaient poussé un médecin, spécialisé dans la traduction d'ouvrages scientifiques, à s'intéresser à une telle œuvre. Pourtant, au fil de notre étude, il nous a paru évident que les *Selecta epigrammata* se fondaient parfaitement dans la production de Cornarius. Ce qui relie l'ensemble de ses ouvrages, c'est bel et bien la défense d'une conception du savoir. La diversité accueillie à la fois par la forme anthologique et le genre épigrammatique est celle que revendique le médecin allemand dans tous ses ouvrages médicaux, notamment dans son *Universae rei medicae Ἐπιγραφή seu enumeratio*⁷⁹⁴, emblématique de la méthode, idéale à ses yeux, de transmission du savoir scientifique. Le lecteur peut découvrir des extraits d'une multitude d'auteurs, de nationalités et époques différentes avec toutefois une priorité donnée, en nombre de textes joints, à Hippocrate et Galien. Or, l'anthologie d'épigrammes est construite sur la même dynamique : une énumération ou une succession de multiples épigrammatistes avec toutefois une mise en avant de trois auteurs, Alciat, Luscinus et surtout, Cornarius. De plus, l'objectif semble le même. Il présente le projet à l'origine de son *Enumeratio* en ces termes :

*...indicare satis putamus ac quasi ex transenna ostendere, totius rei medicae ordinem et summam, nihil minus volentes quam ut his nugis quis diutius immoretur : sed hinc ad totius naturae cognitionem, ac optimorum quorumque artis scriptorum lectionem fortissime contendat*⁷⁹⁵.

⁷⁹³. Lire à ce sujet *Théories poétiques et néo-latines*, op.cit., p. 353-354 : « Redécouvrant les textes des Anciens, Pétrarque relance la réflexion sur l'imitation. S'il est un lecteur assidu de Cicéron, il déconseille l'imitation trop fidèle d'un modèle et préconise la fréquentation de multiples auteurs (Familiares, I, 8 ; XXII, 2 et XXIII, 19). Les humanistes du début du Quattrocento, qui poursuivent son entreprise philologique, se caractérisent par l'éclectisme. »

⁷⁹⁴. Voir l'annexe n°2, œuvre 40.

⁷⁹⁵. Janus Cornarius, *Universae rei medicae ἐπιγραφή seu enumeratio*, Bâle, Froben et Episcopius, 1534, p. 4.

Nous jugeons suffisant d'indiquer et de montrer, comme au travers d'un tamis, l'ordre et la somme de toute la médecine, en évitant de nous attarder plus longtemps sur ces bagatelles⁷⁹⁶, pour viser plutôt, à partir de là, la connaissance de la nature dans son ensemble et la lecture des meilleurs écrits sur cet art.

La comparaison avec le tamis est éclairante, elle décrit très bien le geste de l'anthologiste qui filtre pour ne retenir que le meilleur. Dans cet ouvrage, comme dans son anthologie, la conception du savoir est la même : la démultiplication des lectures, des sources, même de qualité inégale, donne accès à la substantifique moelle, à savoir, une connaissance riche, solide et le développement d'un esprit critique.

Nous découvrons également un autre sens du terme *nugae* sur lequel nous nous étions interrogée dans l'étude de l'épître liminaire de l'anthologie. Dans tout ouvrage compilant des extraits d'une multitude d'auteurs, chaque texte peut être considéré comme une « bagatelle » à l'échelle du projet et du sens de l'œuvre dans son intégralité. Pour le dire autrement, si nous nous focalisons sur l'objectif de Cornarius qui est de transmettre un savoir protéiforme, polyphonique (qu'il soit médical ou littéraire), chaque extrait est une bagatelle et c'est seulement leur succession ainsi que leur confrontation qui font sens. Ainsi nous tâcherons de montrer comment la conception de l'érudition que Janus Cornarius défend dans tous ses ouvrages (et qui reflète tout à fait l'esprit humaniste), s'exprime pleinement dans cette anthologie d'épigrammes.

A. Regards réducteurs et ignorance

La plupart des cibles visées par les épigrammes satiriques ont en commun une vision étriquée, partielle ou faussement savante qui les maintient dans l'ignorance. Tous les personnages qui suivent sont enfermés dans des mécanismes qui les immobilisent et les empêchent de s'adapter à chaque nouvelle situation. Ils restent comme englués dans leurs représentations mentales sans s'ouvrir à d'autres façons d'envisager les choses. C'est précisément ce que reproche Cornarius aux enseignants qu'il a pu croiser lors de ses études de médecine, tout en concédant que les rencontrer n'a pas été inutile :

*Et tamen, sicut Plinius dixit, nullum librum esse tam malum, ut non aliqua parte prosit : ita nullus est tam malus Doctor, quin prosit auditori non penitus stupido : ut vel illius virtutes sequatur, vel vitia vitet*⁷⁹⁷.

Et pourtant, comme l'a dit Pline⁷⁹⁸, aucun livre n'est mauvais au point de n'être utile en rien ; de la même manière, aucun médecin n'est mauvais au point d'être inutile à un auditeur, du moins pas trop stupide, qui peut soit suivre ses vertus, soit éviter ses vices.

⁷⁹⁶. Il entend par là tous les éléments constitutifs du savoir médical, qu'il entend résumer.

⁷⁹⁷. Janus Cornarius, *Hippocratis sive Doctor verus, oratio habita Marpurgi, op. cit.*, p. 327.

⁷⁹⁸. Cornarius cite ici Pline le Jeune qui cite lui-même dans sa Lettre III, 5, 10, Pline l'Ancien. Ce procédé symbolise bien l'idée d'une transmission horizontale du savoir, et non plus verticale, comme au Moyen Âge. Le savoir n'est plus transmis d'une puissance céleste supérieure à une poignée d'élus, il se transmet de générations en générations, d'hommes à hommes et non plus de Dieu à hommes.

De la même manière, dans cette anthologie, le lecteur pourra décider de prendre exemple sur les personnages aux comportements vertueux ou veiller à ne pas ressembler aux types vils. En outre, d'un point de vue linguistique, il pourra choisir d'imiter le style des auteurs compétents ou chercher comment améliorer le style d'un épigrammatiste. L'ensemble des épigrammes suivantes met en scène des contre-modèles, qui, par opposition, définissent la conception idéale de la connaissance selon Cornarius.

1) Regards obtus et déficiences

Ces épigrammes mettent en scène des personnages types dont le regard est défaillant parce qu'obtus. « Les fous », « Les voleurs » et « Les jaloux » ont une caractéristique commune : ils sont, dans les pièces suivantes, ridiculisés parce que leur vision déficiente de la réalité provoque chez eux des réactions inadaptées, voire pathologiques. En cela, ils se distinguent très nettement des protagonistes, que nous avons rencontrés précédemment, dont la perception visuelle engendrait une action, couronnée de succès ou non, mais sensée. Dans les cas suivants, les réactions provoquées par la perception visuelle des personnages, révèlent un dysfonctionnement et une déficience et c'est ce qui crée le comique.

ΕΙΣ ΑΝΟΗΤΟΥΣ⁷⁹⁹

Αδηλον

Ἐσβεσε τὸν λύχνον μῶρος, ψυλλῶν ὑπὸ πολλῶν
δακνόμενος, λέξας, οὐκ ἔτι με βλέπετε.

[**Ἄδηλον**

Ἐσβεσε τὸν λύχνον μῶρος, ψυλλῶν ὑπὸ πολλῶν
δακνόμενος, λέξας, οὐκ ἔτι με βλέπετε⁸⁰⁰.]

Sur les stupides

Anonyme

Un insensé éteignit la lampe, après avoir été mordu par de nombreuses puces
Et après avoir déclaré : « Vous ne me voyez plus. »

MORUS (p. 145)

Quem mordent pulices extinguit morio hychnum,
« Non me, inquit, cernent amplius hi pulices. »

⁷⁹⁹. Épigramme livre II, p. 145 (AG, XI, 432 ; A. Pl., II^a, 3, 3). Elle est attribuée à Lucien dans l'*Anthologie grecque*.

⁸⁰⁰. ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ

Ἐσβεσε τὸν λύχνον μῶρος ψυλλῶν ὑπὸ πολλῶν / δακνόμενος, λέξας· “Οὐκέτι με βλέπετε.” (AG, XI, 432).

More

Mordu par des puces, un fou éteint la lampe en disant :
« Voilà, les puces ne me verront plus ! »

LUSCINIUS (p. 145)

*Infestos pulices dum morio pellere curat,
Exstinxit lumen, « nunc, ait, haud videor. »*

Luscinius

Tandis qu'un fou prenait soin de chasser les puces hostiles,
Il éteignit la lumière, « Maintenant, je ne suis plus visible » dit-il.

En deux vers, l'auteur parvient à rendre concrète la notion abstraite de stupidité en choisissant une anecdote qu'il présente comme symbolique du fonctionnement plus général du personnage. Cette anecdote tourne au ridicule car contrairement aux situations précédentes où les perceptions visuelles enclenchaient des actions sensées (que ce soit de protection ou d'attaque et qu'elles soient couronnées de succès ou non), la réaction du personnage est ici totalement inutile et donc sujette à moquerie. Le trait général est énoncé tout de suite avec l'adjectif grec substantivé μῶρος et son exacte transcription latine *morio*. Ces deux termes contiennent déjà, d'une certaine manière, les deux procédés stylistiques que nous retrouvons très souvent dans les épigrammes satiriques : la synecdoque et l'hyperbole. En effet, la présentation du personnage se résume à l'énoncé d'une seule caractéristique qui donne ainsi l'impression qu'il se réduit à cette particularité psychologique, ou plutôt mentale ici. Nous sommes donc assez proches du fonctionnement d'une synecdoque, à la différence près que dans le cas présent, elle n'est pas utilisée par commodité de langage mais à des fins satiriques. C'est ici qu'intervient l'hyperbole car définir un personnage à travers une seule action revient à exagérer la portée de l'anecdote et sa représentativité. Pour le dire autrement, le principe même de la déduction se fait habituellement à partir de l'observation d'un plus grand nombre de faits. Notons que le rapport entre la *brevitas* et l'hyperbole est double, elles se servent mutuellement : l'exagération permet une économie de mots et l'épigrammatiste peut donc brosser un portrait très minimaliste qui en devient caricatural car réduit à une caractéristique, mais la brièveté renforce également l'exagération puisque le personnage est dépeint en un seul vers, ce qui donne l'impression au lecteur que le protagoniste n'est que stupidité.

Ce groupe d'épigrammes souligne également un autre aspect majeur de l'anthologie : la tension permanente entre imitation et émulation. Même au sein d'un seul et unique distique, les auteurs rivalisent d'ingéniosité pour se démarquer et proposer une version différente du support grec sans toutefois s'en éloigner à l'excès. L'auteur grec anonyme débute son épigramme par un verbe à l'aoriste Ἔσβεσε comme pour mettre en valeur l'action exécutée par le fou, en réaction à l'attaque qu'il a subie et qui est décrite juste après (ψυλλῶν ὑπὸ πολλῶν δακνόμενος). La première place de ce

verbe renforce l'effet de chute au sens où elle peut laisser penser que le protagoniste voit dans cet acte d'éteindre la lumière, une mesure salutaire. Ouvrir l'épigramme par la mention de cette action nous laisse imaginer la fierté avec laquelle le personnage éteint cette lampe, sûr d'avoir répondu efficacement à l'attaque des puces. Impression confirmée au second et dernier vers avec l'introduction du discours direct et des paroles adressées fièrement à l'ennemi enfin neutralisé, mais seulement dans l'esprit de l'insensé : « οὐκ ἔτι με βλέπετε ». Le comique de cette réplique réside dans le fait que le personnage ne s'appuie que sur ses connaissances de mécanismes humains (l'obscurité empêche toute action ciblée) et les calque sur toutes les situations, ce qui le place en décalage total avec certaines réalités. Par manque de discernement, d'acuité intellectuelle, de perspicacité, il ne perçoit ni la vacuité de sa mesure illusoirement protectrice ni son propre ridicule, ce qui était peut-être annoncé dès les premiers mots (Ἔσβεσε τὸν λύχνον) si nous les entendons de manière métaphorique et comprenons que les lumières de l'intelligence sont désormais éteintes et que le personnage sombre à présent dans les méandres de la folie.

La construction de Thomas More est intéressante. Il crée en effet une distinction très nette entre le récit et le discours direct en consacrant à chacun un vers. De plus, il ne place pas le verbe *extinguit* en première position mais trouve une autre configuration pour souligner l'idée de fières représailles : il consacre trois mots à l'attaque des puces (*Quem mordent pulices*) ; trois à la contre-attaque du fou (*extinguit morio lychnum*) et ce avec un parfait parallélisme de construction qui fait passer le protagoniste de victime à assaillant et présente clairement la deuxième partie du vers comme la fière riposte d'un héros qui rend coup pour coup et décide de répondre aux morsures par un geste très fort : placer les puces dans l'obscurité. La construction du premier vers est donc particulièrement ingénieuse. Dans le second, Thomas More opère un changement : le fier discours du riposteur rusé ne s'adresse pas aux puces mais à lui-même (« *Non me, inquit, cernent amplius hi pulices.* ») De notre point de vue, cela diminue la force comique et la vivacité de l'épigramme car dans le support grec, la mise en scène du personnage défiant les puces, leur adressant un message triomphal de victoire, accentue nettement la caricature du personnage et rend ainsi la pièce à la fois plus vivante et plus caustique. Toutefois, cette modification est intéressante si on la rattache à la folie du personnage. Quoi de plus efficace pour suggérer la folie d'un homme que de le représenter enfermé dans un dialogue avec lui-même qui le coupe des réalités et le rend inadapté au monde extérieur ?

Luscinus procède différemment pour mettre en valeur le manque d'intelligence du personnage. La construction de son distique se rapproche davantage du modèle grec puisque le récit se prolonge dans le second vers, dont seule la deuxième partie est consacrée au discours direct. Ce qui diffère toutefois par rapport au modèle grec, c'est qu'il ne dévoile le plan mis en place par l'insensé qu'au vers 2, ce qui a plusieurs effets : cela renforce l'effet de chute mais surtout, cela met encore davantage en relief la stupidité du personnage et accroît ainsi la dimension comique. En effet, si

L'attitude du protagoniste n'était pas déjà condamnée par le terme *morio*, le premier vers pourrait laisser penser qu'elle est tout à fait adaptée à la situation puisque les termes *Infestos pulices pellere curat*, décrivent une action méthodique qui, si elle est menée à terme (ce que suggère la conjonction de subordination *dum*), pourra être concluante et libératrice. Mais le verbe *extinxit* vient mettre brutalement fin au vers 1, à la subordonnée, mais surtout à l'action qui se devait d'être répétée et prolongée pour être efficiente. L'irruption de ce verbe au parfait qui coupe net l'action durable mise en valeur par le présent (*curat*) peut laisser espérer la mise en place d'un plan plus efficace, préféré à celui entrepris dans le premier vers pour sa rapidité d'exécution. Or, la mesure est effectivement rapidement prise et le but fixé par le personnage est aussitôt atteint « *nunc, haud videor.* », mais l'efficacité de son action risque de ne pas être tout de suite visible.

Notons que Luscinus propose, pour le discours direct, un compromis entre l'auteur anonyme grec et Thomas More puisque nous pouvons imaginer qu'il s'adresse aux puces ou bien qu'il se parle à lui-même mais dans tous les cas, ses propos suggèrent toute la fierté qu'il ressent d'avoir pris cette mesure lumineuse, ce qui renforce la dimension comique. Le comique naît donc ici du décalage entre la certitude du personnage d'avoir pris une mesure salutaire face à un danger et l'inanité de son action. Son manque de discernement et le regard très simpliste qu'il pose sur la situation, sont moqués à l'excès par un épigrammatiste qui, pour rendre son trait mordant et caustique, le grossit afin d'ériger son personnage au rang d'allégorie de la stupidité.

Le principe de l'épigramme suivante est sensiblement le même : un acte est monté en épingle et devient emblématique à la fois du personnage et de la notion abordée ici, à savoir la cleptomanie. Une nouvelle fois, la perception visuelle du protagoniste n'enclenche pas une réaction adaptée. Une différence persiste toutefois : plusieurs regards sont mis en scène, celui du voleur, de la victime et, implicitement toujours, de l'épigrammatiste.

ΕΙΣ ΚΛΕΠΤΑΣ⁸⁰¹

Λουκιλλίου

Εἶσιδε Αντίοχος τὴν Λυσιμάχου ποτὲ τύλην,
 κούκ ἔτι τὴν τύλην εἶσιδε Λυσίμαχος.

[Λουκιλλίου

Εἶσιδε Αντίοχος τὴν Λυσιμάχου ποτὲ τύλην
 κούκ ἔτι τὴν τύλην εἶσιδε Λυσιμάχος⁸⁰².]

Sur les voleurs

Lucillius

Antiochus vit un jour le coussin de Lysimaque
 Et Lysimaque ne vit plus son coussin.

⁸⁰¹. Epigramme livre II, p. 187 (AG, XI, 315 ; A. Pl., II^a, 25, 9).

⁸⁰². ΛΟΥΚΙΛΛΙΟΥ

Εἶσιδεν Αντίοχος τὴν Λυσιμάχου ποτὲ τύλην, / κούκέτι τὴν τύλην εἶσιδε Λυσίμαχος. (AG, XI, 315).

C. URS. VELIUS (p. 187)

*Lysimachi pateram postquam uidisset Opheltes,
Non uidit pateram postea Lysimachus.*

Velius

Ophelte avait vu la patère de Lysimache.

Lysimache, après cela, n'a plus vu sa patère.

La construction de l'épigramme est habile et efficace. En deux vers, le processus du vol est décrit du point de vue du voleur et de la victime, grâce à la mise en scène du regard. Dans le cas de la cleptomanie, le repérage d'un objet implique nécessairement une action : le vol. Ce repérage est décrit au début du vers 1 (Εἶσιδε τύλην / *postquam uidisset*). Au-delà de cette pulsion qui pousse le cleptomane à dérober des objets qui ne lui appartiennent pas, un autre élément est à prendre en considération dans cette pathologie : « l'objet volé est sans utilité⁸⁰³ ». L'épigramme confirme cette donnée puisque l'objet du larcin est un coussin pour Lucilius (τύλην) et une patère pour Velius (*pateram*). En changeant l'objet du larcin, Velius a pu vouloir signifier qu'il était complètement secondaire : coussin ou patère, aucune importance, le cleptomane ne cherche pas à voler un objet en particulier ou d'une valeur certaine⁸⁰⁴. D'ailleurs les deux épigrammatistes n'ont ajouté aucun détail sur ces deux objets, ce qui aurait contribué à expliquer rationnellement ce vol. En effet, le coussin ou la patère auraient pu avoir une grande valeur commerciale ou esthétique ou bien encore sentimentale. Mais il n'est en rien : la cleptomanie ne repose sur aucune stratégie rationnelle préméditée et l'absence de précision met en avant la banalité des deux objets qui ont pour seule expansion, un complément du nom, qui indique l'identité du propriétaire (Λυσιμάχου / *Lysimachi*) et contient en réalité l'unique raison du vol. En effet, ces objets n'appartiennent pas aux cleptomanes et c'est en cela, et uniquement en cela, qu'ils sont soumis à une convoitise compulsive.

Plutôt que de décrire l'action de voler, l'épigrammatiste choisit de se focaliser sur le résultat : non pas tant une nouvelle acquisition pour le voleur et une perte pour la victime mais un changement de propriétaire parce qu'il s'agit bien là de l'unique but d'un cleptomane. La construction symétrique des deux vers met parfaitement en valeur ce processus : au vers 1 nous suivons le regard du voleur qui aperçoit un objet qui ne lui appartient pas, puis au vers 2, celui du propriétaire qui constate la perte. La répétition des verbes « voir » à chaque vers (Εἶσιδε ; εἶσιδε ; *uidisset* ; *pateram*) et de l'objet du larcin (τύλην ; τύλη ; *pateram*) est très habile : elle permet une définition condensée et efficace à

⁸⁰³. *Dictionnaire de la médecine et de la biologie*, tome 1, Paris, Masson, 1970. La définition entière de la cleptomanie est la suivante : « Tendances pathologiques à voler, caractérisées par un désir obsédant, une lutte angoissante contre ce désir, l'exécution du vol avec conscience, avec soulagement consécutif ; le vol est habituellement sans précaution », « l'objet volé est sans utilité. »

⁸⁰⁴. Dans l'épigramme 28, livre XII, tome II de Martial, Hermogène est un voleur compulsif de serviettes (*tantus mapparum fur*) et on rencontre chez Catulle (12) un voleur de mouchoirs (*tollis lintea negegentiorum*) : Tu voles leur linge aux convives distraits, Catulle, *Poésies, op. cit.*

la fois de la cleptomanie et du cleptomane et ce, du point de vue du voleur et de la victime. En effet, la construction réduite à son strict minimum décrit, très simplement, la cleptomanie : du point de vue du voleur, il s'agit d'apercevoir un objet qu'il ne possède pas et qu'il est pathologiquement poussé à subtiliser car il en fantasme la possession ; du point de vue de ce dernier, il s'agit de ne plus voir un objet qui lui appartenait parce qu'il en a été dépossédé. L'épigramme, en se concentrant sur la mise en scène successive de ces deux regards, celui du cleptomane et celui de la victime parvient parfaitement à décrire le principe du vol.

La *brevitas*, loin de limiter le genre, peut parfois conduire à un condensé habile et efficace du contenu qui est exprimé de manière à la fois simple et percutante. Dans le cadre d'épigrammes satiriques, elle peut également accroître le potentiel comique ou la férocité de la satire en poussant à la caricature pour éviter les trop longs développements. Dans le cas précis de ces pièces sur la cleptomanie, la mise en scène du regard n'est pas seulement un outil précieux pour activer plus rapidement la dynamique narrative, elle décrit un mécanisme pathologique selon lequel toute perception d'un objet appartenant à autrui peut enclencher un désir irrépressible de vol. Enfin, la convocation de plusieurs regards illustre une nouvelle fois le souci de diversité (un même procédé peut être utilisé à des fins très diverses), mais surtout, elle révèle les multiples possibilités offertes à l'épigrammatiste : se positionner comme témoin omniscient, faire suivre l'action du point de vue d'un seul personnage, solliciter ou non le regard du lecteur, décrire objectivement une situation en tant qu'observateur externe.

Dans l'épigramme suivante, nous retrouvons le même regard qui entraîne une réaction pathologique mais, cette fois-ci, nous ne suivons la scène que du point de vue d'un seul personnage car sa réaction n'a de conséquence que sur lui.

ΕΙΣ ΦΘΟΝΕΡΟΥΣ⁸⁰⁵

Λουκιλλίου

Μακροτέρῳ σταυρῶ σταυρούμενον ἄλλον ἑαυτοῦ,
ὁ φθονερός Διοφῶν ἐγγὺς ἰδὼν ἐτάκη⁸⁰⁶.

Sur les jaloux

De Lucillius⁸⁰⁷

Un autre homme était pendu à une potence plus grande que lui,
L'envieux Diophon, en voyant cela, se liquéfia aussitôt.

LUSCINIUS (p. 239)

*Pendere ut socium Diophon uidet inuidus alto
Pone magis ligno, de cruce, tabe perit.*

⁸⁰⁵. Epigramme livre II, p. 239 (AG, XI, 192 ; A. Pl., II^a, 51, 1).

⁸⁰⁶. ΛΟΥΚΙΛΛΙΟΥ

Μακροτέρῳ σταυρῶ σταυρούμενον ἄλλον ἑαυτοῦ / ὁ φθονερός Διοφῶν ἐγγὺς ἰδὼν ἐτάκη. (AG, XI, 192)

⁸⁰⁷. Lucillius vécut sous le règne de Néron et fut l'auteur de nombreux livres d'épigrammes. Voir l'*Anthologie Grecque*, tome X, livre XI, *op. cit.*, p. 298.

Luscinus

L'envieux Diophon, voyant un complice pendu derrière lui
À une potence plus haute que la sienne, en périt de chagrin.

L'épigramme met en scène un personnage rongé par l'*invidia*⁸⁰⁸. La définition moderne, et plus psychologique, proposée par Arkadiusz Koselak nous donne des clés de lecture pour comprendre le fonctionnement du protagoniste : « La jalousie est polysémique et elle a trois valeurs : la convoitise du bien d'autrui (...), la crainte de perdre l'exclusivité de la personne aimée (...) et la crainte de perdre un objet qui a de la valeur⁸⁰⁹ (...) ». L'épigramme décrit le premier cas de figure : la convoitise du bien d'autrui. Ce mécanisme peut être résumé ainsi : « l'expérienceur perçoit la situation du monde dans laquelle un individu est en possession d'un objet (Z) ; l'expérienceur n'a pas l'objet en question et il pense que cette situation (Y a Z, X n'a pas Z) est mauvaise⁸¹⁰. » La jalousie naît donc d'un processus de comparaison systématique dans lequel un être se sent toujours lésé. Dans le cas de notre épigramme, les deux protagonistes ont au-dessus de leur tête le même objet mais la jalousie se déclenche à la vue d'une légère différence entre les deux objets en question. Il est ainsi très judicieux de la part de l'épigrammatiste grec de débiter son texte par un comparatif de supériorité (Μακροτέρω). La jalousie implique qu'un individu se focalise sur l'écart qu'il peut y avoir entre sa situation et celle d'autrui et considère systématiquement que cette dernière est la plus enviable et que lui, est le moins bien loti. Le comique naît ensuite de la découverte du comparé, à savoir une potence (σταυρῶ) qui montre toute l'absurdité de la comparaison dans un moment aussi dramatique que celui d'une pendaison imminente. Le polyptote σταυρῶ σταυρούμενον insiste d'ailleurs particulièrement sur la position dans laquelle le personnage se trouve, suspendu à une potence. La construction est habile car la comparaison du premier vers interpelle tant elle paraît incongrue, compte tenu du contexte et l'explication nous est donnée dans le second vers grâce à l'adjectif φθονερός.

L'usage des noms propres est un nouvel exemple de la *diversitas* qui dynamise toute l'anthologie. Ils peuvent être utilisés comme de simples références littéraires grâce auxquelles l'épigrammatiste se présente comme un fin lettré qui partage un patrimoine antique avec ses lecteurs. Ils peuvent aussi désigner des personnages réels, contemporains, ce qui rejoint l'idée d'un genre, appartenant à la littérature de circonstances, ancré dans l'actualité et le quotidien mais ils peuvent également n'être que fictifs comme c'est le cas ici, créant le même effet que si les noms étaient réels, c'est-à-dire qu'ils permettent de rappeler le lien entre l'épigramme et la réalité. Cependant, ces

⁸⁰⁸. Sur la notion d'*invidia* à la Renaissance, lire « La Jalousie des lettrés et son expression néo-latine », Anne Rolet (dir), *Revue XVI^e siècle* n°17, Genève, Droz, 2020.

⁸⁰⁹. Arkadiusz Koselak, « Jalousie et envie : l'affectivité tout en nuances », *Pratiques* [En ligne], 141-142, 2009, p. 166-167.

⁸¹⁰. *Ibid.*, p. 167.

références fictives suggèrent en outre que l'identification de ces personnages reste secondaire car ils incarnent avant tout des types que les lecteurs de toute époque seront libres de rapprocher de leurs propres références, dans leur réalité.

La plus ingénieuse trouvaille de l'épigramme est le détournement que le satiriste opère d'un *topos* amoureux et qui rend la satire de la jalousie féroce, tout en conduisant le comique à son paroxysme. En effet, nous assistons à une mise en scène d'un regard (ιδὼν) déclenchant immédiatement (ἐγγύς) un processus de liquéfaction (ἐτάκη). Or, cette mise en scène est attendue dans toutes les scènes de coup de foudre. Elle fait partie de ces nombreux symptômes d'ordre physique qui « manifestent aux yeux du narrateur-témoin (...) la violence de l'impression reçue (...) et trahissent le trouble, le choc passionnel⁸¹¹ ». Nous retrouvons le même processus décrit avec les mêmes termes dans les deux premiers vers d'une épigramme de notre anthologie :

Ἀσκληπιάδου⁸¹²

Τῷ θαλλῷ Διδύμη με συνήρπασεν. ὦμοι, ἐγὼ δὲ
τήκομαι ὡς κηρὸς πᾶρ πυρὶ κάλλος ὄρων.

[Ἀσκληπιάδου

Τῷ θαλλῷ Διδύμη με συνήρπασεν. ὦμοι, ἐγὼ δὲ
τήκομαι ὡς κηρὸς πᾶρ πυρὶ, κάλλος ὄρων⁸¹³.]

Asclépiade⁸¹⁴

Didyme m'a ravi par sa fraîcheur. Hélas, pour ma part,
Je fonds comme la cire sous l'effet du feu, quand je vois sa beauté,

LUSCINIUS (p. 408)

*Heu Didyme totum rapuit me, solvor & igni
Vt cera, insignem dum uideo faciem.*

Luscinius

Hélas, Didyme m'a ravi tout entier et je fonds sous l'effet du feu,
Comme la cire, lorsque je vois son magnifique visage.

Il est évident que l'intertextualité qui conduit à la parodie de ce motif suscite le rire mais elle est pourtant d'une grande subtilité, tout d'abord parce que la jalousie est fortement liée au regard : elle est peut-être déclenchée par lui mais elle se manifeste également très souvent à travers lui. Dans son article⁸¹⁵, Arkadiusz Koselak constate que le regard est souvent cité comme la manifestation physique

⁸¹¹. Jean Rousset, *op. cit.*, p 14.

⁸¹². Épigramme p. 408, livre VII (AG, V, 210 ; A. Pl., VII, 26)

⁸¹³. ΑΣΚΛΗΠΙΑΔΟΥ

Τῷ θαλλῷ Διδύμη με συνήρπασεν· ὦμοι, ἐγὼ δὲ /τήκομαι ὡς κηρὸς πᾶρ πυρὶ, κάλλος ὄρων. /εἰ δὲ μέλαινα, τί τ οὔτο; καὶ ἄνθρακες· ἀλλ' ὅτε κείνους /θάψωμεν, λάμπουσ' ὡς ῥόδεια κάλυκες. (AG, V, 210).

⁸¹⁴. Sur sa vie, son œuvre et une analyse très détaillée de son style, lire Alexander Sens, *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

⁸¹⁵. Arkadiusz Koselak, art. cit. p. 168.

de la jalousie, avec pour preuves les expressions : « *regarder, observer jalousement, coup d'œil jaloux, regard jaloux* ». En outre, un amoureux éconduit et un jaloux sont victimes du même processus, à savoir la cristallisation puisque les deux sont victimes d'une surestimation et d'une idéalisation qui se transforment en obsession. En effet, la jalousie pousse à surestimer l'avantage qu'autrui est censé avoir. L'épigrammatiste pousse ici le mouvement de focalisation pathologique à son paroxysme en faisant comme si son personnage mourait des suites de sa jalousie alors qu'en réalité, la référence à la potence indique qu'il était condamné d'avance. Derrière l'aspect évidemment caricatural du personnage qui voit, à travers une potence plus longue que la sienne, l'expression d'une injustice terrible et la preuve imparable qu'il est lésé et qu'autrui est favorisé, nous découvrons un mécanisme important de la jalousie : elle repose entièrement sur un regard erroné parce que partial et réducteur, puisqu'il se focalise sur des détails, mais surtout déformant puisque tout ce qui vient d'autrui est surévalué et que tout ce qu'il possède lui est sous-estimé.

La dimension comique est nettement moins présente dans l'épigramme latine. La dynamique entre les deux vers n'est pas conservée puisque l'adjectif *invidus* qui donne la clé de lecture apparaît dès le début. L'aspect ridicule de la comparaison est nettement moins mis en valeur : le comparatif qui inaugurerait le premier vers devient un adverbe *magis* que l'ordre des mots ne met pas en relief. Mais ce qui prive surtout l'épigramme de son potentiel comique, c'est que le détournement du motif du coup de foudre n'est pas conservé puisque nous ne retrouvons pas le *topos* du regard déclencheur de coup de foudre dans l'expression *tabe perit*. L'utilisation d'un verbe commun au langage amoureux (*solvo* au passif par exemple, pour reprendre l'expression de Luscinius) aurait pu renforcer la dimension comique. Nous voyons ici toute la difficulté de l'exercice qui consiste à imiter sans copier intégralement, à se démarquer sans perdre l'esprit du texte support, à trouver des tournures stylistiques personnelles qui soient toutefois à la hauteur du modèle. Dans le cas présent, il nous semble que la dimension comique du texte support n'a pas été suffisamment restituée.

Les trois comportements décrits sont en réalité des déclinaisons de la notion de *stultitia*, telle qu'elle est définie par Érasme dans son *Éloge de la folie*. Son opposé serait la sagesse comme le suggèrent ces propos prononcés par la Folie :

« Trouvez-vous une différence entre ceux qui, dans la caverne de Platon, regardent les ombres et les images des objets, ne désirant rien de plus et s'y plaisant à merveille, et le sage qui est sorti de la caverne et qui voit les choses comme elles sont⁸¹⁶ ? »

Les « fous », les « voleurs » et les « jaloux » constituent des doubles négatifs de la figure du sage au sens où aucun d'eux ne voit la réalité telle qu'elle est. Le fou a une perception insuffisante et partielle du monde qui l'entoure. Le voleur a une vision obsessionnelle : à la vue d'un objet, il se focalise sur le fait qu'il ne lui appartient pas et oublie toutes les autres considérations (morales, juridiques mais

⁸¹⁶. Érasme, *Éloge de la folie*, XLV, traduction de Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

également pratiques : il n'est pas certain que la possession d'un coussin ou d'une patère soit indispensable à sa vie). Le jaloux enfin porte systématiquement un regard erroné sur autrui et sur sa situation qu'il évalue systématiquement en sa défaveur. En cela, les trois types sont très éloignés de la sagesse mais également de la vérité. Ils peuvent tous les trois être rattachés à une forme d'ignorance, de médiocrité intellectuelle, au sens où ils partagent une vision étriquée et déficiente du réel. Pour les deux dernières catégories, le regard des protagonistes est défaillant, également par manque d'objectivité. Les épigrammes suivantes s'appuient sur des regards partiels qui déforment la réalité et prêtent ainsi à rire.

2) Regards partiels et déformations

Dans les épigrammes satiriques, même si les perceptions visuelles des personnages sont mises en scène, le regard de l'écrivain intervient nécessairement car c'est à travers ses yeux moqueurs que nous percevons la scène. Pour bien comprendre la nature du regard que l'épigrammatiste pose sur ses cibles dans les épigrammes satiriques, il est fructueux d'étudier tout d'abord son exact opposé, à savoir le processus de cristallisation, tel qu'il est décrit par Stendhal. Dans *De l'amour*⁸¹⁷, il explique le mécanisme d'idéalisation de l'être aimé en établissant un parallèle avec la façon dont se créent les cristaux de sel⁸¹⁸. Si l'on en croit l'expression de Stendhal « tomber amoureux à vue d'œil⁸¹⁹ », c'est par un échange de regards que s'enclenche le sentiment amoureux. C'est ensuite ce sentiment qui influence la perception de l'être aimé et conduit à l'idéalisation que le romancier résume ainsi : « En un mot, il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime⁸²⁰ ». Il s'agit donc d'un regard généralisant, pourrions-nous dire, et par conséquent déformant puisqu'il entoure l'être aimé de perfection et pousse à voir chaque partie de son être à travers un prisme admiratif, mais c'est aussi d'une certaine manière, un regard réducteur parce qu'entièrement soumis à une subjectivité qui fausse la réalité et pousse à admirer, sans distinction ni mesure, tout ce qui constitue la personne idéalisée.

Or, quel regard porte un caricaturiste sur sa cible ? Un regard généralisant et par conséquent hyperbolique puisqu'il entoure l'être moqué d'imperfection et pousse à voir chaque partie de son être à travers un prisme dépréciatif et un regard réducteur parce qu'entièrement soumis à une subjectivité qui fausse la réalité et le pousse à déprécier, sans distinction ni mesure, tout ce qui constitue la

⁸¹⁷. Stendhal, *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980.

⁸¹⁸. « Aux mines de sel de Salzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes. Les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grandes que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants. On ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente, la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. » *Ibid.*, p. 31.

⁸¹⁹. *Ibid.*, p. 357.

⁸²⁰. *Ibid.*, p. 47.

personne critiquée. Ainsi, un satiriste et un amoureux transi portent tous les deux, mais de manière opposée, un regard à la fois hyperbolisant et réducteur sur l'être contemplé. Si nous devons comparer l'idéalisation et la satire à une figure de style, nous choisirions la synecdoque car tous deux considèrent qu'une partie est le reflet d'un tout, même si dans le premier cas, l'opération est à l'avantage de la personne contemplée, dans le second, elle la dessert. Tous deux font apparaître une vision uniforme et donc déformée parce que beaucoup trop partielle : avec la première, tout défaut est gommé, voire exclu de sorte que l'être aimé apparaît sous un jour entièrement favorable ; avec la seconde, toute qualité est exclue de sorte que l'être moqué apparaît sous un jour entièrement défavorable. Il est évident que la *brevitas*, consubstantiellement liée au genre de l'épigramme, va renforcer l'effet de raccourci opéré par l'épigrammatiste.

Avant d'étudier de près quelques épigrammes satiriques, observons le processus inverse, à savoir l'idéalisation, à travers ce groupe de pièces.

Τοῦ αὐτοῦ⁸²¹ (Ρουφίνου)⁸²²

Ὄμματ' ἔχεις Ἥρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης,
 τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θετίδος.
 εὐδαίμων ὁ βλέπων σε, τρισόλβιος ὅστις ἀκούει,
 ἡμίθεος δ' ὁ φιλῶν. ἀθάνατος δ' ὁ γαμῶν. (a)

[Τοῦ αὐτοῦ (Ρουφίνου)

Ὄμματ' ἔχεις Ἥρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης,
 τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θετίδος.
 Εὐδαίμων ὁ βλέπων σε, τρισόλβιος ὅστις ἀκούει,
 ἡμίθεος δ' ὁ φιλῶν ἀθάνατος δ' ὁ γαμῶν⁸²³.]

Du même auteur (Rufin)

Mélitè, tu as les yeux d'Héra, les mains d'Athéna,
 Les seins de la déesse de Paphos, les chevilles de Thétis,
 Heureux celui qui te voit, trois fois heureux celui qui t'entend,
 Celui qui t'embrasse est un demi-dieu, celui qui t'épouse est un dieu.

VELIUS (p. 416-417)

*Lumina Iunonis Melite, digitosque Mineruae,
 Pectus habes Paphias, Nereidosque pedes.
 Felix te quicumque videt, felicior audit, quicumque
 Basia semidei, caetera facta dei. (b)*

Velius

Mélitè, tu as les yeux de Junon, les doigts de Minerve,
 La poitrine de la déesse de Paphos et les pieds de Néréides.
 Il est heureux celui qui te voit ; plus heureux celui qui t'entend,
 Celui à qui tu donnes des baisers est un demi-dieu ; celui à qui tu accordes le reste est un dieu.

⁸²¹. Rufin est un poète, vraisemblablement du IIe siècle après J.-C.. Il est l'auteur d'un recueil d'épigrammes amoureuses. Voir l'Anthologie Grecque, tome II, livre V, op. cit., p. 146.

⁸²². Épigramme p. 416, livre VII (AG, V, 94 ; A. Pl., VII, 136). Elle n'est rattachée à aucun lemme.

⁸²³. Τοῦ αὐτοῦ
 Ὄμματ' ἔχεις Ἥρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης, / τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θετίδος. / εὐδαίμων ὁ βλέπων σε, τρισόλβιος ὅστις ἀκούει, / ἡμίθεος δ' ὁ φιλῶν, ἀθάνατος δ' ὁ γαμῶν. (AG, V, 94).

ALCIATUS (p. 417)

*Quæ dignos Iunone oculos, & Pallade palmas,
Quæ Thetidis plantas, Cypridis ora tenes.*

Felix te aspiciens, ter plus cui gratia fandi est.

Vincit amans homines, uincit agens superos. (c)

Alciat

Toi qui possèdes des yeux dignes de Junon, les mains de Pallas,

Les pieds de Thétis, le visage de Cypris.

Heureux celui qui te regarde, trois fois plus heureux celui à qui tu daignes parler,

En t'aimant, il surpasse les hommes, en te faisant l'amour, il surpasse les dieux.

Ce groupe d'épigrammes illustre le processus d'idéalisation, de cristallisation qui s'enclenche à la vue de la femme aimée. Ce sont d'ailleurs ses yeux (a. Ὀμματ' ; b. *lumina* ; c. *oculos*) qui inaugurent l'énumération des parties du corps (a. τὰς χεῖρας ; τοὺς μαζοὺς, τὰ σφυρὰ ; b. *digitos* ; *pectus* ; *pedes* ; c. *palmas* ; *plantas* ; *ora*) toutes rattachées de manière hyperbolique à une déesse (a. Μελίτη, Ἀθήνης, Ἥρης, Παφίης, Θέτιδος ; b. *Melite*, *Minervae*, *Paphies*, *Nereidos* ; c. *Junone*, *Pallade*, *Thetidis*, *Cypridis*). La somme de tous ces éléments traduit la perfection qu'incarne la femme aimée aux yeux de l'amant. La double énumération des parties du corps et des déesses illustre parfaitement la nature du regard posé sur cette femme : la figure de style donne l'impression de pouvoir se prolonger à l'infini tant l'observateur est convaincu que tout, chez l'être qu'il contemple, est perfection. L'expression de son fol enthousiasme est ensuite mise en valeur par une gradation qui correspond à l'échelle du bonheur. Là encore, le regard est hyperbolique puisque l'amant considère que la perfection de la femme aimée est telle qu'elle déclenche nécessairement le même état de félicité chez tous les hommes qui la voient.

Le processus de généralisation est donc double : où qu'il pose son regard, l'amant ne voit que perfection et il est convaincu que quel que soit l'observateur, cette perfection sera une évidence et une source de bonheur. Or, sur la question de l'apogée de la félicité amoureuse, les versions latines diffèrent quelque peu du support grec. La construction grecque est très efficace : aux quatre parties du corps, aux quatre déesses, s'ajoutent quatre formes verbales (trois participes présents et une proposition relative) qui définissent les rêves de l'amant, avec à la fin le souhait qui lui offrirait, s'il était exaucé, le plus grand des bonheurs. La gradation décrit en effet les différentes étapes amoureuses puisque la découverte est tout d'abord visuelle (ὁ βλέπων), avant d'être auditive (ὅστις ἀκούει), puis se solde par un baiser qui suggère la naissance de sentiments (ὁ φιλῶν) pour aboutir à un mariage (ὁ γαμῶν). Grâce à un parallélisme de construction, chaque étape (de la rencontre à l'engagement) est associée à une progression vers le bonheur (Εὐδαίμων / τρισόλβιος / ἡμίθεος / ἀθάνατος). La transposition latine est quelque peu différente.

Nous retrouvons le même parallélisme entre les étapes de rapprochement avec la femme aimée et le bonheur que cela engendre pour l'amant. La progression vers la félicité se fait bien en

quatre étapes (b. *Felix / felicior / semidei/ dei* ; c. *Felix, ter plus, Vincit homines, uincit superos*). Comme dans l'épigramme grecque, le paroxysme du bonheur se manifeste par un sentiment de toute puissance, d'invincibilité, d'immortalité qui hisse l'amant au rang de dieu. Concernant les étapes censées conduire l'amant à se sentir comblé, les deux premières sont similaires au texte grec (b. *te quicumq videt, audit* ; c. *te aspiciens, cui gratia fandi est*). Les deux dernières sont en revanche nettement différentes : le bonheur suprême n'est pas associé à un rêve de *foedus*, d'engagement et de mariage. Il réside uniquement dans le plaisir de la chair (b. *Basia ; caetera facta* ; c. *amans ; agens*). Le choix du vocabulaire pour décrire la dernière étape est d'ailleurs dépourvu de toute poésie. Les termes *caetera facta / agens* détonent avec le reste des épigrammes et remettent en question la sincérité de la déclaration d'amour contenue dans les vers précédents. En proposant comme unique lemme ETAIPIKA, « Sur les courtisanes », Janus Cornarius a pu orienter les traducteurs latins pour traiter le texte support dans une optique plus érotique qu'amoureuse. Mais cette version latine met également en valeur le processus très artificiel de l'idéalisation qui peut être très éphémère ou relever plutôt d'une attitude flatteuse de la part d'un amant qui cherche, par ces doux mots, à parvenir à ses fins derrière lesquelles se cache, non pas un rêve d'engagement mais uniquement un plaisir charnel. Ainsi l'épigramme grecque proposerait une lecture naïve (ou idyllique selon le point de vue) de l'idéalisation et la version latine, une interprétation lucide (ou cynique) de cette cristallisation. Enfin, nous pouvons considérer la vision transmise par ces traductions latines comme une illustration de ce qu'implique l'exercice d'*imitatio* : il n'est pas simple copie, reproduction servile d'un hypotexte, il laisse de la place aux variations, il ménage un grand espace, destiné à accueillir d'autres interprétations car c'est bien cela que proposent ces deux épigrammes : une autre issue du coup de foudre. Dans l'épigramme grecque, il se consolide dans la durée et donne lieu à un rêve d'union durable ; dans les deux épigrammes latines, il reste lié au désir éphémère et n'est associé qu'à un souhait de jouissance physique.

Étudions à présent le regard inverse, mais tout aussi déformant : celui que porte le satiriste sur ses cibles. Dans leur article, César Chaparro Gómez et Alexandre Naudin apportent une précision intéressante sur la structure primitive de la fable : ils présentent le *promythion* et l'*epimythion* comme des ajouts qui vont petit à petit s'intégrer systématiquement au canevas narratif⁸²⁴. Ces deux parties peuvent donc être considérées comme des ornements rhétoriques que l'épigrammatiste choisit parfois de faire disparaître pour créer différents effets. Dans le cas des épigrammes satiriques, leur suppression renforce l'effet comique et surtout accroît la dimension caricaturale qui est d'autant plus percutante qu'elle ne se focalise que sur un seul élément grossi à l'excès. Toutes les pièces qui suivent appartiennent au livre II de l'anthologie consacré aux épigrammes satiriques ou à la raillerie

⁸²⁴. César Chaparro Gómez et Alexandre Naudin. « La fable latine entre exercice scolaire et œuvre littéraire », art. cit., p. 19.

(σκωπτικῶ), selon l'expression de Planude⁸²⁵. Celles que nous avons retenues fonctionnent toutes de la même manière : parce qu'elles sont relativement courtes (elles ne sont composées que d'un ou deux distiques), elles doivent à la fois faire apparaître très rapidement l'objet de la satire et conférer à la moquerie un caractère d'évidence afin qu'elle soit compréhensible. Une fois de plus, nous percevons l'exigence imposée par la brièveté : dans des textes de deux ou quatre vers, l'écriture se doit encore davantage d'être efficiente.

Par conséquent, les épigrammes satiriques s'apparentent souvent à des caricatures qui cherchent à susciter le rire très rapidement. Si l'auteur veut être percutant, il n'a pas d'autre choix que de grossir à l'excès un aspect sur lequel il peut faire reposer toute sa satire. Il s'agit d'un véritable exercice de style parce que si nous revenons à l'étymologie de la caricature (de l'italien *caricatura*, dérivé de *caricare* qui signifie « charger », terme lui-même issu du latin *carrus* : « charriot »), nous voyons tout le paradoxe qu'il peut y avoir pour un épigrammatiste à surcharger son texte d'éléments satiriques pour obtenir l'effet escompté, tout en limitant son nombre de mots. Il devra nécessairement avoir recours à l'hyperbole qui lui permettra de créer un effet de miroir grossissant sur un aspect précis et en procédant ainsi, il utilisera parfois aussi la synecdoque, c'est-à-dire qu'il choisira de monter en épingle une partie qui mettra en abyme un tout. La brièveté, loin de constituer une simple contrainte, a ainsi poussé le genre à décupler son pouvoir suggestif et sa dimension picturale. Toutes les épigrammes suivantes mettent en scène un regard à la fois hyperbolique et réducteur qui transmet une vision comique et satirique du personnage observé.

Dans ce premier groupe de textes, le regard que porte l'auteur sur le personnage fictif est l'antithèse de celui que pose l'amant conquis sur la femme aimée. Pour offrir un parfait contrepoint au processus d'idéalisation décrit aux deux premiers vers des pièces érotiques précédemment citées⁸²⁶, nous pourrions citer l'épigramme suivante :

ΕΙΣ ΛΥΣΕΙΔΕΙΣ⁸²⁷

Ιουλιανοῦ (...)

Ἵψιν ἔχεις στρουθῶ πανομοίον. ἦ ρά σε Κίρκη
ἔς πτηνὴν μετέθηκε φύσιν, κυκεῶνα πίνοντα

[Ἵψιν ἔχεις στρουθῶ πανομοίον. Ἡ ρά σε Κίρκη
ἔς πτηνὴν μετέθηκε φύσιν, κυκεῶνα πίνοντα⁸²⁸.]

⁸²⁵. Voir note 341.

⁸²⁶. Pour rappel : Ἵμματ' ἔχεις Ἴηρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης, / τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θέτιδος ...
Lamina Iunonis Melite, digitosque Minervae, / Pectus habes Paphies, Nereidosque pedes...

⁸²⁷. Épigramme livre II, p. 166 (AG, XI, 367 ; A. Pl., II^a, 13, 14). L'*Anthologie Grecque* et celle de Planude apportent une précision, en attribuant cette épigramme à Julien Antécessor. Robert Aubreton précise : « Ce Julien Antécessor est un inconnu. Ce devait être un juriste ou un professeur de droit de l'époque de Justinien... » *Anthologie Grecque*, tome X, livre XI, *op. cit.*, p 202, note 1.

⁸²⁸. ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ ΑΝΤΙΚΗΝΣΟΡΟΣ

Ἵψιν ἔχεις στρουθῶ πανομοίον. ἦ ρά σε Κίρκη / ἔς πτηνὴν μετέθηκε φύσιν κυκεῶνα πίνοντα. (AG, XI, 367).

Sur les difformes

Julien

Ton apparence est en tout point similaire à celle d'un moineau. Circé t'a donc
Transformé en espèce volatile, après t'avoir fait boire un breuvage.

CORNARIUS (p. 166)

*Finxit te strutho similem, tibi blandula Circe,
Naturam immutans, cum Cyceona daret.*

Cornarius

La caressante Circé t'a rendu semblable à un moineau,
Elle a changé ta nature en te donnant du 'kukeon'.

Nous retrouvons la même situation d'énonciation que précédemment : l'adresse directe à la deuxième personne du singulier crée un dialogue ou un simulacre de dialogue car rien n'indique que les paroles soient véritablement prononcées, elles peuvent aussi être la retranscription de pensées intérieures. Le lecteur ne découvre donc la personne observée qu'à travers les yeux de cet observateur grandement partial. La configuration même de l'épigramme met donc en scène un regard réducteur puisqu'elle n'offre qu'un seul point de vue sur la personne observée. Comme précédemment, le jugement esthétique est sans appel mais si dans le premier cas, il concluait à une perfection intégrale, ici, il conclut à une totale difformité. L'expression grecque *πανομοίον* est plus percutante que la formule latine *similem* mais elle est également plus astucieuse : elle pourrait sous-entendre dans un autre contexte que l'observateur a scrupuleusement scruté tout le corps de cette personne difforme avant d'émettre un avis aussi sûr et catégorique mais en réalité, elle montre surtout l'aspect hyperbolique de la démarche satirique qui opère rapidement une généralisation et crée ainsi une caricature mordante et comique. N'oublions pas que cette tendance à la caricature est profondément liée aux exigences de *brevitas*. Les deux notions influent l'une sur l'autre : la brièveté encourage la caricature qui est elle-même rendue plus mordante par la brièveté.

Précédemment, sous l'effet de l'idéalisation, des déesses étaient convoquées, comme pour montrer que la perfection de la femme contemplée ne se retrouvait chez aucune de ses semblables et qu'elle ne pouvait avoir d'égale que dans le monde divin. Dans le cas présent, c'est Circé qui est convoquée. Ce faisant, les satiristes incluent une référence culturelle incontournable dans la culture gréco-latine mais renforcent également la notion même de difformité en suggérant que celle-ci ne peut qu'être le fruit d'une métamorphose surnaturelle (*μετέθηκε* / *immutans*) opérée par Circé et son filtre (*κυκεῶνα* / *Cyceona*). La référence est comique car la potion n'a pas l'effet d'embellir celui qui la boit puisque dans l'*Odyssée*⁸²⁹, elle transforme les compagnons d'Ulysse en porcs. Elle ridiculise les personnages qui l'ingurgitent également dans l'œuvre de Théophraste⁸³⁰ qui pour décrire le type

⁸²⁹. Homère, *Odyssée*, tome II, chant X, v. 230 à 243, texte traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1^e éd. 1924).

⁸³⁰. Théophraste, *Caractères*, IV, Texte établi et traduit par Octave Navarre, Paris, Les Belles Lettres, 2012, (1^e éd. 1921),

même du rustre, le met en scène en train d'arriver ivre à l'Assemblée après avoir bu cette potion. Quelle que soit la référence, dans les deux cas, les personnages perdent leur dignité humaine, et même leur statut humain, une fois la boisson absorbée. Convoquer le *kukeon* relève d'une grande ingéniosité pour traiter avec humour le thème de la difformité et le pousser à son paroxysme. C'est un bel exemple d'efficacité verbale. En un mot, le thème est épuisé : le comble de la déformation physique est atteint lorsque l'apparence physique d'un être humain laisse penser qu'elle ne peut être que le résultat de l'ingurgitation du *kukeon*. Les deux épigrammatistes parviennent donc à apporter une dimension comique au traitement du thème tout en insérant des références culturelles. Enfin, nous pouvons nous demander quelle est la véritable cible de ces épigrammes : les êtres difformes ou les regards réducteurs, hyperboliques qui peuvent être posés sur les apparences différentes, hors normes.

La question se pose encore plus nettement dans le groupe d'épigrammes suivant qui donne à voir deux types de déformation : celle imposée par la nature aux personnages et celle construite par la subjectivité et l'intention satirique de l'auteur.

ΕΙΣ ΠΟΝΗΡΟΥΣ⁸³¹

Αντιόχου

Ψυχὴν μὲν γράψαι χαλεπὸν. μορφήν δὲ χαράξαι
 ῥάδιον. ἀλλ' ἐπὶ σοὶ τοῦμπαλιν ἀμφότερα.
 Τῆς μὲν γὰρ ψυχῆς τὸ διάστροφον ἔξω ἄγουσα
 ἐν τοῖς φαινομένοις ἢ φύσις εἰργάσατο.
 Τὸν δ' ἐπὶ τῆς μορφῆς θόρυβον καὶ σώματος ὕβριν
 πῶς ἂν τις γράψαι, μηδ' ἐσιδεῖν ἐθέλων ;

[Αντιόχου

Ψυχὴν μὲν γράψαι χαλεπὸν, μορφήν δὲ χαράξαι
 ῥάδιον. Ἀλλ' ἐπὶ σοὶ τοῦμπαλιν ἀμφότερον.
 Τῆς μὲν γὰρ ψυχῆς τὸ διάστροφον ἔξω ἄγουσα
 ἐν τοῖς φαινομένοις ἢ Φύσις εἰργάσατο.
 Τὸν δ' ἐπὶ τῆς μορφῆς θόρυβον καὶ σώματος ὕβριν
 πῶς ἂν τις γράψαι, μηδ' ἐσιδεῖν ἐθέλων⁸³² ;]

Sur les malheureux

Antiochos⁸³³

S'il est difficile de peindre une âme, sculpter la forme d'un corps
 Est en revanche facile. Mais en ce qui te concerne, les deux actions sont inversées.
 En effet, révélant au grand jour la déformation de ton âme,

« La rusticité est, semble-t-il, une grossièreté qui ignore les bienséances. Et voici quelle sorte d'homme est le rustre. Avant d'aller à l'assemblée, il absorbe son kykéon, et...soutient qu'il n'y a pas de parfum qui vaille le pouliot. Il porte des souliers trop larges pour son pied. Il a le verbe haut.»

⁸³¹. Epigramme livre II, p. 209-210 (AG, XI, 412 ; A. Pl., II^a, 43, 13).

⁸³². ANTIOXOY

Ψυχὴν μὲν γράψαι χαλεπὸν, μορφήν δὲ χαράξαι / ῥάδιον· ἀλλ' ἐπὶ σοὶ τοῦμπαλιν ἀμφότερον. / τῆς μὲν γὰρ ψυχῆς τὸ διάστροφον ἔξω ἄγουσα / ἐν τοῖς φαινομένοις ἢ Φύσις εἰργάσατο. / τὸν δ' ἐπὶ τῆς μορφῆς θόρυβον καὶ σώματος ὕβριν / πῶς ἂν τις γράψαι, μηδ' ἐσιδεῖν ἐθέλων ; (AG, XI, 412).

⁸³³. Poète inconnu, peut-être Antiochus d'Eges, présent dans l'Anthologion de Diogénien. Voir l'*Anthologie Grecque*, tome X, livre XI, *op. cit.*

La Nature l'a intégrée au domaine du visible.
Mais l'aspect déroutant de ta silhouette et l'outrage que constitue ton corps,
Comment quelqu'un pourrait-il les peindre alors qu'il ne veut pas même les voir ?

MORUS (p. 210)

*Pingere difficile est animum, depingere corpus
Hoc facile est, in te sunt tamen ambo secus.
Nam prauos animi mores natura reuelans,
Fecit ut emineant undique perspicui.
Sed formae portenta tuae deformia membra
Quis pingat ? quando haec cernere nemo velit ?*

More

Il est difficile de peindre l'âme, représenter le corps
Est facile, mais chez toi, c'est l'inverse.
Car la nature a dévoilé les turpitudes de ton âme
Et les a fait apparaître au grand jour, sur tout ton corps, avec évidence.
En revanche les monstruosité de ton aspect physique, tes membres difformes,
Qui pourrait les peindre, puisque personne ne veut les voir ?

En donnant à voir la déformation du personnage, l'auteur met au jour les procédés qui lui permettent de grossir les traits et à la fin de l'épigramme, le lecteur retient surtout l'aspect hyperbolique de la satire dont la réalité ne peut être que mise en doute. Le rire l'emporte donc mais une question peut être posée : de qui rions-nous ? qui du personnage ou du portraitiste est le plus hors-normes ? Tout est fait pour présenter le personnage comme un être en marge de la société et échappant à tous les schémas normaux. Le chiasme initial (Ψυχὴν ; χαλεπὸν / μορφὴν ; ῥάδιον // *difficile ; animum / corpus ; facile*) énonce deux vérités générales dont le personnage est exclu (Ἄλλ' ἐπὶ σοὶ τοῦμπαλιν ἀμφοτέρων ; *in te sunt tamen ambo secus*). Les deux tournures insistent bien sur le degré d'exclusion avec, à chaque fois, un adverbe adversatif qui oppose nettement l'énoncé de la règle à l'exception (ἐπὶ σοὶ ; *in te*) avec l'insistance sur la double étrangeté (ἀμφοτέρων ; *ambo*). Le deuxième distique s'appuie sur le principe de la physiognomie, « art (...), technique, qui consiste à connaître et à juger un individu à partir de ses caractéristiques physiques. Elle repose sur l'idée qu'il existe un lien entre la surface visible du corps et l'intériorité d'un individu, que les signes physiques extérieurs sont le reflet et la manifestation de sa nature profonde, de sa *phusis* et qu'on peut la connaître en décryptant les signes corporels⁸³⁴. » Les termes ἔξω ἄγουσα ἐν τοῖς φαινομένοις / *reuelans ut emineant undique perspicui* rendent bien compte du processus de révélation psychique qui s'opère par l'intermédiaire du corps. Ce dernier devient un livre ouvert dans lequel l'âme et ses reliefs apparaissent avec force.

L'art de la pointe s'illustre dans le dernier distique dans lequel la déformation atteint son paroxysme car l'épigrammatiste prend le contrepied comique de l'indicible. Un écrivain est parfois amené à ne pas trouver les mots, les considérant nécessairement en deçà de l'émotion ressentie ou

⁸³⁴. Lætitiā Marcucci, « Le rôle méconnu de la physiognomonie... » art. cit., p. 125.

craignant qu'ils ne fassent ressurgir une réalité difficilement soutenable. Antiochos fait basculer ce procédé dans le domaine pictural et le traite sur un mode humoristique dans le but de grossir la déformation. Les deux questions rhétoriques finales πῶς ἄν τις γράψαι, μηδ' ἐσιδεῖν ἐθέλων ; *Quis pingat ? quando haec cernere nemo velit ?* suggèrent l'idée que la laideur du personnage est telle qu'elle ne peut être ni vue ni, par conséquent, peinte. L'épigrammatiste se définit habituellement comme un auteur qui garde constamment ses yeux grand ouverts sur le monde qui l'entoure puisqu'il se nourrit du quotidien. En suggérant que ce personnage contraint tous ceux qui le croisent à fermer les yeux, y compris lui, un peintre du réel habitué à observer les hommes, l'auteur suggère que la situation est exceptionnelle ou plutôt que le degré de laideur est hors norme et qu'il rend la simple contemplation impossible car insoutenable. C'est ce sous-entendu caricatural qui enclenche le comique, à moins que ce ne soit le processus même de la caricature qui ne suscite le rire. Les hyperboles péjoratives qui saturent le texte θόρυβον ; ὕβριν / *portenta ; deformia* invitent à se demander si l'*hubris* n'est pas surtout le fait de l'auteur.

Ainsi, caricaturistes et amoureux transis, parce qu'ils portent un regard très partial et subjectif sur la personne décrite, sont également, tout comme les fous, les voleurs et les jaloux, très loin de la vérité et de la sagesse. Une grande différence subsiste tout de même : les satiristes ont tout à fait conscience de leurs excès formels, ils se doivent de grossir les traits pour faire rire. Ils nous donnent à voir une vision très réductrice de leur cible, en toute conscience. Les exigences de brièveté rendent la tâche de l'épigrammatiste encore plus complexe car il doit offrir au lecteur un condensé de ridicule. Dans le cas de l'amoureux transi et des épigrammes érotiques, la configuration est différente : le processus d'idéalisation est subi et si le lecteur peut y percevoir du ridicule, de l'excès, l'auteur de la pièce n'a pas pour but de faire rire. Dans le groupe d'épigrammes précédent, il apparaît nettement que Rufin traite ce processus d'idéalisation au premier degré. Les traducteurs latins, en revanche, introduisent, avec leur dernier vers, un second degré et une dimension comique qui viennent comme percer l'emphase créée dans les premiers vers.

Est-il possible d'envisager que Cornarius ait proposé si peu d'épigrammes érotiques par manque d'intérêt pour celles-ci ? Dans le cadre des épigrammes satiriques, le regard déformant du caricaturiste pouvait susciter le rire et c'est en cela qu'il pouvait être intéressant, il se présentait comme un allié précieux de la *festivitas*. Dans la plupart des épigrammes érotiques grecques, le processus d'idéalisation était en revanche décrit au premier degré, sans aucune distance critique. Que ce soit volontaire ou uniquement lié au fait qu'il s'agisse de la dernière catégorie d'épigrammes de l'anthologie, nous pouvons au minimum affirmer qu'elle a été sacrifiée et que Cornarius a préféré publier sa compilation telle quelle, sans étoffer davantage son dernier livre. Il est un lemme que l'anthologiste a en revanche pris le temps d'étoffer, il s'agit de celui consacré aux médecins, dans le

livre II qui rassemble les épigrammes satiriques.

3) Regards savants et impostures

Ces épigrammes auraient toutes pu, potentiellement, inspirer Molière dans ses comédies fustigeant les médecins. Elles dénoncent toutes la posture de savants que les docteurs adoptent alors qu'ils n'ont pas les compétences pour prétendre à ce titre. Il n'est guère surprenant de trouver de nombreuses épigrammes satiriques dénonçant des médecins charlatans car c'est une topique de la Renaissance⁸³⁵. Il est encore moins surprenant que Cornarius soit l'auteur de ces nombreuses pièces qui font la satire de la profession car en parcourant ses œuvres, cette question de l'imposture savante revient inlassablement, de manière presque obsessionnelle. Pour ne donner que quelques exemples :

*... quis patienter ferat tam speciosam artem adeo vulgo prostitutam, ut et indoctissimus et infantissimus quisque (...) se palam pro Medico et gerat, et habeatur quoque*⁸³⁶...

...qui supporterait sans réagir qu'un art si brillant arrive ouvertement à un tel degré de prostitution que tous les plus ignorants et les plus incompetents se comportent publiquement en médecins et soient considérés comme tels...

*Quo magis mirum est, esse qui asini (...) Hippocratis scriptorum, tamen leonina induti se pro medicis gerere audeant, et habeantur quoque*⁸³⁷...

Ce qui est plus surprenant, c'est qu'il existe des ânes en matière d'écrits hippocratiques mais qui, une fois revêtus d'une peau de lion⁸³⁸, se comportent en médecins et sont considérés comme tels.

*Nihil enim stolidius est, quam inanibus titulis se jactare : quum interim nihil sanæ ac rectæ doctrinæ teneant, qui se vulgo emptitio, velut fieri solet, Doctoris titulo venditant*⁸³⁹.

Rien n'est plus stupide que de se vanter de titres vains : alors qu'ils ne maîtrisent rien de la saine et juste doctrine, certains se font valoir auprès d'une foule achetée, comme cela arrive souvent, avec un titre de docteur.

La cible principale de cette attaque contre les imposteurs est vraisemblablement Fuchs. Le titre de son ouvrage *Vulpecula excoriata*⁸⁴⁰ fait référence à ce que Cornarius considère comme une fourbe

⁸³⁵. Sur cette question, lire J.-C. Margolin, « Sur quelques figures de charlatans à la Renaissance. Apparence et réalité du charlatanisme », dans *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, éd. M.-T. Jones-Davies, Paris, Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherches sur la Renaissance, 1979, p. 41-43. Sur la satire d'autres professions, consulter Ian Dalrymple McFarlane, « Clément Marot and the World of Neo-Latin Poetry », dans *Literature and the Arts in the Reign of Francis Ist*, essays presented by C. A. Mayer, edited by P. M. Smith and I. D. McFarlane, Lexington, French Forum, 1985, p. 103-130.

⁸³⁶. Janus Cornarius, *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit, op. cit.*, p. 270.

⁸³⁷. Janus Cornarius, *Hippocratis libri omnes restaurati. Epistola nuncupatoria, op. cit.*, p. 304.

⁸³⁸. Cornarius renvoie peut-être ici à la fable d'Ésope « L'âne revêtu de la peau du lion et le renard ». Ésope, *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. Dans cette fable, le renard n'est pas dupe de la supercherie, il reconnaît l'âne sous sa peau de lion, lorsqu'il l'entend braire. La référence à cette fable est d'autant plus originale que Cornarius qualifie Fuchs de renard en raison de son nom de famille. Pour être plus exacte, il le surnomme *Vulpecula excoriata*. Il est donc évident qu'il n'a pas convoqué Ésope pour vanter l'intelligence et la perspicacité du renard. Le lecteur est plutôt libre d'imaginer que l'animal s'est alors empressé de revêtir lui-même cette peau du lion pour mener à bien sa propre supercherie. A moins qu'il n'ait tout de suite reconnu le subterfuge, habitué qu'il était d'avoir recours au même.

⁸³⁹. Janus Cornarius, *Hippocratis sive Doctor verus, oratio habita Marpurgi, op. cit.*, p. 327.

⁸⁴⁰. Voir annexe n°2, œuvre 43.

imposture. Comme nous l'avons dit précédemment, il est difficile d'évaluer le bien-fondé de cette critique. Il est évident que les deux médecins n'ont pas connu la même stabilité professionnelle et Janus Cornarius crie à l'injustice en alléguant l'ignorance de Fuchs. Reste à savoir si cette affirmation est vraie ou si elle est seulement l'expression d'une amère jalousie. Quoi qu'il en soit, il est assez logique que Cornarius ait décidé d'étoffer ce lemme dans le livre consacré aux épigrammes satiriques car cette dénonciation, topique de la Renaissance, le touchait particulièrement. Ces mises en scène de faux médecins qui, sous couvert de faire rire, contiennent une satire violente de l'imposture savante, le touchaient de très près. Dans toutes les épigrammes suivantes, le regard que porte le médecin sur ses patients, autrement dit l'auscultation ou l'examen, est inopérant. Alors qu'elle devrait être l'étape préalable d'un diagnostic efficace et salutaire, elle se transforme en arrêt de mort et révèle ainsi le manque de compétences des prétendus savants.

ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ⁸⁴¹

Τοῦ αὐτοῦ (Νικάρχου)

Πέντ' ἰητρὸς Ἀλέξις ἅμ' ἔκλυσε, πέντ' ἐκάθηρε,
πέντ' ἴδεν ἀρρώστους, πέντ' ἐνέχρισε πάλιν.
καὶ πᾶσιν μία νύξ, ἐν φάρμακον, εἷς σοροπηγὸς,
εἷς τάφος, εἷς Αἴδης, εἷς κοπετὸς γέγονεν.

[ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ

Τοῦ αὐτοῦ

Πέντ' ἰητρὸς Ἀλέξις ἅμ' ἔκλυσε, πέντ' ἐκάθηρε,
πέντ' ἴδεν ἀρρώστους, πέντ' ἐνέχρισε πάλιν.
Καὶ πᾶσιν μία νύξ, ἐν φάρμακον, εἷς σοροπηγὸς,
εἷς τάφος, εἷς Αἴδης, εἷς κοπετὸς γέγονε⁸⁴².]

Sur les médecins

Du même (Nicarque⁸⁴³)

Le médecin Alexis a ausculté cinq patients en même temps, il a fait cinq lavements,

Il a vu cinq malades, il a à nouveau opéré cinq onctions⁸⁴⁴.

Et pour tous, il n'y eut qu'une seule nuit, un seul remède, un seul fabricant de cercueils,

Un seul tombeau, un seul Hadès, une seule expression de douleur.

CORNARIUS (p. 179)

Quinque lauat, totidem medicus quoque purgat Alexis,

Quinque aegros uidit, quinque & inunxit item.

Omnes nox una, & medicina, polinctor & unus,

Orcusque & tumulus, luctus & unus habet.

⁸⁴¹. Epigramme livre II, p. 179 (AG, XI, 122 ; A. Pl., II^a, 22 11).

⁸⁴². ΚΑΛΛΙΚΤΗΡΟΣ

Πέντ' ἰητρὸς Ἀλέξις ἅμ' ἔκλυσε, πέντ' ἐκάθηρε, / πέντ' ἴδεν ἀρρώστους, πέντ' ἐνέχρισε πάλιν / καὶ πᾶσιν μία νύξ ἐν φάρμακον, εἷς σοροπηγὸς, / εἷς τάφος, εἷς Αἴδης, εἷς κοπετὸς γέγονεν. (AG, XI, 122).

⁸⁴³. Poète qui aurait vécu sous le règne des Flaviens. Il apparaît dans l'Anthologion de Diogénien. Voir *l'Anthologie Grecque*, tome X, livre XI, *op. cit.*, p. 298.

⁸⁴⁴. Sur cette tradition de l'onction dans la médecine gréco-romaine, lire Hélène King et Véronique Dasen, *La médecine dans l'antiquité grecque et romaine*, Lausanne, éditions BHMS, 2007, p. 56 « Si certains traitements, comme l'onction de graisse ou d'huile sur une zone douloureuse ont pu soulager, il est plus difficile d'évaluer l'efficacité de la plupart des remèdes. ».

Cornarius

Le médecin Alexis procède à cinq lavements, il purge également, le même nombre de fois,
Il a vu cinq malades et a enduit pareillement les cinq.
Tous, une seule nuit, une seule médecine, un seul croque-mort,
Une seule tombe, une seule descente chez Orcus, une seule lamentation les réunissent.

Ces épigrammes possèdent tous les ingrédients d'un huis-clos tragique, avec un drame resserré par l'unité d'action (l'intervention d'un médecin auprès de malades), l'unité de temps : moins d'une journée (μία νύξ ; *nox una*) et l'unité de lieu sans laquelle il est impossible que le docteur puisse ausculter cinq patients en même temps. Le nom du professionnel laissait pourtant présager une issue plus heureuse puisque le terme Ἀλέξις signifie « le secours ». Ainsi, la satire est déjà présente dans le choix du patronyme et la fin de l'épigramme révèle toute l'ironie contenue dans ce nom. Mais la moquerie acerbe s'exprime surtout à travers la répétition du chiffre cinq (πέντε / *quinque*), chaque fois accompagné d'un verbe désignant un acte médical ἔκλυσε, ἐκάθηρε⁸⁴⁵, ἴδεν, ἐνέχρισε / *lavat, purgat, vidit, inunxit*. Le verbe ἴδεν / *vidit* apparaît tardivement dans la liste alors qu'il désigne l'auscultation. En réalité, cette dernière est inutile pour le médecin dont les remèdes sont mécaniques et appliqués à tous.

L'astuce trouvée par l'épigrammatiste grec est que le lecteur s'attend, avec ce chiffre cinq, à la découverte de cas particuliers, or il s'avère que le médecin ne ménage aucune place à l'individualité et à la particularité de chaque être, puisque les mêmes remèdes sont proposés à chaque fois, ce qui laisse imaginer qu'ils ne seront pas adéquats. Le dernier distique le confirme : la présence de cinq patients n'a engendré aucune distinction de diagnostic ni de remède et ils connaissent donc un sort unique. C'est ce que suggère habilement la gradation, scandée par la répétition du chiffre « un ». Ces deux derniers vers retracent de manière accélérée le drame qui s'est produit : le contexte temporel du drame ainsi que sa durée μία νύξ / *nox una* ; l'élément déclencheur ἐν φάρμακον / *una medicina* (qui aurait dû améliorer le sort des patients mais qui en réalité a précipité leur mort) et l'*epimythion* qui s'opère en quatre temps, les trois premiers consacrés à la description de la descente aux enfers des défunts (εἰς σοροπηγός, εἰς τάφος, εἰς Αἴδης / *polinctor unus, orcusque et tumulus*⁸⁴⁶) et la dernière aux conséquences pour l'entourage(εἰς κοπετός / *unus luctus*). Robert Aubreton note justement qu'il serait excessif de voir dans la construction des deux distiques une antithèse : « ...l'opposition cinq-un qui caractérise les

⁸⁴⁵. Ce verbe nous permet d'approfondir le parallèle que nous avons établi précédemment entre cette épigramme sur les médecins et le théâtre, en l'occurrence la tragédie qui doit conduire à la catharsis. Sur ce lien entre la médecine et le théâtre, lire Hervé Baudry « Molière et la médecine : entre l'agonie et l'euphorie » dans *Littérature et médecine* [en ligne], Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000 (généré le 28 février 2021) : « Le rapport entre le théâtre et la médecine s'avère essentiel car il se fonde sur la notion de catharsis. Esthétique et thérapeutique se rejoignent dans la visée ultime de la purification/purgation des passions/pathos. » §14.

⁸⁴⁶. Notons que l'ordre de ces deux derniers mots est plus logique dans l'épigramme grecque.

deux distiques n'est qu'apparente : dès le début, il n'y a qu'un seul traitement, une seule visite, et une seule issue : la mort⁸⁴⁷». Autrement dit, l'incompétence du médecin condamne par avance ses patients.

Il est intéressant de voir que la nature même de la critique sera la même dans les pièces de Molière. Une citation extraite du *Malade imaginaire* résume parfaitement l'épigramme : « Presque tous les hommes meurent de leurs remèdes et non de leurs maladies⁸⁴⁸. » À travers l'unicité du remède proposé, l'épigrammatiste pointe du doigt l'imposture du pseudo-savant qui n'a pas les compétences suffisantes pour adapter son diagnostic et le rendre fiable. Nous retrouvons dans les épigrammes suivantes la même mise en scène de l'imposture savante.

ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ⁸⁴⁹

Αγαθίου

Κεῖτο μὲν ἀλκιμένης κεκακωμένος ἐκ πυρετοῖο,
καὶ περὶ λευκανίην βραγχὰ λαρυγγίων.
νυσσόμενός τε τὸ πλευρὸν, ἄτε ξιφέεσσιν ἀμυχθέν,
καὶ θαμὰ δυσκελάδοις ἄσθμασι πνευστιῶν.
ἦλθε δὲ καλλίγνωτος ὁ κώιος, ὁ πλατυλέσχης,
τῆς παιωνιάδος πληθόμενος σοφίης.
πᾶσαν ἔχων πρόγνωσιν ἐν ἄλγεσιν, οὔτι περιττὸν
ἄλλο προαγγέλλων ἢ τὸ γενησόμενον.
Αλκιμένους δ' ἐδόκευεν ἀνάκλισιν, ἔκ τε προσώπου
φράζετο, καὶ παλάμης ψαῦεν ἐπισταμένως.
καὶ τὸ περὶ κρισίμων φαέων ἐλογίζετο γράμμα,
πάντ' ἀναπεμπάζων οὐχ ἐκὰς ἵπποκράτους.
καὶ τότε τὴν πρόγνωσιν ἐς Αλκιμένην ἀνεφώνει
σεμνοπροσωπήσας καὶ σοβαρευσάμενος.
εἶ γε φάρυγξ βομβεῦσα, καὶ ἄγρια τύμματα πλευροῦ,
καὶ πυρετῶ λήξει πνεῦμα δασυνόμενον,
οὐκ ἔτι τεθνήξει πλευρίτιδι. τοῦτο γὰρ ἡμῖν
σύμβολον ἐσσομένης ἐστὶν ἀπημοσύνης.
θάρσει, τὸν νομικὸν δὲ κάλει, καὶ χρήματα σαυτοῦ
εὖ διαθείς, βιότου λήγε μεριμνοτόκου,
καί με τὸν ἱητρὸν, προρρήσιος εἶνεκεν ἐσθλῆς,
ἐν τριτάτῃ μοίρῃ κάλλιπε κληρονόμον.

[Αγαθίου

Κεῖτο μὲν Ἀλκιμένης κεκακωμένος ἐκ πυρετοῖο,
καὶ περὶ λευκανίην βραγχὰ λαρυγγίων,
νυσσόμενός τε τὸ πλευρὸν, ἄτε ξιφέεσσιν ἀμυχθέν,
καὶ θαμὰ δυσκελάδοις ἄσθμασι πνευστιῶν.
ἦλθε δὲ Καλλίγνωτος ὁ Κώιος, ὁ πλατυλέσχης,
τῆς παιωνιάδος πληθόμενος σοφίης,
πᾶσαν ἔχων πρόγνωσιν ἐν ἄλγεσιν, οὔ τι περιττὸν
ἄλλο προαγγέλλων ἢ τὸ γενησόμενον.
Αλκιμένους δ' ἐδόκευεν ἀνάκλισιν, ἔκ τε προσώπου
φράζετο, καὶ παλάμης ψαῦεν ἐπισταμένως,
καὶ τὸ περὶ κρισίμων φαέων ἐλογίζετο γράμμα,
πάντ' ἀναπεμπάζων οὐχ ἐκὰς Ἰπποκράτους.

⁸⁴⁷. *Anthologie grecque*, tome X, livre XI, op. cit., p. 117, note 3.

⁸⁴⁸. Molière, *Le malade imaginaire*, Paris, Larousse, acte III, scène 3, 2007, p. 109.

⁸⁴⁹. Epigramme livre II p. 181-182 (*AG*, XI, 382 ; *A. Pl.*, II^a, 22, 19).

Καὶ τότε τὴν πρόγνωσιν ἐς Ἀλκιμένην ἀνεφώνει
 σεμνοπροσωπήσας καὶ σοβαρευόμενος.
 Εἶ γε φάρυγξ βομβεῦσα, καὶ ἄγρια τύμματα πλευροῦ,
 καὶ πυρετῶ λήξει πνεῦμα δασυνόμενον,
 οὐκέτι τεθνήξει πλευρίτιδι. Τοῦτο γὰρ ἡμῖν
 σύμβολον ἐσσομένης ἐστὶν ἀπημοσύνης.
 θάρσει, τὸν νομικὸν δὲ κάλει, καὶ χρήματα σαυτοῦ
 εὖ διαθείς, βίотου λῆγε μεριμνοτόκου,
 καί με τὸν ἱητρὸν, προρρήσιος εἵνεκεν ἐσθλῆς,
 ἐν τριτάτῃ μοίρῃ κάλλιπε κληρονόμον⁸⁵⁰.]

Sur les médecins

D'Agathias

Alkiménès était étendu, affaibli par la fièvre,
 Parlant avec une voix rauque à cause d'une gorge enrouée,
 Frappé au flanc, comme transpercé par des épées
 Et souffrant d'asthme avec une respiration pénible, saccadée et bruyante.
 Survint alors Callignote de Cos, le grand bavard,
 Rempli de la sagesse d'un médecin,
 Doté d'une connaissance parfaite en matière de souffrances,
 N'annonçant que ce qui doit nécessairement arriver.
 Il observait la façon de s'étendre d'Alkiménès, méditait
 Sur son visage, palpait la paume de sa main doctement,
 Et établissait la liste des jours critiques⁸⁵¹
 Comptant et recomptant tout, un peu comme Hippocrate.
 Et il formulait alors, à haute voix, ses prévisions concernant Alkiménès,
 Après avoir pris un air grave et s'être avancé fièrement avec arrogance.
 « Si ta gorge cesse d'être rauque, si tes violentes blessures à la plèvre,
 Tes gênes respiratoires et la fièvre disparaissent,
 Tu ne mourras plus de pleurésie. En effet, tout cela est pour moi
 Signe d'une innocuité à venir.
 Aie confiance, appelle le notaire, et après avoir bien réparti
 Tes richesses, achève une vie qui enfante des soucis
 Et moi ton médecin, en récompense de mon pertinent diagnostic,
 Fais-moi hériter d'un tiers de tes biens. »

CORNARIUS (p. 182-183)

*Hic iacet Alcimenes uexatus febre maligna
 Et male raucoso gutture uerba sonans.
 Cui tanquam gladius punctum latus arsit acutis,*

⁸⁵⁰. ΑΓΑΘΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ

Κεῖτο μὲν Ἀλκιμένης κεκακωμένος ἐκ πυρετοῦ / καὶ περὶ λαυκανίην βραγχὰ λαρυγγίων / νυσσόμενός τε τὸ πλευρὸν ἄτε ξιφέεσσιν ἀμυχθὲν / καὶ θαμὰ δυσκελάδοις ἄσθμασι πνευστιῶν· / ἦλθε δὲ Καλλίγνωτος ὁ Κώιος, ὁ πλατυλέσχης, / τῆς παιωνιάδος πληθόμενος σοφίης, / πᾶσαν ἔχων πρόγνωσιν ἐν ἄλλεσιν, οὐ τι περιττὸν / ἄλλο προαγγέλλον ἢ τὸ γενησόμενον. / Ἀλκιμένους δ' ἐδόκευεν ἀνάκλισιν ἐκ τε προσώπου / φράζετο καὶ παλάμης ψαῦεν ἐπισταμένως / καὶ τὸ περὶ κρισίμων φαέων ἐλογίζετο γράμμα / πάντ' ἀναπεμπάζων οὐχ ἐκὰς Ἴπποκράτους. / καὶ τότε τὴν πρόγνωσιν ἐς Ἀλκιμένην ἀνεφώνει / σεμνοπροσωπήσας καὶ σοβαρευόμενος· / Εἶ γε φάρυγξ βομβεῦσα καὶ ἄγρια τύμματα πλευροῦ / καὶ πυρετῶ λήξει πνεῦμα δασυνόμενον, / οὐκέτι τεθνήξει πλευρίτιδι· τοῦτο γὰρ ἡμῖν / σύμβολον ἐσσομένης ἐστὶν ἀπημοσύνης. / θάρσει· τὸν νομικὸν δὲ κάλει καὶ χρήματα σαυτοῦ / εὖ διαθείς βίотου λῆγε μεριμνοτόκου, / καί με τὸν ἱητρὸν προρρήσιος εἵνεκεν ἐσθλῆς / ἐν τριτάτῃ μοίρῃ κάλλιπε κληρονόμον. (AG, XI, 382).

⁸⁵¹. Voir la note 2 de Robert Aubreton, *Anthologie grecque*, tome X, livre XI, *op. cit.*, p 208 : « Ce calcul que le médecin effectue sur des tablettes portatives est très important dans la médecine hippocratique. Les jours critiques sont ceux où la crise se produit, et ils varient selon les maladies ; cette crise est la "transformation décisive qui oriente le cours de la maladie dans un sens favorable" ou non. » Lire également Vivien Longhi, « Hippocrate a-t-il inventé la médecine d'observation ? », *Cahiers « Mondes anciens »*, 2018, p. 1-15.

cui tumuere crebris pectora anhelitibus.
Hunc medicus Cosus & nomine magnus & arte
Accessit uerbis amplaque multa sonans.
Omnia nosse ratus subiti mala damna doloris,
Quaeque aderant gnarus, quaeque futura forent.
De cubitu Alcimenae obseruans, hinc & faciem ipsam,
Explorans pulsus iudicium inde manus.
Hinc & de criticis dixit non pauca diebus,
Emensus digitis singula ut Hippocrates.
Tum tandem Alcimenem admonuit sic uoce loquutus
Et dignum uerbis addidit ipse decus.
Gutture raucedo cedat, puncturaque pleurae,
Cumque feбри cesset spiritus ille frequens.
Haec fiant, nunquam pleuritide, crede, peribis,
Ista tibi certae signa salutis erunt,
Confidit, dispensatorem accersit, opesque
Distribuit, uita & fungitur emerita.
At medici ut blandum sermonem munere penset
Haeres ex terna hic parte relictus ouat.

Cornarius

Ici est étendu Alcimène tourmenté par une méchante fièvre
 Et articulant mal les mots à cause de sa gorge enrouée.
 Son poumon s'enflamma comme transpercé par des glaives acérés,
 Sa poitrine gonfla à cause de fréquentes suffocations.
 Le médecin de Cos, grand par le renom et par l'art
 S'approcha de lui en articulant avec emphase et longuement.
 Il était convaincu de connaître tous les douloureux désagréments d'une douleur subite,
 Sachant à la fois tout ce qui s'était passé et tout ce qui se passerait à l'avenir.
 Il commence par observer la posture d'Alcimène, puis son visage,
 Il examina ensuite sa main pour prendre son pouls.
 Après cela, il commenta longuement les jours critiques,
 Après les avoir comptés, comme Hippocrate, un par un, sur ses doigts.
 Alors, enfin, il mit en garde Alcimène en s'exprimant ainsi
 Et lui-même ajouta à ses mots une solennelle dignité :
 « Que ta gorge cesse d'être enrouée, que ta plèvre arrête de se perforer,
 Que cette respiration rapide et cette fièvre disparaissent.
 Si cela arrive, crois-moi, tu ne mourras jamais de pleurésie
 Car cela signifiera clairement que tu es sauvé. »
 Le malade a confiance, il fait venir son intendant, répartit ses richesses
 Et en finit avec son injuste sort.
 Et en récompense de son charmant sermon,
 Le médecin a l'honneur d'hériter d'un tiers de son testament.

La construction de ces deux épigrammes est astucieusement mise au service de la satire. Le *promythion* (v1 à 8) s'effectue en deux temps. Les quatre premiers vers sont consacrés à la description des symptômes du patient. Les deux textes insistent sur l'état critique du malade en donnant de nombreux détails alarmants. L'auteur grec enchaîne au sein d'une même phrase une série de participes indiquant une souffrance physique (κεκακωμένος, λαρυγγίωον, νυσσόμενός, πνευστιόων) et crée ainsi un effet d'accumulation, renforcé par le polysyndète (καί, τε, και) rendant bien compte du poids de la

souffrance pour le malade qui ne peut donc que bénir l'arrivée du médecin. Les deux épigrammatistes ont recours à des procédés typiques de l'hypotypose : Agathias a recours à une comparaison (ἄτε ξιφέεσσιν ἀμυχθέν) pour rendre plus fidèlement l'intensité de la douleur. Cornarius, quant à lui, ouvre l'épigramme avec l'emploi d'un déictique *hic*, qui guide l'œil du lecteur et place en quelque sorte la scène juste devant lui, un effet renforcé par le recours au présent de narration qui réduit l'écart de temporalité entre protagonistes et lecteurs. Il suggère lui aussi l'idée d'une accumulation de maux sur une seule et même personne par l'anaphore du relatif de liaison *cui*, mais en passant du présent au parfait au vers 3 (*arsit / tumuere*), il sous-entend que l'état du malade empire soudainement, ce qui est une manière de dramatiser encore davantage l'entrée en scène du médecin dont l'intervention est présentée comme vitale. Ainsi, à l'issue de ces deux premiers vers, le sort du patient est certes pathétique, mais pas encore tragique. En effet, il n'est pas encore condamné puisqu'un potentiel sauveur entre en scène.

Les quatre vers suivants sont consacrés à la présentation du médecin. Sa description sert l'objectif de la satire en faisant coexister deux portraits antithétiques : celui d'un homme savant, érudit, compétent et celui d'un imposteur. La première vision ne correspond pas seulement à celle que le protagoniste a de lui-même mais également à celle qu'il transmet de lui aux malades qui se font abuser en faisant appel à lui. La seconde est le reflet, selon le satiriste, de la réalité. Dans la version grecque, la place du verbe ἦλθε en première position, ainsi que son temps (l'aoriste), concourent à présenter l'arrivée du médecin comme déterminante et vivement attendue. Son nom, qui, étymologiquement, fait de lui un connaisseur du Beau (Καλλίγνωτος) rassure (à moins qu'il ne soit le maître des apparences), tout comme son origine Κώιος qui établit une correspondance entre lui et Hippocrate. La fin du vers cinq (τῆς παιωνιάδος πληθόμενος σοφίης) pourrait également aller dans le sens d'une intervention de bon augure si l'adjectif πληθόμενος ne venait semer le doute. En effet, selon le contexte, il peut signifier « rempli de » et décrire le résultat objectif d'une accumulation, ici de savoirs, mais il peut également avoir le sens de « gonflé de », et sous-entendre que cette accumulation n'est qu'emphase et que le savoir est donc inexistant. L'apposition ὁ πλατυλέσχης plaiderait en faveur du dernier sens, en mettant en doute l'efficacité du médecin.

Les deux vers suivants sont construits sur la même ambivalence, avec d'un côté l'affirmation d'une parfaite maîtrise de sa science du diagnostic πᾶσαν ἔχων πρόγνωσιν mais de l'autre, une forte remise en question de celle-ci avec la tournure négative οὐ τι περιττὸν ἄλλο προαγγέλλων... La structure de ces quatre vers de présentation met parfaitement en valeur le principe même du faux-semblant puisque nous suivons deux mouvements d'emphase. Lorsque le personnage est décrit de son propre point de vue, il se gonfle d'orgueil mais lorsque le satiriste prend le relais, l'emphase désenfle aussitôt pour laisser apparaître l'incompétence du pseudo-médecin. La confrontation systématique des deux regards, celui du personnage et celui de l'épigrammatiste crée une dynamique

binaire qui dénonce efficacement les faux-semblants puisqu'elle déconstruit l'emphase créée de toutes parts par l'imposteur, en rétablissant la vérité. Le rythme binaire apparaît moins nettement dans la traduction de Cornarius qui laisse très peu de place à la vision que le personnage a de lui-même. Elle ne s'exprime en effet qu'au vers 1 *nomine magnus & arte* mais immédiatement après, celle du satiriste prend le relais pour mettre en doute cette compétence avec l'attitude emphatique et superfétatoire du médecin à son arrivée *uerbis amplaque multa sonans*.

De la même manière, au vers suivant, en ajoutant le participe parfait *ratus*, il montre que la maîtrise scientifique relève de la conviction personnelle du médecin mais n'a pas d'existence réelle. En imposant davantage le regard du satiriste, il prive l'épigramme de ces mouvements d'emphase qui tantôt s'enfle, tantôt désenfle au gré du changement de regard. Ce *promythion* laisse planer peu de doutes sur l'issue de la pièce. Autrement dit, lorsque débute l'*agôn*, la confrontation entre le médecin et le patient n'est plus vraiment placée sous le signe du suspense et le sort du malade n'est plus seulement pathétique mais penche vers le tragique : sa destinée semble scellée puisque le potentiel sauveur n'en est pas un.

L'*agôn* s'étend sur quatre vers et est constitué d'une énumération de verbes (*ἑδόκειεν, φράζετο, ψαῦεν, ἐλογίζετο, ἀναπεμπάζων* ; *observans, explorans, emensus*). Le médecin semble donc procéder à ce que nous appellerions aujourd'hui une auscultation, procédé hérité d'Hippocrate, lors duquel « le corps malade (...) est rendu signifiant aux yeux d'un médecin expert du pronostic⁸⁵². » Le médecin grec a longtemps été perçu comme « le fondateur d'une médecine d'observation⁸⁵³ » et autour de lui s'est développée « une certaine mythologie du regard médical, qui observe la nature et en perce les apparences⁸⁵⁴ ». Selon Vivien Longhi, Hippocrate décrivait si longuement ce qu'il observait chez ses patients que les lecteurs étaient comme « transportés au lit du malade⁸⁵⁵ » et le but de ses descriptions était pédagogique, il plaidait pour une « transparence des savoirs⁸⁵⁶ », une notion chère aux humanistes qui militent pour la fin de l'obscurantisme, contre la libération du savoir retenu entre les mains d'une élite et caché en quelque sorte au reste des hommes. La satire de ce pseudo-médecin tient peut-être en trois mots dans l'épigramme grecque οὐχ ἑκὸς Ἱπποκράτους. Il fait comme Hippocrate mais n'est pas Hippocrate. Il est dommage que Cornarius n'ait pas conservé cette subtilité et qu'il ait choisi la pleine identification (*ut Hippocrates*) car la formule grecque suggère qu'une imitation mécanique, même parfaite, des gestes d'Hippocrate ne suffit pas pour être un vrai médecin. L'*epimythion* (v 13 à 22) montre d'ailleurs avec éclat ce qui se cache derrière cette attitude pompeuse, à savoir l'incompétence.

852. Vivien Longhi, *op. cit.*, p. 1.

853. *Ibid.*

854. *Ibid.*, p. 2.

855. *Ibid.*, p. 3

856. *Ibid.*

Le discours final⁸⁵⁷ est la retranscription de la pseudo-auscultation du médecin : ses mots sont à l'image de ses gestes, ils révèlent uniquement la capacité qu'a le protagoniste à feindre la compétence dans un but pécuniaire. Son diagnostic tourne à vide puisqu'il est constitué d'une série d'hypothèses introduites par εἰ qui, d'un point de vue formel, limite considérablement la probabilité de l'énoncé contenu dans la principale. En outre, sur le fond, loin de poser un diagnostic sûr qui fasse avancer les choses, Callignote se contente d'énoncer des évidences et son discours emphatique devient une lapalissade. Cornarius accentue l'effet comique en remplaçant les subordonnées hypothétiques par des principales qui expriment un ordre (*cedat, cesser*). Le malade est vivement prié de cesser de l'être et de se rétablir s'il ne veut pas mourir. Le choix d'étoffer l'épigramme au détriment de la *brevitas* ne relève pas ici d'une fantaisie littéraire ni d'un pur ornement rhétorique. Bien au contraire, il sert subtilement la satire. En effet, quoi de plus efficace pour dénoncer le verbiage d'un imposteur qui se fait passer pour médecin, que de créer une longue épigramme dans laquelle l'état de santé du malade entre le premier et le dernier vers ne s'est absolument pas amélioré, malgré la méticuleuse auscultation et l'interminable discours du scientifique ? Le dernier vers fait figure de pointe puisqu'en dépit de l'inefficacité de l'intervention du médecin, ce dernier réclame d'être payé (προρορήσιος εἵνεκεν ἐσθλῆς ; κληρονόμον / *ut blandum sermonem munere ; haeres*).

À travers la satire de l'imposture savante, se dessine *a contrario* un idéal de transparence, qui dépasserait le simple domaine de la science pour s'imposer comme une éthique altruiste ou, pourrait-on dire humaniste, soucieuse de l'autre et qui s'exprimerait en ces termes :

Εἰς Δολιόυς⁸⁵⁸

Λουκιλλίου

Εἶ με φίλεις, ἔργω με φίλει, καὶ μὴ μ' ἀδίκησης σὺ,
 ἀρχὴν τοῦ βλάπτειν τὴν φιλίαν θέμενος.
 πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐγὼ πολὺ κρέσσονα φημὶ
 τὴν φανεράν ἔχθραν τῆς δολερῆς φιλίας.
 φασὶ δὲ καὶ νήεσσιν ἀλπλανέεσσι χερεῖουσ
 τὰς ὑφάλους πέτρας τῶν φανερῶν σπιλάδων.

⁸⁵⁷. Dans une autre épigramme d'Agathias, nous retrouvons le même type de discours, prononcé cette fois-ci par un astrologue. Nous ne l'avons pas retenu car le regard n'y est pas mis en scène, c'est pourquoi nous joignons uniquement la traduction proposée par Robert Aubretton : « Calligénès, le paysan, lorsqu'il eut jeté le grain en terre, s'en alla en la demeure d'Aristophane, l'astrologue, et lui demanda de lui dire si l'été lui serait favorable, et s'il récolterait grande abondance d'épis. Notre homme prit ses petits cailloux, les disposa sur sa tablette, compta sur ses doigts et déclara : " Calligénès, si ton champ est suffisamment arrosé par les pluies, si les fleurs sauvages ne l'envahissent pas, que les gelées ne brisent pas tes sillons et que, par la grêle, la pointe des épis naissants ne soit pas cisailée, si la biche ne vient tondre les guérets et si n'apparaît quelque calamité céleste ou terrestre, l'été te sera favorable, je te le prédis, et tu feras belle récolte d'épis ; crains seulement les sauterelles." » Anthologie Grecque, tome X, livre XI, épigramme 365, *op. cit.*, p. 201. Texte conservé par Janus Cornarius, voir *Selecta epigrammata, op. cit.*, p. 153. La structure est identique : l'agôn est vivement attendu par le personnage demandant de l'aide et comptant sur les compétences d'un tiers pour l'éclairer. L'épimythion repose sur une accumulation d'hypothèses, qui loin de proposer des prophéties, se contentent d'énoncer des évidences et le discours emphatique tourne également à une lapalissade.

⁸⁵⁸. Épigramme livre II p. 171 (*AG*, XI, 390 ; *A. Pl.*, II^a, 15, 1).

[Λουκιλλίου

Εἴ με φιλεῖς, ἔργω με φίλει, καὶ μὴ μ' ἀδίκησιν σὺ,
ἀρχὴν τοῦ βλάπτειν τὴν φιλίαν θέμενος.
Πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐγὼ πολὺ κρέσσονα φημὶ
τὴν φανερὰν ἔχθραν τῆς δολερῆς φιλίας.
Φασὶ δὲ καὶ νήεσσιν ἀλιπλανέεσσι χερεῖους
τὰς ὑφάλους πέτρας τῶν φανερῶν σπιλάδων⁸⁵⁹.]

Sur les fourbes

De Lucillius

Si tu m'aimes, aime-moi vraiment et ne commets pas, toi, d'injustices à mon endroit,
Faisant de notre amitié le premier moyen pour me nuire.
En effet, moi j'affirme que pour tous les hommes
La haine visible est de loin préférable à l'amitié perfide.
Et on affirme aussi que pour les navires qui errent sur les mers,
Les rochers sous la surface de l'eau sont plus néfastes que les écueils visibles.

IO. SLEIDANUS (p. 171-172)

*Officio mecum certes, ac desine faudes
Nectere, si vere sum tibi amicus ego,
Perniciosus enim, quisquis simulabit amorem,
Et minus ille nocet, qui nocet usque palam.
Quique latent pelago scopuli plus nauibus obsunt
Quam quos extanteis nauita cernit aquis.*

Ioannes Sleidanus

Rivalise d'amour avec moi et cesse d'ourdir des ruses
Si vraiment je suis un ami pour toi.
En effet, il est pernicieux celui qui feindra l'amour
Et il nuit moins celui qui nuit sans cesse, mais ouvertement.
Et les rochers qui sont cachés par la mer sont plus nuisibles aux navires
Que ceux qui s'élèvent au-dessus des eaux et que voit le matelot.

LUSCINIUS (p. 172)

*Blandus amor valeat, verum volo, laedere qui non
Praetextu sanctae tentet amicitiae.
Officit immenso minus omnibus hostis apertus,
Quam fallax pectus si quod amicus habet.
Aiunt velivolis hinc nautis plus nocuisse
Mersos, aereos quam, pelagi scopulos.*

Luscinius

Un amour flatteur ? Adieu ! Je le veux vrai pour qu'il ne tente pas
De me blesser en prenant l'aspect de la sainte amitié.
Un ennemi déclaré aux yeux de tous nuit infiniment moins
Qu'un ami qui feint son attachement.
Pour cette raison, on dit que pour les marins et leurs bateaux à voile,
Les roches de la mer sont plus dangereuses, immergées que surélevées.

⁸⁵⁹. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Εἴ με φιλεῖς, ἔργω με φίλει καὶ μὴ μ' ἀδικήσιν / ἀρχὴν τοῦ βλάπτειν τὴν φιλίαν θέμενος. / πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐγὼ πολὺ κρέσσονά φημι / τὴν φανερὰν ἔχθραν τῆς δολερῆς φιλίας. / φασὶ δὲ καὶ νήεσσιν ἀλιπλανέεσσι χερεῖους / τὰς ὑφάλους πέτρας τῶν φανερῶν σπιλάδων. (AG, XI, 390).

Ces pièces sont classées dans la catégorie des épigrammes satiriques mais il est pourtant bien difficile de percevoir la dimension humoristique. Selon Robert Aubreton, Lucillius s'inspirerait d'une expérience personnelle⁸⁶⁰. En tous les cas, quelle que soit la part d'expérience personnelle présente, il est intéressant de voir que la *diversitas* n'est pas seulement due à la présence de différentes catégories d'épigrammes. En réalité, elle est présente au sein même des différentes catégories. Dans le cas des épigrammes satiriques, le registre comique n'est pas systématiquement exploité. Parfois, il domine au point que la part de dénonciation sérieuse est infime. Dans d'autres cas, la dimension polémique l'emporte et l'épigramme fait alors plus réfléchir que sourire. Enfin, lorsqu'un aspect de la vie de l'épigrammatiste intervient au sein de la satire, il n'est pas rare que le texte prenne une dimension plus lyrique ou pathétique. Autrement dit, même si une catégorie d'épigrammes restreint le champ thématique et formel, elle accueille également la diversité et propose une large palette de registres.

La structure de ces pièces est différente du schéma habituel au sens où les trois distiques illustrent la même idée. La progression de l'épigramme rappelle celle des discours argumentatifs avec dans un premier temps une *captatio benevolentiae*, suivie de l'énoncé de l'*argumentum* puis de l'*exemplum*. Nous retrouvons en effet dans les deux premiers vers des procédés typiques de la *captatio benevolentiae*, l'emploi de la 1^{ère} (με ; *mecum, ego ; volo*) et la 2^{ème} personne du singulier (σὺ ; *tibi ; -*), l'expression de l'ordre ou de la défense (φιλει, μή ἀδικήσης ; *desine*) ou bien encore du souhait (*laedere qui non tentet*) et un appel aux bons sentiments (φιλεῖς τὴν φιλίαν ; *officio, amicus ; amor, sanctae amicitiae*) mais ici, elle ne se présente pas comme un artifice littéraire qu'emploie un auteur pour s'adresser à son lecteur. Elle semble davantage s'inscrire dans la sphère privée et être le message d'un homme qui en appelle un autre à la sincérité. Il faut toutefois préciser que Luscinius gomme la dimension personnelle de l'épigramme en supprimant l'adresse à la 2^{ème} personne du singulier. Ainsi le texte prend dès le début les allures d'une *captatio benevolentiae* générale et non *ad hominem* comme dans les deux premières versions. Ce premier distique peut certes se lire, à un second niveau, comme l'appel traditionnel d'un auteur à la bienveillance de ses lecteurs mais le point de départ reste une anecdote que l'épigrammatiste présente comme personnelle, rattachant à nouveau le genre à une littérature de circonstances. Mais même si la source d'inspiration est une anecdote, fictive ou réelle, l'épigramme a le pouvoir de hisser le fait unique d'un particulier au rang de généralité en lui conférant une valeur symbolique.

Le deuxième distique contient l'énoncé de l'argument qui a pour effet d'élever l'anecdote au rang de symbole d'une vérité générale. Il permet le passage d'un différend entre amis à un débat éthique sur la transparence et l'honnêteté. Le processus de généralisation apparaît très nettement avec la disparition de la 2^{ème} personne du singulier au profit de tournures universelles. Pour exemple, le

⁸⁶⁰. *Anthologie Grecque*, tome X, livre XI, *op. cit.*, p. 211, note 3.

début du vers 3 : Πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐγὼ, le pronom personnel ἐγὼ accolé à l'expression Πᾶσι ἀνθρώποισιν suggère parfaitement le glissement du particulier à l'universel. Si la 1^{ère} personne du singulier est toujours présente (φημι), elle se positionne alors comme détentrice d'une argumentation déductive construite sur l'observation d'un fait symbolique. Dans les versions latines, cette première personne disparaît totalement. Les textes sont ensuite uniquement construits autour de notions abstraites antithétiques : la haine visible et l'amitié feinte. Les épigrammes sont donc un plaidoyer en faveur de la transparence (défendue également par Hippocrate comme nous venons de l'évoquer) et un réquisitoire contre les faux-semblants, ce que rendent parfaitement les chiasmes τὴν φανεράν ἔχθραν / τῆς δολερῆς φιλίας ; *hostis apertus / fallax pectus* ; *simulabit amorem / nocet palam*. Le dernier distique donne un exemple emprunté à la nature qui corrobore l'argument et renforce la démonstration, ce qui se manifeste dans le glissement de φημι à φασί (*aiunt* chez Luscinius). L'exemple cité opère un effet d'*evidentia*, car nous passons de notions abstraites à des éléments naturels avec d'un côté τὰς ὑφάλους πέτρας / *scopulos mersos / scopuli qui latent* et de l'autre τῶν φανερῶν σπιλάδων ; (*scopulos aereos ; (scopuli) quos cernit*).

En prenant le contrepied de ces personnages moqués pour leur regard obtus, partial ou faussement compétent, un idéal peut être défini : pour Les humanistes, le savoir doit être ouvert à la diversité, au relativisme et à la transparence.

B. Regards pluriels et construction interactive du savoir

Nous nous interrogeons précédemment sur le lien possible entre une anthologie d'épigrammes et une série de traductions d'ouvrages essentiellement scientifiques. Il paraît à présent évident que le fil conducteur n'est pas seulement linguistique. Les productions de Cornarius ne traduisent pas seulement son engagement dans la défense des langues anciennes. Elles reflètent surtout une conception du savoir qui n'est pas propre à cet auteur mais définit l'idéal humaniste. Si le XVI^e siècle est peuplé d'auteurs polymathes, c'est que la curiosité⁸⁶¹ est érigée en principe et considérée comme le remède le plus sûr pour lutter contre les visions obtuses et déficientes. La publication d'anthologies redouble à la Renaissance, car la multiplication des sources reste la façon la plus sûre de construire un chemin vers la vérité et de constituer un savoir solide. La question de l'imposture, et plus précisément du plagiat⁸⁶², va grandement se poser à cette période, parce que l'imitation comme l'émulation

⁸⁶¹. Sur la notion de *curiositas* à la Renaissance, voir I, A, b.

⁸⁶². Lire à ce sujet Hélène Maurel-Indart, « Le plagiat littéraire : une contradiction en soi ? », *L'information littéraire*, vol. 60, 2008, p. 55-61. Un signe de ponctuation jouera un rôle essentiel dans cette question de plagiat : « Accuser Montaigne de plagiat sous prétexte qu'il ne met pas les guillemets à une citation de Lucrèce, c'est oublier que ses lecteurs sont les érudits de son époque, aptes à reconnaître spontanément l'intertexte et à en apprécier la présence. » p. 55.

deviennent des principes moteurs pour le bon fonctionnement desquels l'éthique de la transparence sera primordiale. Ainsi les *Selecta epigrammata* s'inscrivent parfaitement dans la ligne auctoriale définie par Cornarius et correspondent pleinement à ses idéaux scientifiques puisqu'ils mettent en scène les notions centrales d'émulation, de relativisme et de débat d'idées dans le but d'offrir le savoir le plus diversifié, objectif et sensé possible.

1) Regards concurrents : la dynamique de l'émulation

Bâle, ville dans laquelle l'anthologie des épigrammes est publiée en 1529, apparaît, à plus d'un titre, comme le lieu de l'émulation. Tout d'abord parce qu'elle accueillit à partir de 1460 une université qui « devint un véritable foyer de l'humanisme et des études classiques⁸⁶³ » et que l'on y trouva subséquentement des bibliothèques d'exception⁸⁶⁴. Ensuite, parce que, peu de temps après l'invention de l'imprimerie, elle vit « bientôt fleurir et prospérer des ateliers d'imprimerie qui publiaient les œuvres des contemporains ou des vénérés anciens, grecs (souvent en traduction latine) et latins⁸⁶⁵ ». Enfin, parce qu'en y séjournant (de 1514 à 1516, de 1521 à 1529, puis de 1535 à 1536⁸⁶⁶), Érasme contribua largement au rayonnement de la ville. Sa collaboration avec Froben fut des plus fructueuses. Suivant une logique du « don et de contre-don⁸⁶⁷ », Froben imprima tout ce qu'Érasme désirait, en contrepartie de quoi Érasme rédigea et composa une série d'écrits qui favorisèrent le commerce de la firme bâloise⁸⁶⁸. Les succès de cette collaboration s'enchaînèrent et en appelèrent d'autres : « Chaque livre est un succès et entraîne la commande ou la suggestion d'un nouveau livre à écrire. L'humaniste édite plus d'une dizaine d'ouvrages par an ! » Même si l'émulation traversa tout le XVI^e siècle, elle connut un paroxysme évident lors de cette période bâloise à plusieurs niveaux. L'association Érasme-Froben propulsa tout d'abord ce dernier au rang d'imprimeur humaniste incontournable, concurrençant ainsi Alde Manuce⁸⁶⁹. Elle contribua également à assoir l'incontestable autorité d'Érasme au sein de la République des lettres. Enfin, elle créa chez l'humaniste néerlandais une émulation, vis-à-vis de lui-même, qui le poussa à écrire toujours plus⁸⁷⁰, ce que rendit possible la présence de six presses au sein

⁸⁶³. Germaine Aujac, « La culture classique à Bâle au temps d'Érasme d'après trois frontispices », *Anabases* [En ligne], 2012, p. 161, DOI : 10.4000/anabases.669. Son acte de fondation fut signé par le pape Pie II.

⁸⁶⁴. « au couvent des chartreux ou chez le directeur éditorial de l'officine frobenienne, Beatus Rhenanus », Alexandre Vanautgaerden, « Érasme : écrire au milieu des presses », *Genesis* [En ligne], 2017, p. 167.

⁸⁶⁵. *Ibid.*, p. 162.

⁸⁶⁶. *Ibid.*, p. 167.

⁸⁶⁷. *Ibid.*

⁸⁶⁸. *Ibid.*

⁸⁶⁹. « Désireux de faire contrepoids au rayonnement de l'humanisme italien, l'humaniste batave a " inventé " la figure d'un humaniste au nord des Alpes, Johann Froben, capable de rivaliser avec le projet intellectuel de l'éditeur vénitien » *Ibid.*, p. 173.

⁸⁷⁰. Sur le rythme de ses éditions, voir le chapitre « Deux cent vingt et une éditions princeps d'Érasme », dans Alexandre Vanautgaerden, *Érasme typographe. Humanisme et imprimerie au début du xvie siècle*, Librairie Droz/Académie royale de Belgique, coll. « Travaux d'Humanisme & Renaissance », DIII, 2012, p. 25-30.

de l'atelier bâlois. Cette émulation s'exerça également sur les autres auteurs qui eurent à cœur de s'insérer dans ce mouvement dynamique de création. C'est pendant cette période prolifique, pour la ville bâloise autant que pour Érasme, que Cornarius s'y rendit, s'y arrêta, rencontra le prince des humanistes et publia son anthologie.

Le lieu de sa parution relie donc consubstantiellement l'œuvre au principe même d'émulation. La frénésie qui gagne les humanistes soucieux de sauvegarder et transmettre le patrimoine antique les pousse à publier beaucoup d'ouvrages, et rapidement, comme s'ils étaient mus par un sentiment d'urgence. La rapidité avec laquelle semblent avoir été publiées les anthologies de Soter et Cornarius l'illustre bien. L'inachèvement des derniers livres de ces deux compilations tendrait à confirmer cette hypothèse. Toute anthologie, et *a fortiori*, bilingue, reflète la dynamique d'émulation indissociable de l'ère humaniste. Les *Selecta epigrammata* accueillent deux configurations d'émulation : simple ou double, la seconde apparaissant beaucoup plus fréquemment. Dans le cadre de la première, le lecteur est amené à comparer l'épigramme grecque et sa traduction latine. Mais dans cette opposition binaire, le but des traducteurs latins n'est pas seulement de rendre hommage au support grec en le retranscrivant le plus fidèlement possible d'un point de vue stylistique. Il s'agit pour eux de rivaliser avec leur modèle. Nous retrouvons ici la conception antique de la *conversio* héritée de Quintilien selon lequel « Et je ne veux pas que la paraphrase se réduise à une simple interprétation, mais qu'il y ait autour des mêmes pensées, lutte et émulation⁸⁷¹. » Dans son article consacré à George Buchanan traducteur de l'*Anthologie*, Nathalie Catellani-Dufrène tire les conclusions suivantes : « Buchanan n'est donc pas dans une simple logique de transmission, mais plutôt dans une logique d'émulation qui doit lui permettre de trouver son style propre, son "*ingenium*"⁸⁷² ». Janus Cornarius annonce, dès son épître liminaire, être dans le même état d'esprit lorsqu'il déclare :

ea fiducia, ut Graecis mea respondere putem...

profondément convaincu (...) que mes vers sont à la hauteur des vers grecs...

Cornarius se place d'ailleurs très souvent dans une configuration simple où il entend rivaliser seul avec le modèle grec. Et même si son sous-titre met en avant trois auteurs⁸⁷³, il reste le premier contributeur d'épigrammes et ce, dans chaque livre. Mais le lecteur trouve essentiellement des émulations doubles qui elles-mêmes peuvent prendre deux formes différentes : les traducteurs peuvent rivaliser avec le support grec et entre eux mais un auteur latin peut également rivaliser avec

⁸⁷¹. Quintilien, *Institution oratoire*, tome VI, livre X, 5, § 5, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979 : *Neque ego paraphrasin esse interpretationem tantum volo, sed circa eosdem sensus certamen atque aemulationem.*

⁸⁷². Nathalie Catellani-Dufrène, « George Buchanan... », *op. cit.*

⁸⁷³. *Accesserunt (...) plus quam quingenta Epigrammata, recens versa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuicaviensis.* « Plus de 500 épigrammes récemment traduites par André Alciat, Ottomar Luscinus et Janus Cornarius de Zwickau ont été ajoutées... »

lui-même, en proposant des *variationes*, le but étant alors de se surpasser soi-même, trouver la forme parfaite, en reproduisant en quelque sorte l'entraînement linguistique et stylistique auquel tout apprenant devra s'adonner pour acquérir, par la récurrence de l'exercice, une maîtrise des deux langues anciennes. Un duo est emblématique de cet esprit d'émulation : More et Lily. En 1518, à Bâle, chez Froben, paraissent les *Progymnasmata Thomae Mori et Gulielmi Lili Sodalium* avec une présentation similaire à celle de notre anthologie (mais à moindre échelle en raison du nombre de traducteurs) et une visée commune : « L'original grec est imprimé afin que le public apprécie la qualité de la version, arbitre même entre les deux amis et rivaux, Thomas More et William Lily, et qu'à l'école de ces modèles on s'initie au grec, aux lois de la prosodie, ainsi qu'à l'art de traduire⁸⁷⁴. » Ils illustrent le principe d'*aemulatio* dans ce qu'elle a de plus positif : elle engendre une stimulation intellectuelle, une quête de perfection rhétorique et une dynamique créative, favorisée bien sûr par la forme brève qui facilite la démultiplication des versions. Sylvain Durand parle d'une « émulation saine et démonstrative (...) posée comme un entraînement (*Progymnasmata*)⁸⁷⁵. » Dans notre anthologie, de nombreuses traductions de Lily et More se succèdent mais Cornarius a créé bien d'autres configurations, notamment en introduisant à de nombreuses reprises trois concurrents de taille : Alciat, Luscinus et lui-même. L'émulation double (qu'elle soit démultiplication de traductions par un même auteur ou confrontation de versions de différents concurrents) donne donc à voir au lecteur le processus même d'entraînement, de quête de la perfection, qui pousse les épigrammatistes à se surpasser pour offrir la meilleure des propositions.

Le groupe d'épigrammes suivant nous paraît tout à fait représentatif de la dynamique émulative qui anime l'œuvre.

ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ⁸⁷⁶

Εἰς Ἀρίαν. Ἀντιπάτρου

Ὁ σταδιεὺς Ἀρίης ὁ μενεκλέος οὐ κατελέγχει
 Περσέα, σὸν κτίστην, ταρσὲ κίλισσα πόλι.
 Τοῖοι γὰρ παιδὸς πτηνοὶ πόδες, οὐδ' ἂν ἐκείνω
 Οὐδ' αὐτὸς Περσεὺς νῶτον ἔδειξεθέων.
 Ἡ γὰρ ἐφ' ὑσπλήγων, ἢ τέρματος εἶδε τις ἄκρου
 ἠΐθεον, μέσσω δ' οὐ ποτ' ἐνὶ σταδίῳ.

[Εἰς Ἀρίαν. Ἀντιπάτρου

Ὁ σταδιεὺς Ἀρίης ὁ Μενεκλέος οὐ κατελέγχει
 Περσέα, σὸν κτίστην, Ταρσὲ Κίλισσα πόλι.
 Τοῖοι γὰρ παιδὸς πτηνοὶ πόδες, οὐδ' ἂν ἐκείνω
 οὐδ' αὐτὸς Περσεὺς νῶτον ἔδειξε θέων.

⁸⁷⁴. Germain Marc'Hadour, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁷⁵. Sylvain Durand, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁷⁶. Épigramme livre I, p. 3 (*AG*, IX, 557 ; *A. Pl.*, I^a, 1, 3).

Ἦ γὰρ ἐφ' ὑσπλήγων, ἢ τέρματος εἶδε τις ἄκρου
ἠίθειον, μέσσω δ' οὐ ποτ' ἐνὶ σταδίῳ⁸⁷⁷.]

« Sur Ariès » d'Antipater

Le coureur du stade Ariès, fils de Ménéclès, n'est pas un déshonneur

Ô Tarse ville de Cilicie, pour Persée, ton fondateur.

Car tels sont les pieds ailés de cet enfant ;

Et Persée lui-même ne lui aurait pas montré son dos en courant.

On a en effet vu cet enfant, soit sur la ligne de départ, soit sur celle d'arrivée,

Mais au milieu du stade, jamais.

ALCIATUS (p. 3)

Ecce Meneclides Arias ut Persea cursor

Indicet autorem Tarse Cilissa tuum.

Qui tales summis habet in plantaribus alas,

Ut sua nec Perseus huic dare terga queat.

Ergo in carceribus poteris vel cernere metis

Currentem, medio non poteris stadio.

Alciat

Voici que se présente Arias, fils de Ménéclès, un coureur.

Il veut montrer, Tarse de Cilicie, la valeur de Persée, ton fondateur.

Ce jeune homme a de telles ailes à l'extrémité des pieds

Que même Persée ne pourrait pas le doubler.

Par conséquent, le voir sur les lignes de départ ou d'arrivée, tu le pourras,

Mais courir en plein stade, n'y songe pas.

JANUS CORNARIUS (p. 3)

Ecce Menecliden Arian, qui Persea cursu

Autorem vincat Tarse Cilissa tuum.

Alatus volat, an tu Persea posse putabis

Terga sua ante illum ut conspicienda ferat ?

Carcere, suprema aut licet hunc tibi cernere meta

Currentem, medio non videas stadio.

Janus Cornarius

Voici que se présente Arias, fils de Ménéclès, bien décidé,

Tarse de Cilissie, à vaincre par sa course, ton fondateur, Persée.

Ailé, il vole ; est-ce que vraiment, selon toi, Persée

Pourra, en signe de victoire, montrer son dos en premier ?

Il est possible de le voir en train de franchir la borne d'arrivée

Mais, au milieu du stade, jamais.

L'épigramme d'Antipater⁸⁷⁸ appartient au lemme ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ et a pour sous-

⁸⁷⁷. ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ

Ὁ σταδιεὺς Ἀρίης ὁ Μενεκλέος οὐ κατελέγχει / Περσεά, σὸν κτίστην, Ταρσέ, Κίλισσα πόλι. / τοῖοι γὰρ παιδὸς πτηνοὶ πόδες, οὐδ' ἂν ἐκείνῳ / οὐδ' αὐτὸς Περσεὺς νῶτον ἔδειξε θέων· / ἢ γὰρ ἐφ' ὑσπλήγων ἢ τέρματος εἶδε τις ἄκρου / ἠίθειον, μέσσω δ' οὐ ποτ' ἐνὶ σταδίῳ. (AG, IX, 557).

⁸⁷⁸. L'anthologie grecque nous précise qu'il s'agit d'Antipater de Thessalonique. Voir *Anthologie Grecque*, tome VIII, livre

titre Εἰς Ἀρίαν, ce qui signifie que le coureur Ariès a valeur d'exemple et qu'il est évoqué pour sa dimension symbolique : il est l'une des représentations possibles d'un athlète idéal. Or, il se trouve que la configuration de cette lutte reflète parfaitement le principe d'émulation cher aux humanistes : nous avons une figure d'autorité grecque, Persée, auquel se mesure un homme plus jeune, Arias, afin de lui faire honneur mais aussi de tenter de le surpasser (à moins qu'il ne tente de le surpasser pour lui faire honneur), tout cela dans la ville de Tarse qui a subi les influences tout d'abord grecques puis romaines⁸⁷⁹. Il est donc possible de voir apparaître, à travers ces pièces, Cornarius et Alciat entrant en scène pour tenter de concurrencer l'épigrammatiste grec, au sein d'une anthologie d'épigrammes dont le genre est né en Grèce avant de s'imposer en Italie et dont le bilinguisme reflète à la fois l'évolution et l'esprit d'émulation qui l'anime. Il faut dire que le thème de l'épigramme se prête parfaitement à une interprétation métapoétique puisque les jeux font partie des six⁸⁸⁰ principales métaphores utilisées par les rhéteurs pour évoquer l'écriture.

L'attitude de déférence face à la figure d'autorité Persée s'exprime à travers la litote οὐ κατελέγει qui souligne la tacite obligation qu'a tout coureur d'être à la hauteur de l'homme à qui Tarse doit d'avoir été fondée (σὸν κτίστην). Toutefois les deux patronymes, Persée et Ariès, semblent l'un et l'autre secondaires. Leur fonction paraît surtout symbolique : à travers ces deux références, est défini l'état d'esprit dans lequel tout athlète doit concourir, avec à la fois le respect des figures emblématiques qui l'ont précédé et la détermination à se surpasser. Malgré le thème abordé, l'épigramme reste très statique, pour plusieurs raisons : tout d'abord, le récit appartient à une temporalité passée et révolue avec l'emploi de l'irréel du passé (ἄν ἐκείνῳ ἔδειξε), de l'aoriste (εἶδε) et du présent à valeur historique (κατελέγει). De plus, l'intertextualité présente dans le texte contribue largement à placer la pièce dans la temporalité figée du mythe. En effet, la référence aux pieds ailés (πιηνοὶ πόδες) rattache les deux protagonistes à l'univers légendaire des dieux puisqu'elle renvoie au dieu Hermès et à celui de ses attributs auquel il doit sa rapidité de déplacement. Or si Ariès semble être doté de cet attribut magique, la légende raconte que Persée possédait le même et le nom de la ville de Tarse en porte la trace⁸⁸¹ (ὁ ταρσός signifie le pied). L'invincibilité d'Ariès (μέσσω δ' οὐ ποτ' ἐνὶ σταδίῳ), l'intertextualité qui nous transporte dans l'univers divin, l'emploi des temps, tout concourt, dans cette épigramme, à faire surgir un modèle idéal de coureur hors du temps, dont la bravoure n'a d'égal que celle de son prédécesseur qu'il cherche à honorer.

IX, p. 88. Il ne doit pas être confondu avec Antipater de Tarse, un philosophe stoïcien, scholarque du IIe siècle avant J-C. La simple homonymie est propice à l'émulation : derrière Ariès, se cache peut-être Antipater de Thessalonique qui vient rivaliser avec son homonyme.

⁸⁷⁹. Lire Strabon, *Géographie*, livre 14, chapitre 5.

⁸⁸⁰. La liste est la suivante : la nature, l'être humain (le corps et la parure), le voyage (le chemin et la navigation), la lutte (la guerre, la chasse, les jeux), les arts (architecture, musique, tissage, peinture, ciselure, sculpture, mosaïque / marqueterie) et la médecine. Voir Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁸¹. Sur cette interprétation, lire Pierre Chuvin, « Apollon au trident et les dieux de Tarse », *Journal des savants*, 1981, p. 305-326 et plus précisément p. 315.

L'écart entre le modèle grec et les traducteurs latins est ici conséquent. En effet, ces derniers parviennent à transformer le récit grec, figé dans une temporalité mythique, en hypotypose. Ce faisant, ils annihilent l'écart temporel entre les protagonistes du récit et les lecteurs et révèlent ainsi la capacité qu'ont les mots à donner vie à un récit. Pour dynamiser le support grec, Cornarius et Alciat ont recours aux mêmes procédés. Tous deux débutent leur épigramme par un déictique (*ecce*) qui a un double effet. Il place les habitants de la Cilicie (à qui l'apostrophe est adressée) en position de spectateurs mais plus largement, il transporte le lecteur *in situ* et *in medias res*. Avant le départ imminent de la course, le concurrent favori est présenté, grâce à un présent de description (*habet; volat*). Laisant de côté l'écart temporel censé séparer le fondateur de la ville et le coureur, les deux humanistes convoquent Persée et Ariès sur la ligne de départ en recourant au subjonctif présent (au sein de deux subordinées qui, dans un cas, énonce la défaite de Persée : *ut nec Perseus queat...* ; dans l'autre laisse encore planer un doute : *Persea posse ut ferat...*) là où Antipater avait utilisé un irréel du passé. Cornarius, dans sa version, renforce le pouvoir de l'hypotypose⁸⁸² puisque les spectateurs sont apostrophés et amenés à formuler des pronostics (*an tu putabis...*) et cette fois-ci, l'apostrophe s'adresse tout autant aux Tarsiens qu'aux lecteurs de l'anthologie. Que ce soit le futur simple (*poteris*) ou le présent (*licet*), les deux temps actualisent nettement la scène puisqu'ils suggèrent qu'il est tout à fait possible de vérifier les dires des épigrammatistes en venant assister à une des courses de cet athlète.

Il est donc indéniable que Cornarius et Alciat ont réussi à dynamiser le support grec. Il est possible de lire ce groupe d'épigrammes comme une allégorie de l'émulation qui se joue dans l'ensemble de l'anthologie et de la double relation qu'elle suppose : à la fois, le respect d'une forme précédente, grecque en l'occurrence, à laquelle il s'agit de rendre hommage mais également le défi qui consiste à tenter de surpasser le modèle. Dans le cas présent, l'apport des traducteurs latins est conséquent puisqu'en changeant quelques formules et quelques temps, la scène initialement statique devient dynamique, prend vie sous les yeux du lecteur et se transforme en spectacle vivant en quelque sorte. Pour cette raison, les traductions latines illustrent le principe même de la Renaissance qui entreprend de donner vie aux textes antiques. Il arrive toutefois que le modèle reste inégalé mais même dans ce cas de figure, les versions latines créent une dynamique en intégrant les pièces grecques jusqu'alors inaccessibles et reléguées au rang d'antiquités, dans un tournoi stylistique.

L'anthologie, dans son entièreté, met en scène l'émulation. Nous avons donc essayé de chercher le groupe d'épigrammes le plus révélateur de cette recherche constante de perfection stylistique et linguistique. Nous avons opté pour celui-ci :

⁸⁸² Sur cette notion et la rhétorique de l'*enargeia* / *evidentia*, lire notre deuxième partie (B).

ΕΙΞ ΑΝΑΠΗΡΟΙΣ⁸⁸³

Φιλίππου, οἱ δὲ Ἰσιδώρου

Πυρὸς ὁ μὲν γυίοις, ὄδ' ἄρ' ὄμμασιν· ἀμφοτέροι δὲ
Εἰς αὐτοὺς τὸ τύχης ἐνδεὲς ἠράνισαν.
Τυφλὸς γὰρ λιπόγυιον ἐπωμάδιον βάρους αἴρων,
Ταῖς κείνου φωναῖς ἀτραπὸν ὀρθοβάτει.
Πάντα δὲ ταῦτ' ἐδίδαξε πικρὴ πάντολμος ἀνάγκη,
Ἀλλήλοις μερίσαι τοῦλλιπὲς εἰς τέλεον.

[Πηρὸς ὁ μὲν γυίοις, ὁ δ' ἄρ' ὄμμασιν· ἀμφοτέροι δὲ
Εἰς αὐτοὺς τὸ τύχης ἐνδεὲς ἠράνισαν.
Τυφλὸς γὰρ λιπόγυιον ἐπωμάδιον βάρους αἴρων
Ταῖς κείνου φωναῖς ἀτραπὸν ὀρθοβάτει.
Πάντα δὲ ταῦτ' ἐδίδαξε πικρὴ πάντολμος ἀνάγκη,
Ἀλλήλοις μερίσαι τοῦλλιπὲς εἰς τέλεον⁸⁸⁴.]

Des infirmes

De Philippe, d'Isidoros selon d'autres

L'un était privé de l'usage de ses jambes, l'autre de l'usage de ses yeux ;
Mais tous les deux rassemblèrent pour leur bien commun, leur destinée défectueuse.
L'aveugle, en effet, portant le poids du boiteux sur ses épaules,
Marchait droit grâce à la voix de celui-ci.
L'odieuse nécessité qui ose tout, leur apprit
À partager ensemble tout ce qui leur manquait afin de se compléter.

Λεωνίδου⁸⁸⁵

Λεωνίδου

Τυφλὸς ἀλητεύων χωλὸν πόδας ἠέρταζεν,
ὄμμασιν ἀλλοτρίοις ἀντερανιζόμενος.
ἄμφω δ' ἠμιτελεῖς πρὸς ἐνὸς φύσιν ἠρμόσθησαν
τοῦλλιπὲς ἀλλήλοις ἀντιπαρασχόμενοι.

[Τυφλὸς ἀλητεύων χωλὸν πόδας ἠέρταζεν,
ὄμμασιν ἀλλοτρίοις ἀντερανιζόμενος.
ἄμφω δ' ἠμιτελεῖς πρὸς ἐνὸς φύσιν ἠρμόσθησαν
τοῦλλιπὲς ἀλλήλοις ἀντιπαρασχόμενοι⁸⁸⁶.]

De Léonidas

Un aveugle errant portait un boiteux,
Se servant en contrepartie des yeux de l'autre.

⁸⁸³. Epigramme livre I p. 4-5 (AG, IX, 11 ; A. Pl., II^a, 4, 1).

⁸⁸⁴. ΦΙΛΙΠΠΟΥ, οἱ δὲ ἸΣΙΔΩΡΟΥ

Πηρὸς ὁ μὲν γυίοις, ὁ δ' ἄρ' ὄμμασιν· ἀμφοτέροι δὲ / εἰς αὐτοὺς τὸ τύχης ἐνδεὲς ἠράνισαν. / τυφλὸς γὰρ λιπογυί
ου ἐπωμάδιον βάρους αἴρων / ταῖς κείνου φωναῖς ἀτραπὸν ὀρθοβάτει / πάντα δὲ ταῦτ' ἐδίδαξε πικρὴ πάντολμος
ἀνάγκη / ἀλλήλοις μερίσαι τοῦλλιπὲς εἰς τέλεον. (AG, IX, 11).

⁸⁸⁵. Epigramme livre I p. 5 (AG, IX, 12 ; A. Pl., II^a, 4, 2).

⁸⁸⁶. ΛΕΩΝΙΔΟΥ

Τυφλὸς ἀλητεύων χωλὸν πόδας ἠέρταζεν / ὄμμασιν ἀλλοτρίοις ἀντερανιζόμενος / ἄμφω δ' ἠμιτελεῖς πρὸς ἐνὸς
φύσιν ἠρμόσθησαν / τοῦλλιπὲς ἀλλήλοις ἀντιπαρασχόμενοι. (AG, IX, 12).

Tous les deux, incomplets de moitié, pour obtenir le corps d'un homme entier, unirent
Leur manque respectif grâce à un prêt mutuel.

Πλάτωνου νεωτέρου⁸⁸⁷

Ἄνερα τις λιπόγυιον ὑπὲρ νότοιο λιπαυγῆς
ἦρε, πόδας χρήσας, ὄμματα χρησάμενος.

[Πλάτωνου νεωτέρου

Ἄνερα τις λιπόγυιον ὑπὲρ νότοιο λιπαυγῆς
ἦρε, πόδας χρήσας, ὄμματα χρησάμενος⁸⁸⁸.]

De Platon le jeune⁸⁸⁹

Un homme privé de la vue portait sur son dos, un homme privé de ses jambes,
Il lui prêtait ses pieds et empruntait ses yeux.

Ἀντιφίλου⁸⁹⁰

Ἄμφω μὲν πηροὶ καὶ ἀλήμονες, ἀλλ' ὁ μὲν ὄψει,
ὄς δὲ βάσεις· ἄλλου δ' ἄλλος ὑπηρεσίη.
Τυφλὸς γὰρ χωλοῖο κατωμάδιον βάρους αἴρων
Ἄτραπὸν ὀθνεῖοις ὄμμασιν ἀκροβάτει.
Ἡ μία δ' ἀμφοτέροις ἦρκει φύσις· ἐν γὰρ ἐκάστω
τοῦλλιπὲς ἀλλήλοισ ἐῖς ὄλον ἠράνισαν.

[Ἀντιφίλου

Ἄμφω μὲν πηροὶ καὶ ἀλήμονες, ἀλλ' ὁ μὲν ὄψει,
ὄς δὲ βάσεις· ἄλλου δ' ἄλλος ὑπηρεσίη.
Τυφλὸς γὰρ χωλοῖο κατωμάδιον βάρους αἴρων
Ἄτραπὸν ὀθνεῖοις ὄμμασιν ἀκροβάτει.
Ἡ μία δ' ἀμφοτέροις ἦρκει φύσις· ἐν γὰρ ἐκάστω
τοῦλλιπὲς ἀλλήλοισ ἐῖς ὄλον ἠράνισαν⁸⁹¹.]

D'Antiphile

Deux hommes étaient estropiés et vagabonds mais l'un pouvait voir
Et l'autre marcher et chacun était le serviteur de l'autre.
En effet, l'aveugle soulevant sur ses épaules le poids de l'homme privé de ses jambes,
Marche la tête haute grâce aux yeux de l'autre.
Une seule nature suffisait à tous les deux.

⁸⁸⁷. Epigramme livre I p. 5 (AG, IX, 13 ; A. Pl., II^a, 4, 3). L'apparat critique de l'anthologie grecque précise que « la parenté des épigrammes 11 et 13 est incontestable » mais signale que « l'incertitude des dates auxquelles vécurent les auteurs rend impossible le problème de savoir qui a servi de modèle à l'autre, et empêche d'opter avec certitude pour l'antériorité de la pièce de Platon le Jeune. » *Anthologie Grecque, op. cit.*

⁸⁸⁸. ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΝΕΩΤΕΡΟΥ

Ἄνερα τις λιπόγυιον ὑπὲρ νότοιο λιπαυγῆς / ἦρε πόδας χρήσας, ὄμματα χρησάμενος. (AG, IX, 13).

⁸⁸⁹. Sur cet auteur, voir l'annexe n°8.

⁸⁹⁰. Epigramme livre I p. 5 (AG, IX, 13 ; A. Pl., II^a, 39, 2) Dans l'*Anthologie Grecque*, l'épigramme est attribuée à Platon le Jeune et est précédée de deux vers supplémentaires.

⁸⁹¹. ἈΝΤΙΦΙΛΟΥ

Ἄμφω μὲν πηροὶ καὶ ἀλήμονες, ἀλλ' ὁ μὲν ὄψει, / ὄς δὲ βάσεις· ἄλλου δ' ἄλλος ὑπηρεσίη· / τυφλὸς γὰρ χωλοῖο κατωμάδιον βάρους αἴρων / Ἄτραπὸν ὀθνεῖοις ὄμμασιν ἀκροβάτει. / Ἡ μία δ' ἀμφοτέροις ἦρκει φύσις· ἐν γὰρ ἐκάστω / τοῦλλιπὲς ἀλλήλοισ ἐῖς ὄλον ἠράνισαν. (AG, IX, 13).

Ils ont en effet mis en commun ce qui manquait à l'autre pour créer un tout.

AUSONIUS (p. 5)

*Insidens caeco graditur pede claudus utroque,
Quo caret alteruter, sumit ab alterutro.
Caecus namque pedes claudo gressumque ministrat:
At claudus caeco lumina pro pedibus.*

IDEM (p. 5-6)

*Ambulat, insidens caeco, pede captus utroque:
Atque alterna subit munia debilitas.
Nam caecus claudo pede(s?) commodat : ille vicissim
Mutua dat caeco lumina pro pedibus.*

Ausone

Un boiteux marche sur deux pieds, par un aveugle porté
Et l'un prend à l'autre ce dont il est privé.
En effet, au boiteux, l'aveugle offre ses pas et ses pieds
Et le boiteux, à l'aveugle, offre ses yeux en échange de ses pieds.

Le même auteur

Un homme privé de ses deux pieds chemine, par un aveugle porté
Et leur poids est allégé par leur infirmité conjuguée.
En effet l'aveugle met ses pieds à disposition du boiteux et en retour, ce dernier
Prête ses yeux à l'aveugle, en échange de ses pieds.

POLITIANUS (p. 6)

Τυφλὸς ἄπους τ' ἦσθην ἀλλήλοισιν θεράποντες
Τυφλὸς ὀδ' ἠγεῖτο , νωτοφορεῖτο δ' ἄπους.

Politien

Un aveugle et un homme qui n'avait pas de pieds prenaient soin l'un de l'autre.
L'aveugle était guidé et l'homme amputé était porté.

MORUS (p. 6)

*Claudipedem gestat caecus vicinus ocellis
Conducitque oculos arte, locatque pedes.*

More

Un voisin, privé de la vue, porte un éclopé,
Il emprunte habilement des yeux et met à disposition ses pieds.

IDEM (p. 6)

*Caecus claudipedem gestat, prudenter uterque
Rem gerit, atque oculos hic locat, ille pedes.*

Le même auteur

Un aveugle porte un boiteux, avec prudence, chacun des deux
Remplit son rôle et l'un met à disposition ses yeux, l'autre ses pieds.

IDEM (p. 6)

*Caecus fert claudum, atque opera conducit eadem,
Istius ille oculos, illius iste pedes.*

Le même auteur

Un aveugle porte un boiteux et une aide mutuelle leur permet d'avancer :
L'un met à disposition ses yeux, l'autre, ses pieds.

IDEM (p. 6)

*Claudum caecus onus grave, sed tamen utile vectat.
Prospicit atque oculis huic regit ille pedes.*

Le même auteur

Un aveugle transporte un boiteux, masse pesante mais néanmoins utile.
Ce dernier veille sur lui et avec ses yeux, guide ses pas.

IDEM (p. 6)

*Tristis erat nimium miseris fortuna duobus,
Huic oculos, illi dempsit iniqua pedes.
Sors illos copulat similis, claudum vebit alter.
Sic sua communi damna levant opera.
Hic pedibus quovis alienis ambulat, itur
Huic recta alterius semita luminibus.*

Le même auteur

Le sort était excessivement funeste pour deux malheureux :
Il retira injustement à l'un la vue, à l'autre l'usage de ses pieds.
Leur destinée commune les lie, le premier transporte le boiteux.
Ainsi par cette entraide, ils allègent leurs difficultés.
L'un se promène où il veut grâce aux pieds de son allié tandis que l'autre suit
Le bon sentier grâce aux yeux de son compagnon.

IDEM (p. 6-7)

*Utilius nihil esse potest, quam fidus amicus,
Qui tua damna suo leniat officio.
Foedera contraxere simul mendicus uterque
Cum claudo solidae caecus amicitiae.
Claudo caecus ait : « Collo gestabere nostro. »
Retulit hic : « Oculis caece regere meis. »
Alta superbiorum fugitat penetralia regum,
Inque casa concors paupere regnat amor.*

Le même auteur

Rien ne peut être plus utile qu'un ami fidèle
Qui adoucit tes peines par son obligeance.
Un aveugle et un boiteux, tous les deux mendiants,
Conclurent un pacte d'amitié solide.
L'aveugle dit au boiteux : « Tu seras transporté sur mes épaules. »
Celui-ci répondit : « Aveugle, mes yeux te guideront. »

L'amour réciproque ne se trouve pas sur les hauteurs retirées des rois orgueilleux
Mais règne en maître dans une humble cabane.

IDEM (p. 7)

*Cum claudo caecus sic lege paciscitur aequa, ut
Hic ferat illum humeris, hunc regat ille oculis.*

Le même auteur

Un aveugle conclut avec un boiteux un arrangement stipulant, selon une loi équitable,
Que l'un porterait l'autre sur ses épaules et que l'autre le dirigerait avec ses yeux.

ALCIATUS (p. 7)

*Loripedem sublatum humeris fert lumine captus,
Et socii haec oculis munera retribuit.
Quo caret alteruter, concors sic praestat uterque :
Mutuat hic oculos, mutuat ille pedes.*

Alciat

Un homme privé de la vue porte sur ses épaules un homme qui a perdu l'usage de ses jambes
Et le second en échange de ce service rendu par son compagnon lui offre ses yeux.
Leur handicap, chacun d'eux, uni à l'autre, y remédie ainsi :
L'un offre en partage ses yeux, l'autre ses pieds.

LUSCINIUS (p. 7)

*Conjuncti fortuna duos feliciter orbos
Quondam, alter caecus, claudus at alter erat.
Illius hic humeris fertur, res mira, vicissim
Voce regens gressus lativagosque pedes.
Durior en ferro quid non molitur egestas
Mutui et in sociis hic amor officii ?*

Luscinius

Le destin réunit, autrefois, pour leur plus grand bonheur, deux infirmes
L'un était aveugle et l'autre boiteux.
L'un est transporté sur les épaules de son compagnon, chose étonnante,
Dirigeant en retour par sa voix les pas et les pieds de l'autre qui avançaient à l'aveugle.
Plus résistants que le fer, que ne font pas l'indigence
Et le goût de l'entraide entre amis ?

L'ensemble de ces textes est un exercice de *variatio* poétique autour de l'infirmité et la solidarité. Il constitue une mise en abyme du fonctionnement général de l'anthologie. Il est tout d'abord emblématique de la dynamique émulative qui l'anime car il donne à voir toutes les formes possibles d'émulation. La configuration la plus courante, nous l'avons dit précédemment, est l'émulation double : les traducteurs latins concurrencent les auteurs grecs et s'affrontent entre eux. Or, le lecteur découvre ici deux autres formes. En effet, quatre épigrammes grecques s'enchaînent sans correspondances latines, ce qui place Philippe ou Isidore, Léonidas, Platon et Antiphile en position

de concurrents. Enfin, Ausone et More⁸⁹² placent leurs propres versions latines en concurrence les unes par rapport aux autres puisque le premier propose deux traductions et le second, sept. Nous avons donc quatre configurations d'émulation : les épigrammatistes grecs s'affrontent entre eux, les traducteurs latins rivalisent avec ces derniers mais également entre eux et certains auteurs se fixent des défis à eux-mêmes. L'effet produit par l'émulation apparaît ici clairement : elle dynamise la forme anthologique au sens où les textes ne s'enchaînent pas indépendamment les uns des autres mais sont systématiquement placés en concurrence et le lecteur est implicitement invité à ne pas les parcourir individuellement mais à les comparer. L'émulation permet également de révéler tout le potentiel du genre épigrammatique. Nous observons ici de nombreuses variations de longueur avec des épigrammes composées d'un, deux, trois ou quatre distiques. Les textes réduits à deux vers révèlent la capacité du genre épigrammatique à faire surgir des images évidentes en peu de mots. Les versions plus longues montrent, quant à elles, que l'amplification permet l'approfondissement de tonalités diverses, ici dramatique ou pathétique. La variété offerte par ces douze textes montre enfin la richesse des langues latine et grecque.

Pour que la démultiplication de versions de textes brefs ne s'apparente pas à une répétition, les auteurs doivent rivaliser d'ingéniosité pour créer un écart stylistique, qu'il soit lexical ou syntaxique. Sept épigrammes sont composées de deux vers, elles réduisent le canevas à l'état brut, tout élément superflu a disparu. Pourtant, malgré la brièveté, les sept formes sont bien distinctes et ne se résument pas à des variations lexicales et syntaxiques. Elles nous proposent en réalité sept angles de vue. La même scène est décrite à travers sept regards différents, plus ou moins engagés. Précisons la notion d'engagement de la part de l'épigrammatiste : il peut être de deux natures, personnel ou dramatique. Le premier concerne son degré de subjectivité. Le second définit son implication dans la scène, ce qui revient à étudier son statut, extérieur ou intérieur à l'action mais également le point de vue utilisé, interne, externe ou omniscient. Plutôt que d'étudier les pièces les unes après les autres, nous allons exceptionnellement les présenter selon leur degré d'engagement afin de mieux mettre en valeur les variations. Commençons avec le degré zéro de l'engagement à la fois personnel et dramatique.

IDEM (p. 7)

Cum claudo caecus sic lege paciscitur aequa, ut

Hic ferat illum humeris, hunc regat ille oculis.

⁸⁹² More s'adonne volontiers à l'exercice de *variatio* et il n'est pas rare dans l'anthologie de Cornarius de lire plusieurs de ses versions d'une même épigramme support. Lire Germain Marc'Hadour, « La poésie latine de Thomas Morus », art. cit. et plus précisément : « Plus d'une paraît avoir été choisie parce que sa forme parfaite constituait un défi pour le traducteur, défi que More relève parfois en proposant diverses traductions : *aliter, idem aliter* ».

Idem

Un aveugle conclut avec un boiteux un arrangement stipulant, selon une loi équitable,
Que l'un porterait l'autre sur ses épaules et que l'autre le dirigerait avec ses yeux.

Thomas More énonce ici le fait central à la manière d'un juriste. L'expression *paciscitur ut* ainsi que le nom *lege* appartiennent au lexique judiciaire. L'adjectif *aequa* qui caractérise le pacte n'est vraisemblablement pas un jugement de valeur de l'auteur mais reste dans le cadre juridique, en précisant qu'aucune des deux parties (*cum claudo caecus*) engagées dans ce contrat ne se trouve lésée. Le principe d'équité est confirmé dans le second vers avec la parfaite symétrie lexicale et syntaxique (*hic / hunc ; ferat / regat ; illum / ille ; humeris / oculis*). Ce distique ne donne pas à voir l'avancée des deux protagonistes mais se concentre sur l'acte juridique de la signature qui a précédé. L'épigramme n'est donc pas en mouvement mais statique et l'épigrammatiste s'efface complètement derrière l'acte retranscrit de façon neutre, à la manière d'un observateur externe qui décrirait froidement ce qu'il voit. Cette façon de décrire à la manière d'un juriste nous rappelle le lien originel qui unit la description à la rhétorique judiciaire, comme l'explique Perrine Galand-Hallyn : « De l'argument *a persona* naîtra l'art littéraire du portrait ; parmi les arguments tirés des circonstances (*a re*), les preuves *a loco* et *a tempore* utilisent la description d'un site et d'une époque ou d'une saison à des fins de persuasion. (...) D'emblée les rhéteurs antiques semblent avoir perçu la valeur esthétique et l'impact émotionnel de l'écriture descriptive à la fois comme un avantage exploitable et comme un danger⁸⁹³. » Nous retrouvons chez Platon le Jeune, la même absence de modalisateurs et donc de subjectivité avec toutefois, une implication dramatique supérieure.

Πλάτωνου νεωτέρου⁸⁹⁴

Ἄνερα τις λιπόγυιον ὑπὲρ νότοιο λιπαυγῆς
ἦρε, πόδας χρήσας, ὄμματα χρησάμενος.

De Platon le jeune

Un homme privé de la vue portait sur son dos, un homme privé de ses jambes,
Il lui prêtait ses pieds et empruntait ses yeux.

Si Platon le Jeune n'émet aucun jugement sur ce qu'il décrit, il se positionne toutefois en tant que spectateur, (fictif ou réel, cela est secondaire) d'une action qui s'est déroulée. L'épigramme est cette fois-ci en mouvement grâce au verbe employé (ἦρε) qui donne vie à l'image des deux protagonistes cheminant grâce à l'organisation qu'ils ont trouvée. Une organisation juste comme le souligne la symétrie lexicale (grâce au polyptote *λιπόγυιον / λιπαυγῆς*) et syntaxique (avec le chiasme *χρήσας / χρησάμενος ; πόδας / ὄμματα*). Platon le Jeune livre donc une image très concrète d'une solidarité

⁸⁹³. Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, op. cit., p. 8.

⁸⁹⁴. Épigramme livre I p. 5 (*AG*, IX, 13 ; *A. Pl.*, II^a, 4, 3).

équitable, qui vient pallier les manques de chaque protagoniste. L'engagement personnel est ici nul, ce qui est tout à fait cohérent avec la vision pragmatique que l'épigrammatiste veut transmettre : la solidarité relève ici du bon sens et s'avère d'une grande utilité pour chacun des personnages. Il accepte en revanche le rôle de témoin qui relate, sans faire part de ses états d'âme ni de ses pensées, ce qu'il a vu. Dans l'épigramme suivante, More réduit l'écart entre l'observateur et le lecteur grâce au temps des verbes.

IDEM (p. 6)

*Caecus fert claudum, atque opera conducit eadem,
Istius ille oculos, illius iste pedes.*

Idem

Un aveugle porte un boiteux et dans un secours mutuel,
Le second guide les yeux du premier qui guide, quant à lui, ses pieds.

En utilisant l'imparfait, Platon le Jeune établissait une forme de distance : l'époque de l'action et de l'écriture était clairement éloignée de celle de la lecture. Rien ne disait que le lecteur ne pourrait pas à nouveau apercevoir ces deux compagnons mais leur marche appartenait au passé et en cela, l'image ne se transpose pas d'elle-même dans le présent, elle ne s'actualise pas. En utilisant non pas l'imparfait mais le présent (*fert / conducit*), More crée un effet d'hypotypose car la temporalité des personnages, de l'auteur et du lecteur semble identique : ce dernier est transporté *in situ* et regarde, tout comme l'auteur, cette marche à deux dont l'avancée est suggérée par les verbes de mouvement. Le triple parallélisme final (*Istius / illius ; ille / iste ; oculos / pedes*) fait l'effet d'une chorégraphie parfaitement maîtrisée et exécutée. Dans la version qui suit, More conserve ces deux procédés, l'utilisation de verbes de mouvement, au présent de l'indicatif et en ajoute un troisième qui consiste à donner des détails.

IDEM (p. 6)

*Caecus claudipedem gestat, prudenter uterque
Rem gerit, atque oculos hic locat, ille pedes.*

Idem

Un aveugle porte un boiteux, avec prudence, chacun des deux
Remplit son rôle et l'un met à disposition ses yeux, l'autre ses pieds.

L'adverbe *prudenter* donne l'illusion d'une observation très scrupuleuse et permet au lecteur de se représenter encore plus fidèlement la scène. Malgré tout, l'effet d'hypotypose est, de notre point de vue, amoindri par la présence d'un seul verbe de mouvement (*gestat* ; il y avait deux verbes de mouvement dans la version précédente) et par une plus longue description technique de la fonction attribuée à chacun. Traditionnellement, l'accumulation de détails permet au lecteur de visualiser bien

plus facilement la scène mais dans le cas présent, le deuxième vers insiste sur le partage des tâches, sans pour autant renforcer la dimension visuelle. De plus, si nous le comparons aux derniers vers précédents de More, il apparaît d'une qualité stylistique bien inférieure. Pour rappel, nous avons dans le premier distique un parallélisme parfait avec une césure à l'hémistiche et quatre termes qui s'opposaient terme à terme, de part et d'autre de la virgule (*Hic ferat illum humeris, hunc regat ille oculis.*) Nous retrouvons le même procédé dans le texte qui suivait mais avec trois termes placés en parallèle (*Istius ille oculos, illius iste pedes.*) Dans la version ci-dessus, la structure en chiasme est appauvrie, il ne reste que l'opposition *hic / ille* et *oculos / pedes* qui n'est guère mise en valeur par le rythme du vers.

L'étude de ces distiques pourrait laisser penser que les épigrammes de deux vers ne laissent aucune place à la subjectivité de l'auteur qui s'efface derrière la réalité, montrée à l'état brut, mais il n'en est rien. Le genre épigrammatique échappe à toutes les règles fixes et laisse une totale liberté aux auteurs, quelle que soit la longueur des textes. Les variations de More l'illustrent très bien : sur les cinq distiques qu'ils proposent, quatre suivent la même modalité d'écriture, la scène est décrite de manière neutre par un auteur qui ne se manifeste pas en tant que subjectivité mais uniquement en tant que relais d'une observation. L'épigramme suivante ne suit pas cette modalité.

IDEM (p. 6)

*Claudum caecus onus grave, sed tamen utile vectat.
Prospicit atque oculis huic regit ille pedes.*

Idem

Un aveugle transporte un boiteux, masse pesante mais néanmoins utile.
Ce dernier veille sur lui et avec ses yeux, guide ses pas.

Le commentaire subjectif de l'auteur *onus grave, sed tamen utile* occupe plus de la moitié du premier vers. Il est l'expression d'un humour très pragmatique, voire cynique. Il montre surtout que les interventions des épigrammatistes ne sont régies par aucune règle. Chacun est libre de commenter ou non la scène décrite, d'influencer ou non l'interprétation qu'en fera le lecteur. L'auteur peut également se retrancher derrière le point de vue d'un personnage sans préciser s'il est solidaire de cette perception. Dans le cas présent, l'expression *onus grave, sed tamen utile* peut également être la retranscription des pensées du personnage aveugle. La brièveté entretient le doute et nous empêche de trancher. Mais quelle que soit la configuration, la présence de l'auteur est manifeste. En effet, soit ces propos sont l'expression d'un jugement personnel de l'épigrammatiste, soit il nous livre les pensées d'un personnage mais dans les deux cas, il ne se contente plus d'être un observateur externe mais introduit de la subjectivité, la sienne ou celle d'un protagoniste, ce qui traduit un engagement dramatique, une prise de position par rapport à l'action décrite. La version de Politien se distingue de toutes les autres car il est le seul à décrire la scène d'un point de vue omniscient et non plus seulement

par le prisme d'un des personnages.

POLITIANUS (p. 6)

Τυφλὸς ἄπους τ' ἦσθην ἀλλήλοισιν θεράποντες
Τυφλὸς ὀδ' ἠγεῖτο , νωτοφορεῖτο δ' ἄπους.

Politien

Un aveugle et un homme qui n'avait pas de pieds prenaient soin l'un de l'autre.
L'aveugle était guidé et l'homme amputé était porté.

L'épigrammatiste bilingue ne dévoile le pacte conclu entre les deux compagnons qu'au deuxième vers et commence par créer une douce et paisible atmosphère. L'imparfait de durée (ἦσθην), le participe (θεράποντες) apposé au double sujet (τυφλὸς ἄπους τ'), le pronom réciproque (ἀλλήλοισιν), tout concourt à suggérer l'idée d'une vie paisible, faite d'attentions mutuelles, unissant deux êtres formant une entité indissociable. Pour souligner cette fusion, Politien a recours, dans le dernier vers, à deux formes médio-passives (ἠγεῖτο / νωτοφορεῖτο) qui placent les personnages dans une situation d'interdépendance, sans que le manque d'autonomie soit pointé du doigt car l'imparfait de l'indicatif suggère que l'habitude de se soutenir est ancrée et qu'elle est, pour cette raison, devenue une véritable force pour chacun d'eux. La scène est donc ici décrite à travers les yeux d'un auteur enthousiasmé par cette image de solidarité.

Ces sept distiques montrent que même au sein de textes brefs, les auteurs parviennent à proposer des versions différentes grâce à des variations de regards. L'exercice est à rapprocher de l'esprit humaniste de ces auteurs polymathes qui refusent l'étanchéité des savoirs et prônent la démultiplication des domaines de connaissance et la confrontation permanente des points de vue. Ainsi, l'épigrammatiste peut choisir d'écrire, à la manière d'un juriste, comme c'est le cas ici dans une des versions de More, ou à la manière d'un scientifique en décrivant méthodiquement les faits sans prendre position, mais il peut aussi introduire la subjectivité d'un artiste. D'un point de vue stylistique, ce sera au lecteur de déterminer ses préférences mais il nous paraît tout de même important de revenir sur un point structurel. Nous avons précédemment évoqué la théorie de César Chaparro Gómez et Alexandre Naudin selon laquelle le *promythion* et l'*epimythion* pouvaient être considérés comme des ajouts, des ornements rhétoriques intégrés petit à petit au canevas narratif⁸⁹⁵.

Ces sept distiques nous prouvent que, même dans un canevas réduit à son strict minimum, les effets rhétoriques ne sont pas supprimés, bien au contraire. Si l'épigramme peut être si brève et malgré tout faire sens, c'est grâce à l'efficacité du style et au condensé que certaines structures lexicales et/ou syntaxiques permettent de créer. Le meilleur exemple reste le dernier vers de More (*Hic ferat illum*

⁸⁹⁵. César Chaparro Gómez et Alexandre Naudin. « La fable latine entre exercice scolaire et œuvre littéraire », art. cit., p. 19.

humeris, hunc regat ille oculis.) Paradoxalement, dans les épigrammes qui comportent un distique supplémentaire, les ornements rhétoriques ne sont pas nécessairement plus nombreux car le besoin de condenser est moindre, l'épigrammatiste peut davantage prendre le temps d'installer la scène qu'il veut décrire et vise nettement moins à l'économie de mots. Il peut développer la dimension pittoresque de l'épigramme mais les formules percutantes ne seront pas nécessairement plus abondantes. Les épigrammes suivantes composées de quatre vers rendent bien compte de cette idée.

Λεωνίδου

Τυφλὸς ἀλητεύων χολὸν πόδας ἤερταζεν,
 ὄμμασιν ἀλλοτρίοις ἀντερανιζόμενος.
 Ἄμφω δ' ἡμιτελεῖς πρὸς ἑνὸς φύσιν ἡρμόσθησαν
 τοῦλλιπὲς ἀλλήλοις ἀντιπαρασχύμενοι.

AUSONIUS (p. 5)

*Insidens caeco graditur pede claudus utroque,
 Quo caret alteruter, sumit ab alterutro.
 Caecus namque pedes claudo gressumque ministrat:
 At claudus caeco lumina pro pedibus.*

IDEM (p. 5-6)

*Ambulat, insidens caeco, pede captus utroque:
 Atque alterna subit munia debilitas.
 Nam caecus claudo pede(s?) commodat : ille vicissim
 Mutua dat caeco lumina pro pedibus.*

ALCIATUS (p. 7)

*Loripedem sublatum humeris fert lumine captus,
 Et socii haec oculis munera retribuit.
 Quo caret alteruter, concors sic praestat uterque :
 Mutuat hic oculos, mutuat ille pedes.*

Ces quatre épigrammes n'offrent pas plus de contenu, elles donnent l'impression de détendre ce que les versions précédentes avaient dû resserrer. Stylistiquement, l'exercice de *variatio* montre habilement tout le potentiel du genre, capable à la fois de contracter la matière pour transmettre une vision percutante qui fait sens immédiatement, mais également de dérouler les mots pour approfondir ou clarifier une notion. Pour Léonidas, c'est l'occasion d'associer à la scène l'image poétique d'un corps unique, né de la fusion de ces « deux êtres si incomplets »⁸⁹⁶ (Ἄμφω δ' ἡμιτελεῖς πρὸς ἑνὸς) ;

⁸⁹⁶. Expression en référence à Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, Paris, Larousse, 1992, Acte II, scène 5, p. 77-78: « Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. » Le contexte est bien différent puisque Musset évoque ici l'union de deux êtres qui s'aiment mais le principe reste le même : la rencontre de deux pôles négatifs crée un ensemble positif.

Ausone, quant à lui, choisit de décrire la marche du point de vue du boiteux puis énonce les termes du contrat dès le deuxième vers (*Quo caret alteruter, sumit ab alterutro*. [Pour la première version] ; *Atque alterna subit munia debilitas*. [Pour la seconde]). La fonction du second distique est seulement d'explicitier le vers deux, c'est pourquoi il est introduit par l'adverbe *nam*. Ce qu'il avait condensé en un vers grâce à des formules qui permettaient d'aborder leur sort commun (*alteruter ; alterutro ; alterna*), l'épigrammatiste choisit de l'énoncer plus nettement, en expliquant le rôle de chacun, l'un après l'autre, n'hésitant pas, pour plus de clarté, à employer des répétitions ou plus exactement des polyptotes (*caecus, claudo ; claudus caeco ; pedes pedibus ; / caecus, caeco ; pedes, pedibus*). Alciat, pour sa part, fait se succéder trois points de vue. Alors que dans la plupart des versions précédentes, les auteurs ne décrivent la marche qu'à travers les yeux d'un seul personnage, pour aller à l'essentiel, les prismes se multiplient ici. Le premier vers se focalise sur l'aveugle, le deuxième sur le boiteux et dans le dernier distique, l'auteur élargit la vision en posant un regard omniscient sur ce pacte qu'il définit plus nettement en redéfinissant les rôles impartis à chacun grâce à la structure symétrique de part et d'autre de la césure et l'anaphore de *Mutuat* qui souligne leur complémentarité (*Mutuat hic oculos, mutuat ille pedes*). *La diversitas* qui anime toute l'anthologie s'illustre une fois de plus : l'ajout d'un distique n'est pas exploité de la même manière selon les auteurs : pour les uns, il est l'occasion d'accroître la dimension poétique de l'épigramme, pour d'autres, il permet une explicitation et une clarification ; il peut enfin offrir une scène polymorphe qui n'est ainsi plus suivie du point de vue unique d'un personnage.

Certains auteurs ont opté pour la construction classique en six vers (avec deux vers pour chaque partie : le *promythion*, l'*agôn* et l'*epimythion*.)

ΕΙΣ ΑΝΑΠΗΡΟΙΣ

Φιλίππου, οἱ δὲ Ἰσιδώρου

Πηρὸς ὁ μὲν γυίοις, ὁ δ' ἄρ' ὄμμασιν· ἀμφοτέροι δὲ
 εἰς αὐτοὺς τὸ τύχης ἐνδεὲς ἠράνισαν.
 Τυφλὸς γὰρ λιπόγειον ἐπωμάδιον βάρος αἴρων
 Ταῖς κείνου φωναῖς ἀτραπὸν ὠρθοβάτει·
 πάντα δὲ ταῦτ' ἐδίδαξε πικρὴ πάντολμος ἀνάγκη,
 ἀλλήλοισ μερίσαι τοῦλλιπὲς εἰς τέλεον.

Ἀντιφίλου

Ἄμφω μὲν πηροὶ καὶ ἀλήμονες, ἀλλ' ὁ μὲν ὄψεις,
 ὃς δὲ βάσεις· ἄλλου δ' ἄλλος ὑπηρεσίη.
 Τυφλὸς γὰρ χωλοῖο κατωμάδιον βάρος αἴρων
 ἀτραπὸν ὀθνείοις ὄμμασιν ἀκροβάτει.
 Ἡ μία δ' ἀμφοτέροις ἤρκει φύσις· ἐν γὰρ ἐκάστῳ
 τοῦλλιπὲς ἀλλήλοισ εἰς ὄλον ἠράνισαν.

MORUS

*Tristis erat nimium miseris fortuna duobus,
Huic oculos, illi dempsit iniqua pedes.
Sors illos copulat similis, claudum vehit alter.
Sic sua communi damna levant opera.
Hic pedibus quovis alienis ambulat, itur
Huic recta alterius semita luminibus.*

LUSCINIUS

*Conjuncti fortuna duos feliciter orbos
Quondam, alter caecus, claudus at alter erat.
Illius hic humeris fertur, res mira, vicissim
Voce regens gressus lativagosque pedes.
Durior en ferro quid non molitur egestas
Mutui et in sociis hic amor officii.*

Nous pourrions faire le même constat que précédemment : l'ajout d'un distique n'apporte pas de contenu supplémentaire mais ici, il donne à l'épigramme une allure de fable. Autrement dit, l'image initiale est intégrée à une trame narrative qui l'étoffe et la met en valeur. Nous retrouvons la structure classique des pièces de six vers : le *promythion*, l'*agôn* et l'*epimythion* constitués chacun de deux vers. Les *promythia* ont tous pour effet de donner du relief à l'*agôn*. En effet, ils insistent tous sur le malheur qui a touché les deux protagonistes, en faisant vibrer la corde pathétique, le premier en ouvrant sur l'adjectif *πηρὸς* mis en facteur commun et avec l'expression *τὸ τύχης ἐνδεῆς* ; le deuxième grâce aux deux adjectifs *πηροὶ καὶ ἀλήμονες* qui décrivent la misère des deux compagnons ; le troisième avec le commentaire subjectif de l'auteur *tristis nimium fortuna* renforcé par l'adjectif substantivé *miseris* et le dernier avec l'adverbe *feliciter* qui sous-entend que la chance n'était pas, jusqu'alors, du côté des deux protagonistes *orbos*. L'*agôn* correspond approximativement aux épigrammes composées d'un seul distique, autrement dit il décrit la rencontre et l'avancée des deux personnages selon le pacte conclu, avec les mêmes variations que dans les versions précédentes : le choix du temps (imparfait ou présent) et de la voix (passive ou active). Luscinius se distingue avec l'ajout d'un commentaire *res mira* qui peut retranscrire l'étonnement et la curiosité nécessaires à l'écriture. L'épigrammatiste est un observateur, qui s'émerveille du monde qui l'entoure et fait partager son émerveillement au lecteur. L'expression décrit aussi la réaction spontanée de tout spectateur devant un tableau aussi insolite. Mais l'ébahissement ne dure pas car au fur et à mesure des explications, la scène fait sens. La question rhétorique de l'*epimythion* donne la clé de lecture : cette marche à deux n'avait rien de surprenant, l'amitié était son moteur. Les autres *epimythia* sont énoncés de manière plus traditionnelle sous la forme affirmative. Contrairement à Luscinius qui quitte la trame narrative pour élargir le propos et se sert de l'anecdote pour proposer une réflexion plus générale sur l'amitié, les autres auteurs restent ancrés dans le récit et énoncent seulement l'enseignement qu'ont pu tirer les compagnons de la mise en place de leur pacte.

More a proposé une épigramme de huit vers.

IDEM (p. 6-7)

*Utilius nihil esse potest, quam fidus amicus,
Qui tua damna suo leniat officio.
Foedera contraxere simul mendicus uterque
Cum claudo solidae caecus amicitiae.
Claudo caecus ait : « Collo gestabere nostro. »
Retulit hic : « Oculis caece regere meis. »
Alta superborum fugitat penetralia regum,
Inque casa concors paupere regnat amor.*

Idem

Rien ne peut être plus utile qu'un ami fidèle
Qui adoucit tes peines par son obligeance.
Un aveugle et un boiteux, tous les deux mendiants,
Conclurent un pacte d'amitié solide.
L'aveugle dit au boiteux : « Tu seras transporté sur mes épaules. »
Celui-ci répondit : « Aveugle, mes yeux te guideront. »
L'amour réciproque ne se trouve pas sur les hauteurs retirées des rois orgueilleux
Mais règne en maître dans une humble cabane.

La particularité structurelle de l'épigramme est qu'elle se constitue d'un double *epimythion* (vers 1-2 et 7-8) qui encadre le *promythion* et l'*agôn*. Les deux distiques d'ouverture et de clôture accentuent la dimension à la fois poétique et morale de la pièce. En effet, ils énoncent un enseignement sous la forme adverbiale mais offrent une résonance littéraire puisqu'ils rappellent un passage du *De amicitia*. Le premier distique s'ouvre sur la morale, énoncée avec les procédés habituels : le présent de vérité générale (*potest*) et les formules englobantes qui ne souffrent aucune contradiction ni exception (*nihil utilius quam...*). La morale énoncée semble être une simplification et un résumé de la formule de Cicéron :

Quid autem stultius quam, cum plurimum copiis, facultatibus, opibus possint, cetera parare, quae parantur pecunia, equos, famulos, uestem egregiam, uasa pretiosa, amicos non parare, optimam et pulcherrimam uitae, ut ita dicam, suppellectilem⁸⁹⁷ ?

L'expression centrale *fidus amicus* se diffuse tout au long du distique grâce à une assonance en -i et en -u : *Utilius nihil esse potest fidus amicus, quam / Qui tua damna suo leniat officio*. Nous retrouvons ensuite la fonction traditionnelle du *promythion* avec la présentation succincte des deux personnages mais avec l'ajout d'un élément qui ne figure dans aucune autre version : *uterque mendicus*. Les deux

⁸⁹⁷. Cicéron, *De amicitia*, texte traduit par Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1968, (1^e éd.1928), « Or quoi de plus stupide, quand on dispose des ressources, des moyens, des influences les plus grandes, que de se procurer tout ce qu'on peut se procurer avec de l'argent, chevaux, domestiques, garde-robe splendide, vaisselle de prix, et de ne pas se procurer les amis qui constituent, pour ainsi dire, le meilleur et le plus beau des cadres à donner à sa vie ? » p. 35.

protagonistes ne sont pas seulement caractérisés par leur handicap mais par leur pauvreté. Cette caractéristique rend encore plus évidente l'intertextualité car Cicéron oppose tout long du texte l'amitié à l'opulence du tyran qui rend le bonheur et l'authenticité des relations impossibles⁸⁹⁸. La cécité est également évoquée dans le *De amicitia*, mais elle est du côté des orgueilleux abusés par leur puissance qui les rend arrogants. More prend donc ici le contrepied de ce motif puisqu'ici l'aveugle est précisément capable d'apprécier à sa juste valeur son humble condition. Notons que le *promythion* entretient une forme de suspense car s'il annonce la conclusion d'un *foedus*, le lecteur n'en connaît pas le contenu. Le discours direct qui est introduit dans l'*agôn* contribue à rendre l'épigramme dynamique et vivante mais il peut également être une référence à la forme dialoguée choisie par Cicéron puisque le traité s'organise autour d'une conversation entre Lélius et ses deux gendres C. Fannius Strabo et Q. Mucius Scaevola. Le second *epimythion* pourrait parfaitement servir de conclusion au *De amicitia* avec l'antithèse *Alta superbiorum penetralia regum / casa paupere*. L'intertextualité permet ainsi à More d'élargir le propos et d'intégrer l'éloge de la solidarité à un débat plus large sur la sphère du pouvoir et de l'argent qui ne ménage aucune place aux valeurs humanistes. Nous pourrions considérer que More donne à voir ici une ultime forme d'émulation à travers l'intertextualité qui est une façon de rendre hommage aux textes antiques tout en tentant de les concurrencer.

D'un point de vue formel, ces *variationes* mettent en scène le processus même de l'*exercitatio* linguistique. À travers More notamment, le lecteur peut découvrir la nécessité et l'utilité d'un entraînement répétitif qui permet d'exploiter pleinement toutes les richesses et les subtilités d'une langue et de s'approcher de la perfection. Le lecteur est invité à suivre cet exemple avec la possibilité de choisir un degré de difficulté. Il peut en effet se lancer dans la recherche d'expressions percutantes et condensées s'il tente d'écrire un distique unique ou alors apprendre à développer ses idées, en optant pour des épigrammes plus longues. La dynamique émulative mise en scène par ce groupe d'épigrammes est présentée comme ouverte et renouvelable à l'infini. Dans son article consacré à l'humaniste Longolius qui a lui-même proposé une version de cette épigramme, Gilbert Tournoy explique que ce sont précisément ces *variationes* extraites de l'anthologie de Janus Cornarius qui lui ont donné l'envie de se lancer : « La lecture de ces épigrammes parfois raffinées et caustiques et de leurs multiples versions et adaptations en latin, voire en grec, a éveillé chez Longolius le goût de se mesurer à des prédécesseurs renommés, en traduisant à son tour quelques épigrammes⁸⁹⁹ ». Ce groupe

⁸⁹⁸. *Quamquam miror, illa superbia et importunitate si quemquam amicum habere potuit. Atque ut huius, quem dixi, mores ueros amicos parare non potuerunt, sic multorum opes praepotentium excludunt amicitias fideles.* « Je suis bien étonné d'ailleurs qu'avec son orgueil et sa morgue il ait pu avoir quelque ami. Et de même que son caractère a empêché celui dont je viens de parler de se procurer de vrais amis, de même bien des puissants voient leurs ressources écarter d'eux les amitiés fidèles.» *Ibid.*, p. 35.

⁸⁹⁹. Gilbert Tournoy, « Longolius, traducteur de l'anthologie grecque », dans *Serta Devota in Memoriam Guillelmi Lourdaux*. Pars Prior : devotio Windeshemensis, sous la direction de W. Verbeke, M. Haverals, R. de Keyser, J. Goossens, Leuven

d'épigrammes fonctionne donc comme un miroir grossissant de la forme anthologique qui se veut ouverte, qui donne à voir la *diversitas* et l'encourage en ménageant implicitement de la place pour de nouvelles versions. Il est une mise en abîme de la *docta varietas* qui anime toute l'anthologie et qui est définie par Politien comme un « chasse-ennui (*fastidii expultrix*)⁹⁰⁰ » More est le symbole même de cette *varietas* puisqu'il nous livre des épigrammes tantôt statiques, centrées sur le fait décrit, tantôt en mouvement, dynamiques, tantôt essentiellement morales, tantôt surtout poétiques.

Si l'anthologie est placée sous le signe de la liberté et de l'accueil, elle fixe toutefois un cadre à l'émulation. Il peut sembler paradoxal de parler de règles pour une œuvre qui revendique son ouverture à l'infini et paraît ne donner aucune limite au tournoi linguistique qu'elle organise. Pourtant, accueillir le plus grand nombre possible de versions au sein d'une anthologie revient à les intégrer à un cadre très normé, avec une présentation systématique de la source grecque et la confrontation transparente des traducteurs latins. Les compilations se protègent ainsi de toute accusation de plagiat puisqu'elles assument le processus même d'imitation et d'émulation. Or, nous savons que Cornarius a, à de multiples reprises, reproché à Fuchs de plagier des œuvres sans les citer. Pour exemple, sa déclaration dans la lettre dédicace des *Lettres d'Hippocrate* :

Quid vero adjiciam de illis, qui perfricta fronte alienis laboribus, velut fuci apum mellificio, fruuntur, interim nec cellarum, nec favorum structuram adjuvantes? Quanquam et sic tolerandi erant isti, si non totum mellificium, velut suum, ostentarent: et si api benignae volucris suam gratiam esse sinerent. Et hactenus quidem furto et rapinis clandestinis Vulpecula se subdole sustentavit.

« Qu'ajouter sur ceux qui, sans aucune honte, se servent des travaux des autres comme les frelons se servent du miel des abeilles, sans participer à la construction des alvéoles ni des rayons ? Et pourtant on pourrait tolérer leurs agissements s'ils ne présentaient pas la totalité du miel comme le leur et s'ils acceptaient d'avoir de la reconnaissance pour la généreuse abeille. Mais jusqu'à présent le renardeau s'est fourbement sustenté d'un vol et de pillages clandestins.⁹⁰¹ »

La présentation de l'anthologie avec la mention systématique des sources assure une totale transparence et évite tout risque de « vol et de pillages clandestins ». Nous pourrions tout de même objecter à Cornarius qu'il a très peu fait mention de Soter dont il s'est pourtant fortement inspiré pour créer son anthologie, à moins qu'il n'ait considéré que son titre comportait déjà une référence explicite à tous ses prédécesseurs⁹⁰² qui ne pouvaient être nommés dans leur totalité... Au-delà de cette dynamique émulative, la mise en scène de ces deux personnages qui s'entraident peut être perçue comme l'allégorie de la *sodalitas* qui anime l'œuvre. Par définition, toute forme anthologique peut se définir comme un ouvrage « fraternellement composite⁹⁰³ » dans lequel s'exprime l'idéal humaniste

University press, 1992, p. 422.

⁹⁰⁰. Jean-Marc Mandosio, « La "docte variété" chez Ange Politien », art. cit.

⁹⁰¹. Janus Cornarius, *Hippocratis epistolae. Epistola nuncupatoria*, op. cit., p. 312.

⁹⁰². *Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus plus quam quingenta Epigrammata, recens versa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuiccaviensis*. Janus Cornarius, *Sel. epig. op. cit.*

⁹⁰³. Expression empruntée à Germain Marc'Hadour, op. cit., p. 36. Ce dernier l'utilise pour qualifier l'ouvrage qui réunit l'Utopie de More, ses épigrammes ainsi que celles d'Érasme. Le titre est le suivant : *De optimo reip[ublicae] statu deque*

d'une confrontation permanente des connaissances, de la construction collective d'un savoir polymorphe qui s'appuie sur l'émulation pour fixer un cadre à la fois fraternel et exigeant à la cohabitation entre plusieurs sources. À cela vient s'ajouter que la forme anthologique ne peut naître sans la notion de complémentarité, plus concrètement, sans le rassemblement de plusieurs textes. Parce que l'anthologie promet de la *diversitas*, elle ne laisse aucune place à l'unicité. Les spécificités de chaque texte ne sont jamais davantage mises en exergue que lorsqu'elles peuvent être comparées à d'autres. Pour aller plus loin, derrière ces deux compagnons qui s'entraident, nous pouvons peut-être percevoir le grec et le latin qui, en s'épaulant, avancent plus sereinement. L'essor du grec est favorisé par les ouvrages bilingues tels que celui-ci puisque la cohabitation avec le latin permet au lecteur de se familiariser avec la langue grecque, plus facilement que si elle était présentée seule. En retour, cette confrontation mutuelle contribue au rayonnement du latin qui montre ainsi l'étendue de ses spécificités linguistiques, à moins qu'il ne faille plutôt voir derrière ce partenariat constructif, celui des auteurs antiques et des humanistes. En effet, les deux s'apportent un secours mutuel : les premiers gagnent, grâce aux seconds, en visibilité et ces derniers savent dans quelles traces marcher grâce à leurs prédécesseurs.

L'expression employée par More pour qualifier le pacte que les deux personnages mettent en place (*Foedera solidae amicitiae*) pourrait tout à fait convenir pour décrire ce lien particulier qui s'établit au XVI^e siècle entre les auteurs antiques et humanistes. En suivant notre interprétation, derrière le personnage de l'aveugle se cacherait l'Antiquité et derrière celui du boiteux, les humanistes. La première, dont la visibilité a été entachée par la perte de nombreux textes, va pouvoir doublement recouvrer une partie de son rayonnement grâce aux humanistes qui vont, d'une part, se lancer à la reconquête de ces trésors culturels perdus et d'autre part, les mettre en lumière, une fois retrouvés, en multipliant les éditions des œuvres antiques. Quant aux humanistes, leur projet de transmettre une nouvelle conception du savoir ne pouvait être que bancal sans l'appui des connaissances antiques. Pour prendre un exemple cher à Cornarius, les scientifiques pouvaient difficilement faire avancer la médecine sans maîtriser parfaitement Hippocrate et le grec. Les rôles allégoriques restent toutefois interchangeables : l'Antiquité pourrait prendre les traits du boiteux et l'humaniste celui de l'aveugle. Le terme de Renaissance marque une rupture très nette avec le Moyen Âge associé à l'obscurantisme. Nous pourrions donc considérer que l'Antiquité et son savoir ont permis aux savants de recouvrer la vue, de sortir de la période médiévale obscure. Quant aux textes antiques, ils ne pouvaient plus voyager ni simplement être transmis. C'est grâce aux Humanistes et également à l'invention de l'imprimerie qu'ils ont pu à nouveau passer de main en main. Déterminer qui de l'Antiquité ou de

nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, clarissimi disertissimeque viri Thomae Mori inchytae civitatis Londinensis civis & Vicecomitis. Epigrammata clarissimi disertissimique viri Thomae Mori, pleraque e Graecis versa. Epigrammata Desiderii Erasmi Roterodami, Bâle, Johannes Froben, 1518.

l'auteur humaniste incarne avec le plus de pertinence l'aveugle et le boiteux reste secondaire. Il est en revanche intéressant de comprendre, par le prisme allégorique de ce binôme, le secours mutuel que les deux époques se sont apporté.

Ainsi, savoirs anthologique et médical, selon la conception cornarienne, se rejoignent car dans les deux cas de figure, la confrontation de multiples sources est un gage de qualité et la garantie d'une construction de connaissances solides. En cela les *Selecta epigrammata* et son *Universae rei medicae Επιγραφή seu enumeratio* évoquée précédemment ne sont pas éloignées : les deux ouvrages mêlent les deux langues, donnent la priorité à quelques auteurs (lui-même dans le premier, Hippocrate dans le second) mais joignent et opposent de nombreuses autres sources. Dans les deux cas, la *diversitas* sert l'idéal d'un savoir polymorphe dans la construction duquel le lecteur est activement sollicité. Ainsi, cette *aemulatio* n'est ni statique ni close, elle est ouverte et dynamique. Elle est appelée à être complétée, enrichie par les propositions stylistiques du lecteur, qui n'a pas d'autre choix que de se lancer dans l'exercice, à la manière de Politien qui a pu expérimenter « le mystérieux pouvoir de la lecture qui incite à l'*imitatio*⁹⁰⁴ » comme il le raconte pour Homère :

« Je suis celui qui, à peine adolescent, brûlait pour ce très éminent poète d'un zèle, d'une ardeur tels que non seulement, lisant son œuvre tout entière, je l'investis et l'usai presque à force de la passer en revue, mais encore, dans une tentative juvénile et proche de la témérité, je tentai même de le traduire en latin⁹⁰⁵. »

2) Regards croisés : une superposition des points de vue

Dans le groupe d'épigrammes précédent, les auteurs pouvaient s'effacer complètement derrière l'image décrite ou choisir de la commenter mais cela n'avait aucune incidence majeure sur l'interprétation éthique de la scène. En effet, le sujet, à savoir le pacte de solidarité, ne faisait pas débat. Les nombreuses versions pouvaient parfois apporter un éclairage différent – pragmatique, émouvant ou dramatique –, mais elles proposaient une lecture commune qui faisait, plus ou moins implicitement, l'éloge de cet arrangement solidaire. Lorsque la scène n'est pas sujette au débat moral, le lecteur n'est sollicité que pour déterminer le vainqueur du débat linguistique. Mais dans le groupe d'épigrammes suivants, c'est son jugement critique qu'il doit exercer car il se trouve engagé dans un débat éthique que crée la superposition des points de vue, sans toutefois le résoudre. Le procédé qui consiste à faire coexister des angles de vue opposés, ou tout du moins différents, a pour effet de montrer au lecteur toutes les interprétations possibles et de le laisser trancher. La confiance qui lui est accordée et sa responsabilisation au sein du dispositif anthologique rejoignent la foi humaniste en l'homme, le

⁹⁰⁴. Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, *op.cit.*, p. 501.

⁹⁰⁵. Politien, *Oratio in expositione Homeri*, Opera, Lyon, Seb. Gryphius, 1546, t. III, p. 59-60. Passage cité en latin puis traduit par Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 500.

combat des savants pour le libre-arbitre et leur projet d'une construction collective du savoir dans laquelle chacun a un rôle actif. Dans les textes suivants, la posture de l'anthologiste Janus Cornarius est identique à celle que le scientifique adopte dans un ouvrage comme l'*Enumeratio*. Son but est de superposer les points de vue pour avoir la vision la plus panoramique possible. Dans le groupe de textes suivant, l'anthologiste y parvient de plusieurs manières : il compile des versions qui ne suivent pas toutes le point de vue unique mais surtout, il joint une réécriture de la scène cette fois-ci perçue à travers les yeux du second protagoniste.

ΕΙΣ ΑΝΔΡΕΙΑΝ ΚΑΙ ΑΝΔΡΕΙΟΥΣ⁹⁰⁶

Εἰς λακαίαν. Ἀδηλον

Γυμνὸν ἰδοῦσα λάκαινα παλίντροπον ἐκ πολέμοιο
παῖδ' ἐὸν ἐς πάτραν ὠκὺν ἰέντα πόδα,
ἀντίη ἀΐξασα δι' ἥπατος ἤλασε λόγχαν,
ἄρρενα ῥηξαμένη φθόγγον ἐπὶ κταμένῳ.
Ἀλλότριον Σπάρτας, εἶπεν, γένος. ἔρρε ποθ' ἄδαν,
ἔρρ', ἐπεὶ ἐψεύσω πατρίδα καὶ γενέταν⁹⁰⁷. **(a)**⁹⁰⁸

[Ἄδηλον

Γυμνὸν ἰδοῦσα λάκαινα παλίντροπον ἐκ πολέμοιο
παῖδ' ἐὸν ἐς πάτραν ὠκὺν ἰέντα πόδα,
ἀντίη ἀΐξασα δι' ἥπατος ἤλασε λόγχαν,
ἄρρενα ῥηξαμένη φθόγγον ἐπὶ κταμένῳ.
Ἀλλότριον Σπάρτας, εἶπεν, γένος. ἔρρε ποθ' ἄδαν,
ἔρρ', ἐπεὶ ἐψεύσω πατρίδα καὶ γενέταν.]

SUR LA BRAVOURE ET DES BRAVES

Sur une Lacédémonienne. Anonyme⁹⁰⁹

Une Lacédémonienne, voyant son enfant revenir de la guerre, d'un pied agile, sans armes,
Vers sa patrie, s'élança à sa rencontre
Et lui enfonça une lance à travers le foie,
En faisant éclater une voix virile contre celui qui venait d'être tué :
« Race étrangère à Sparte, dit-elle, va-t'en dans l'Hadès, va-t'en,
Puisque tu as trompé ta patrie et ta lignée. »

MORUS (p. 8)

*In patriam amissis celeripede dum redit armis,
Conspiciens gnatum saeva Lacaena suum,
Obvia sublata corpus transverberat hasta,
Haec super occisum mascula verba loquens :
Degener ô Spartes genus, ito in tartara tandem,
Ito, degeneras, et patria et genere. **(b)***

⁹⁰⁶. Epigramme livre I, p. 7, livre I (AG, IX, 61 ; A. Pl, I^a, 68, 1).

⁹⁰⁷. ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

Γυμνὸν ἰδοῦσα Λάκαινα παλίντροπον ἐκ πολέμοιο/παῖδ' ἐὸν ἐς πάτραν ὠκὺν ἰέντα πόδα, /ἀντίη ἀΐξασα δι' ἥπατος ἤλασε λόγχαν, / ἄρρενα ῥηξαμένα φθόγγον ἐπὶ κταμένῳ/“Ἀλλότριον Σπάρτας,” εἶπεν,“γένος, ἔρρε πρὸς Ἄιδαν, /ἔρρ', ἐπεὶ ἐψεύσω πατρίδα καὶ γενέταν.” (AG, IX, 61).

⁹⁰⁸. Afin de faciliter l'étude comparée de ce groupe d'épigrammes, une lettre sera associée à chacune.

⁹⁰⁹. L'épigramme serait constituée d'emprunts à d'autres pièces (VII, 230, 433, 531.) Voir Pierre Waltz et Guy Soury, *Anthologie Grecque*, (tome VII, livre IX), *op. cit.*, p. 25.

More

Une sauvage Lacédémonienne apercevant son fils qui revenait dans sa patrie
D'un pied rapide, dépouillé de ses armes, va à sa rencontre,
Brandit une lance, transperce son corps,
En prononçant au-dessus de sa victime ces mots virils :
« O fils dégénéré de Sparte, pars donc vers le Tartare, pars,
Tu fais honte à la fois à ta patrie et à ta lignée. »

LILIUS (p. 8)

*Cum nudum e bello gnatum remeare Lacaena
Vidit, et in patrios accelerare lares,
Insultans contra, pectus trajecerat hasta,
Horrida in extinctum voce virago furens :
Spartanam quando es patriam mentitus, avosque,
Ad manes tandem degener, inquit, abi. (c)*

Lily

Une Lacédémonienne voyant son fils revenir de la guerre sans armes
Et se hâter de regagner ses Lares,
S'était ruée contre lui, lui avait transpercé la poitrine d'une lance,
Et cette guerrière, hors d'elle, avait hurlé sur le défunt d'une voix terrible :
« Puisque tu as trahi Sparte, ta patrie, ainsi que tes ancêtres,
Rejoins donc, dégénéré, le séjour des Mânes. »

C. URS. VELIUS (p. 8)

*In patriam amissis refugum velociter armis
Ut vidit natum forte Lacaena suum,
Obvia transadigens librato viscera ferro,
Arguit horrenda hac voce vel exanimem :
Degener ô Spartes sobolos, hinc te aufer ad umbras.
Aufer, nec patre hoc edite, nec patria. (d)*

Caspar Ursinus Velius

Lorsqu'une Lacédémonienne vit d'aventure son fils déserteur
Regagner rapidement, sans armes, sa patrie,
Elle alla à sa rencontre, fit vibrer son glaive, lui transperça le foie,
Et hurla sur le corps pourtant inanimé d'une voix sinistre
« Rejeton dégénéré de Sparte, hors d'ici, va-t'en rejoindre les ombres
Vas-y, car tu n'es le fils ni de ton père ni de ta patrie. »

MARULLUS⁹¹⁰ (p. 8-9)

*Mater Lacaena conspicata filium
Relicta inermem parmula,*

⁹¹⁰. Michel Marulle est intrinsèquement lié à la période de la Renaissance par son année et lieu de naissance (1453 à Constantinople). Il fait partie de ces figures d'exilés qui vont emporter avec eux leur culture antique, se battre pour le sauvegarder et jouer un rôle central dans sa diffusion. Sur sa vie et son œuvre, consulter Jean-Claude Polet, *Patrimoine littéraire européen* (vol. 6 : Prémices de l'Humanisme), Bruxelles, De Boeck, 1995, p. 639-645 ; sur ses épigrammes, lire Michel Marulle, *Œuvres complètes, t. I. Epigrammaton libri quattuor*, Roland Guillot (dir), Paris, Classiques Garnier, 2012. Michel Marulle, *Epigrammata et Hymni*, Paris, Chrestien, Wechel, 1529 ; sur la *varietas* qui anime sa production, lire Sarah Charbonnier, « Michel Marulle, *Œuvres complètes*, tome I *Epigrammaton libri quattuor*, » *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2013/4, compte-rendu de l'édition du tome I des œuvres complètes p. 938-939 : « Certes, les amours dominent le recueil (...) Mais Marulle s'est aussi illustré dans les épitaphes, les épigrammes satiriques, aulistiques et historiques et dans des sous-genres épigrammatiques beaucoup plus rares comme l'éloge de ville, les emblèmes, les pièces gnomiques et les pièces de circonstances. (...) Cette *varietas* se retrouve aussi dans la longueur des pièces, comme en témoigne une dizaine de très longs poèmes, qui constituent souvent des moments de réflexion sur sa propre existence, et notamment sa condition d'éternel exilé. »

*Progressa contra traicit ferro latus,
Super neccatum his increpans :*
« *Abi hinc, morere, non digna me proles, abi,
Mentite patriam et genus!* » (e)

Michel Marulle

Une mère lacédémonienne qui vit son fils
Sans armes, après avoir abandonné son bouclier,
Avança à sa rencontre et lui transperça d'un glaive le flanc,
Hurlant ainsi sur le défunt :
« Hors de ma vue, meurs, hors de ma vue, rejeton qui n'est pas digne de moi,
Toi qui as trompé ta patrie et ta lignée ! »

POLITIANUS (p. 9)

Ἐκπροφύγοντα μάχας τὸν ἔδον παῖδα ὡς ἐνόησεν
Σπαρτιάτης μάτηρ, φασγάνῳ ἀντίσεν,
καὶ κτάνε τὸν δ'ίστάνον, ὃν ἔτρεφε, ὃν τέκε αὐτὰ,
Ταῦτα δ' ἐπεφθόνεε λοξῇ ἐπίδερκόμενα
Ἦτοῖον σ(ε) ἐδόκουν οὐκ ἄν' τέκον. ἔρρε λακαίνας
ὡς παῖς, οὐκ ἐθέλων ὡς Λακεδαιμόνιος. (f)

Politien

Lorsqu'elle aperçut son fils fuyant les combats, avant même de combattre,
Une mère spartiate s'approcha de lui avec un poignard
Et tua celui qui se tenait en face d'elle, celui qu'elle nourrissait, celui qu'elle avait mis au monde elle-même,
Voici ce qu'elle lui reprochait en le regardant furieuse :
« À cet instant, je ne te considérais plus comme mon fils. Péris comme un fils de Laconienne,
Toi qui ne veux pas périr comme un Lacédémonien. »

ΕΙΣ ΑΝΔΡΕΙΟΥΣ⁹¹¹

Ερυκίου

Ἀνίκα' ἀπὸ πτολέμου τρέσσαντά σε δέξατο μάτηρ,
πάντα τὸν ὀπλιστὰν κόσμον ὀλωλεκότα,
αὐτὰ τοι φονίαν, Δαμάτριε, αὐτίκα λόγχαν
εἶπε διὰ πλατέων ὠσαμένα λαγόνων,
κάτθανε, μηδ' ἐχέτω Σπάρτα ψόγον. οὐ γὰρ ἐκεῖνα
ἦμπλακεν, εἰ δειλοὺς τοῦμόν ἔθρεψε γάλα.

[Ερυκίου

Ἀνίκα' ἀπὸ πτολέμου τρέσσαντά σε δέξατο μάτηρ,
πάντα τὸν ὀπλιστὰν κόσμον ὀλωλεκότα,
αὐτὰ τοι φονίαν, Δαμάτριε, αὐτίκα λόγχαν
εἶπε διὰ πλατέων ὠσαμένα λαγόνων·
Κάτθανε, μηδ' ἐχέτω Σπάρτα ψόγον. Οὐ γὰρ ἐκεῖνα
ἦμπλακεν, εἰ δειλοὺς τοῦμόν ἔθρεψε γάλα⁹¹².] (g)

Sur les hommes courageux

Érykios

Alors que ta mère t'accueillit à ton retour de la guerre, toi qui avais tremblé

⁹¹¹. Epigramme livre III, p. 257-258 (AG, VII, 230 ; A. Pl., aucune indication).

⁹¹². ΕΡΥΚΙΟΥ ΚΥΖΙΚΗΝΟΥ

Ἀνίκα' ἀπὸ πτολέμου τρέσσαντά σε δέξατο μάτηρ, / πάντα τὸν ὀπλιστὰν κόσμον ὀλωλεκότα, / αὐτὰ τοι φονίαν, Δαμάτριε, αὐτίκα λόγχαν / εἶπε διὰ πλατέων ὠσαμένα λαγόνων· / “Κάτθανε, μηδ' ἐχέτω Σπάρτα ψόγον· οὐ γὰρ ἐκεῖνα / ἦμπλακεν, εἰ δειλοὺς τοῦμόν ἔθρεψε γάλα.” (AG, VII, 230).

Après avoir perdu toute ton armure d'hoplite,
 Celle-ci, Démétrius, après t'avoir aussitôt planté sa lance meurtrière,
 Dans le creux de tes côtes, dit :
 « Meurs et que Sparte ne subisse pas de reproches. En effet,
 Ce n'est pas sa faute si mon lait a nourri des lâches. »

CORNARIUS (p. 258)

*Ex bello quum te fugituum forte uideret,
 Mater, qui timidus, nudus, inermis eras.
 Quam subito prensam Demetrie protulit hastam,
 Per media atque illam uiscera ubi egit, ait.
 Nunc morere, & dedecus non norit Sparta, ego culpa
 Confiteor, timido haec ubera quæ exhibui.*
In Apoph.Plutarchi citatum. (h)

Cornarius

Fugitif, tu revenais de la guerre, et ta mère t'aperçut par hasard
 Alors que tu étais effrayé, nu, et désarmé.
 Elle prit tout à coup une pique, Démétrius, et la brandit
 Et, après l'avoir enfoncé au fond de tes entrailles, elle te dit :
 « Meurs à présent et puisse Sparte ne pas connaître de déshonneur,
 C'est moi qui avoue ma faute, puisque j'ai nourri de mon sein un craintif. »
 Extrait de l'apophtegme de Plutarque

Ces pièces ne sont pas présentées consécutivement dans l'anthologie. Les six premières apparaissent dans le livre I, consacré aux épigrammes démonstratives tandis que les deux dernières appartiennent au livre III qui rassemble les épigrammes funéraires. Nous les avons pourtant réunies car elles traitent de la même scène, seul l'angle de vue diffère. Dans la toute dernière épigramme, Janus Cornarius apporte une précision philologique (*In Apoph.Plutarchi citatum*), indiquant que la scène est extraite des *Apophtegmes (laconiens, en l'occurrence)* de Plutarque. Cet ouvrage présente de nombreux points communs avec notre anthologie. Il est tout d'abord placé sous le signe de la *diversitas* puisqu'il mêle voix féminines et masculines, anonymes et célébrités, descriptions et injonctions⁹¹³. En outre, de nombreux critères définitionnels du genre de l'apophtegme le rapprochent de l'épigramme, puisqu'il se caractérise par sa « formulation brève, condensée, ramassée sur elle-même⁹¹⁴ » et est défini comme « une expression prise sur le vif » ce qui n'est pas sans rappeler l'image d'un épigrammatiste qui, observant le monde qui l'entoure, capture quelques instants du quotidien, avec l'intention paradoxale de le figer à l'écrit tout en lui redonnant vie et dynamisme. La dimension polymorphique des *Apophtegmes* les rapproche enfin de la forme anthologique. La scène décrite dans l'épigramme peut s'inspirer de deux passages de l'œuvre de Plutarque. Le premier figure dans la partie consacrée

⁹¹³. « Surtout, les Apophtegmes laconiens contiennent explicitement des énoncés mis au compte de femmes et insérés dans une organisation plutôt lâche : 346 bons mots de dirigeants, dont les noms classés par ordre alphabétique organisent la liste, sont suivis de 72 apophtegmes anonymes ; une troisième série est constituée par des remarques et des curiosités concernant des institutions, où l'énoncé formulaire a généralement disparu au profit d'une description ; une dernière liste clôt le catalogue général, qui regroupe quarante apophtegmes attribués d'abord à quatre Laconiennes identifiées par leur nom (Archiléônis, Gorgô, Gyrtias, Damatria), puis à une série de Laconiennes anonymes. » Charles Delattre, « Voix de Lacédémoniennes », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 3 | 2012, p. 2.

⁹¹⁴. *Ibid.*, p. 1.

aux femmes lacédémoniennes connues et met en scène Damatria⁹¹⁵ qui aurait tué son fils Damatrios. Le second fait partie du chapitre dédié aux figures féminines anonymes. En réalité, ce dernier extrait n'est sans doute pas l'unique source car de nombreux apophtegmes consacrés aux femmes lacédémoniennes sont construits sur le même modèle : un dialogue, entre une mère et son fils soldat, qui permet la définition d'un idéal guerrier : « La très grande majorité de ces Laconiennes sont en effet des mères et s'expriment en mettant en avant leur statut de mère : ou bien elles s'adressent directement à leur fils, ou bien leur parole porte sur leur fils. De leur côté, les enfants de ces Laconiennes sont uniformément envisagés comme des soldats, et leur conduite est jugée à l'aune de l'exemplaire héroïsme spartiate que la collection d'apophtegmes vise à construire⁹¹⁶. »

L'épigramme est ici doublement anonyme : elle est d'auteur inconnu mais son personnage est également maintenu dans l'anonymat. En effet, alors que le personnage de Damatrios est clairement nommé dans les trois épigrammes dont notre pièce s'inspire, ici l'identité n'est pas révélée, ce qui est une manière très habile de conférer au texte une dimension intemporelle, de l'ériger en symbole de la bravoure ou de la lâcheté, selon le point de vue, à moins que le texte ne s'inspire des apophtegmes anonymes de Plutarque évoqués ci-dessus. Si nous observons la première épigramme grecque qui a servi de support à l'imitation, il apparaît nettement que c'est la perception de la mère qui déclenche toute l'action. La mise en scène de ce regard permet à l'épigrammatiste d'opérer un condensé dramatique et ainsi de servir efficacement l'objectif de *brevitas*. En effet, en un seul vers, le décor et l'élément perturbateur sont présentés et ils se trouvent ensuite, de manière très fluide, intégrés aux péripéties. Le participe ἰδοῦσα est le pivot autour duquel s'organise et se déroule la trame narrative. Sa forme à l'aoriste suggère que l'action a déjà été accomplie et que ses répercussions sont à présent inéluctables. Avec ce participe, l'action est déjà lancée et le lecteur ne va pas tarder à en découvrir les conséquences. Le sujet et le complément d'objet direct de ce participe mettent en scène les deux personnages principaux : une mère lacédémonienne et son fils. Le terme γυμνὸν qui ouvre l'épigramme contient à lui seul l'explication du drame qui va se jouer. C'est à partir de cet adjectif que se construit toute la dynamique d'opposition entre les deux personnages : d'un côté le fils dépossédé de tout son attirail de guerrier héroïque qui a opéré un mouvement de repli (ἐκ πολέμοιο) et sa mère qui a pris les armes (λόγχαν) et s'avance frontalement vers lui (ἀντίη). C'est donc bien le regard qui précipite ici le drame. La vue de son fils déserteur déclenche instantanément la folie meurtrière de la mère.

Dans cette épigramme, le regard est en réalité convoqué à deux reprises. La première fois, la vue de son fils vivant enclenche un processus de violence meurtrière et la seconde fois, la vue de son

⁹¹⁵. Pierre Waltz, *Anthologie Grecque*, (tome VII, livre IX), *op. cit.*, p. 25.

⁹¹⁶. Charles Delattre, *art. cit.* p. 2.

fils mort enclenche un processus de violence verbale (ἄρρενα ῥηξάμενη φθόγγον ἐπὶ κταμένῳ). D'un point de vue dramatique, le premier regard assume le rôle de *promythion* et enclenche l'*agôn* tandis que le second, l'ultime, constitue l'*epimythion*. Il est difficile de parler de dialogue dans ces deux derniers vers puisque le fils n'est pas en capacité de répondre. Charles Delattre explique que le même constat peut être fait dans chaque apophthegme « Le dialogue entre la mère et son fils n'en est pas un, il s'agit d'une parole à sens unique, d'où toute réponse est exclue : seules l'action, la vie et surtout la mort du fils peuvent servir de réponse à la parole maternelle⁹¹⁷. » Il revient d'ailleurs sur la figure de Gorgô, présente dans le chapitre consacré aux Lacédémoniennes illustres et à travers laquelle s'exprime la force du regard conjugué à la voix, une force que nous retrouvons dans notre épigramme : « La voix ici redouble le coup d'œil, elle frappe au même titre que le regard, avec une efficacité certaine : de l'œil à la parole, une seule tension, une même émission, quasiment une seule et même action⁹¹⁸. » La parole maternelle vient donc clore l'histoire en proposant une explication au geste meurtrier (ἐψεύσω πατρίδα καὶ γενέταν), et en répondant ainsi aux deux objectifs des épigrammes démonstratives. Précisons toutefois que cette justification est formulée par la mère ; l'épigrammatiste reste quant à lui muet, à la fois sur la désertion du fils et sur l'infanticide de la mère. En réalité, le regard de la Lacédémonienne sert de cadre à l'épigramme qui est, en cela, parfaitement fidèle à la configuration du texte source de Plutarque qui ne fait entendre qu'une seule voix : celle des mères spartiates. Ici, nous suivons la scène des tragiques retrouvailles uniquement par le prisme de la mère. L'auteur adopte une posture extradiégétique, il ne franchit pas le cadre narratif, il ne s'y invite pas, il reste en dehors : il relate uniquement les perceptions de la Lacédémonienne sans faire de commentaire, sans intégrer de jugement et sans vouloir à tout prix insérer un enseignement. Le lecteur ne se voit imposer aucune morale ; il peut décider de suivre le regard de la mère et dans ce cas, condamner comme elle l'attitude de son fils en la jugeant antipatriotique et déshonorante ou considérer à l'inverse que le regard qu'elle porte sur lui relève de l'*hubris* et qu'il révèle toute sa cruauté et son outrancière intransigeance qui la pousse au meurtre.

Toutefois, même lorsque l'auteur s'efface complètement, le lemme offre parfois une clé d'interprétation et oriente le sens du récit. Dans le cas présent, il apparaît clairement que la bravoure n'est pas du côté du fils. À rebours, un titre tel que « Sur la barbarie » aurait été une prise de position explicite contre la mère. Les épigrammes dans lesquelles l'action est uniquement perçue du point de vue interne d'un des personnages, sans aucune apparition du regard d'un auteur, laissent le lecteur juger, en toute autonomie, quoique parfois influencé par l'intitulé du lemme. S'interroger sur le regard par lequel nous suivons la scène décrite dans une épigramme permet donc d'étudier la posture de l'auteur qui peut s'effacer et ainsi révéler la confiance qu'il a dans les capacités du lecteur à tirer le

⁹¹⁷. Charles Delattre, art. cit., p. 2-3.

⁹¹⁸. *Ibid.*, p. 5.

bon enseignement ou bien s'imposer, en tant que figure d'autorité pour formuler clairement une morale. Il se positionne alors comme un observateur direct qui fixe lui-même le cadre de la narration et c'est par son prisme que le lecteur suit le déroulé narratif et reçoit un enseignement moral.

Toutes les traductions latines ménagent une place conséquente et équivalente à la mise en scène du regard. Ce dernier est tantôt introduit par une proposition subordonnée circonstancielle *Cum vidit* (c); *ut vidit* (d), ὡς ἐνόησεν (f), tantôt par un participe présent *conspiciens* (b) ou un participe parfait *conspicata* (e). Il enclenche dans chaque cas un déferlement de violence : *sublata transverberat hasta* (b) ; *pectus trajecerat hasta* (c) ; *transadigens librato viscera ferro* (d) ; *traicit ferro latus* (e), κτάνε (f) une violence annoncée en quelque sorte par l'avancée hostile de la mère en direction de son fils, qui ne ressemble en rien aux pas impatients et enjoués qui précèdent de chaleureuses retrouvailles : *obvia* (b) ; *insultans contra* (c) ; *obvia* (d) ; *progressa contra* (e) ; φασγάνῳ ἀντίασεν (f). Dans cette série d'épigrammes, c'est donc bien la mise en scène du regard de cette Lacédémonienne qui permet de traiter le *promythion* et l'*agôn* en trois vers seulement. Nous pourrions donc proposer la structure suivante : *promythion et agôn* vers 1 à 3 ; *epimythion* vers 4 à 6, une structure qui s'applique aux 6 épigrammes. Mais pourquoi ne pas considérer les derniers mots de la mère à son fils comme le véritable *agôn* de l'épigramme ? Les deux premiers vers de chaque texte mettent tous deux en valeur le même contraste entre un fils qui opère un repli et une mère qui s'avance pour mener un combat que celui-ci a : ἐκ πολέμοιο (...) ἐς πάτραν / ἀντίη (a) ; *redit in patriam / obvia* (b) ; *e bello remeare / insultans contra* (c) ; *in patriam refugum / obvia* (d) ; *relicta parmula / progressa contra* (e) ; ἐκπροφυγόντα / ἀντίασεν (f).

C'est donc vers cet affrontement guerrier que tend toute l'épigramme et il vient punir, du point de vue de la mère, la honteuse trajectoire, le chemin de l'ignominie que son fils a choisi de prendre. Ce duel qui oppose une femme/mère armée à un homme / fils désarmé sonne, toujours aux yeux de la Lacédémonienne, comme la seule réaction possible face à ce qu'elle considère comme un sacrilège. Ainsi, les paroles de la mère constituent plutôt un dénouement au sens où elle justifie son acte mais l'apogée dramatique du récit est l'infanticide. Ainsi, dans ces six épigrammes, la trame narrative s'organise autour des deux visions de la mère : la première a lieu dans le *promythion*, la vue de son fils déserteur déclenche la violence physique de la Lacédémonienne ; la seconde constitue l'*epimythion* : la vue de son fils mort, non pas en héros, mais selon elle, comme un lâche déclenche sa violence verbale. La reconnaissance⁹¹⁹ au sens platonicien du terme ne se fait pas : la mère ne reconnaît pas son fils et renie donc jusqu'à son existence.

⁹¹⁹. Sur cette notion, lire Guillaume Pilote, *La réminiscence chez Platon : théorie de la connaissance ; anthropologie ; éthique. Philosophie*, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I ; Université d'Ottawa, 2016, plus particulièrement le chapitre 6. Nous trouvons un exemple précis de reconnaissance dans l'épigramme du livre II, p. 143 (AG, XI, 77 ; A. Pl., II^a, 1, 2). Voir note 501 : « Après vingt années, Ulysse revint sain et sauf... ».

La version latine de Marulle est très proche de l'épigramme grecque car dans les deux, la scène n'est décrite que d'un unique point de vue, celui du personnage tandis que l'épigrammatiste s'efface entièrement. Les deux auteurs adoptent une posture extradiégétique, le cadre est le même : le lecteur ne suit la scène qu'à travers le prisme de la mère. Avec l'ablatif absolu, à la fois temporel et causal, *relicta parmula* pour expliquer l'adjectif *inermem*, l'épigrammatiste fait le choix de laisser, dans cette épigramme, toute la place à la vision maternelle et de ne pas superposer son point de vue. Seule la forme diffère puisque la pièce latine est construite en distiques épodiques⁹²⁰, ce qui, de notre point de vue, accentue le dynamisme de l'épigramme puisque l'alternance de vers brefs (trimètres ou dimètres) souligne encore davantage l'incoercible folie meurtrière de la Lacédémonienne, la rapidité avec laquelle la vision de cet enfant déserteur a enclenché une cruelle mécanique punitive, comme pour suggérer que, du point de vue de la mère, la cruauté du geste ne fait que répondre à la cruauté de la vision. Dans toutes les autres versions, l'auteur s'invite, de manière très discrète, dans le cadre narratif et superpose son regard à celui de la Lacédémonienne. Ainsi deux points de vue sont conjointement proposés : celui de la mère et celui de l'épigrammatiste. Dans la traduction de More, l'élément le plus visible de cette prise de position de l'auteur est l'adjectif *saeva*. La mère n'est donc pas perçue comme une justicière, fervente protectrice de sa patrie mais comme une furie, une barbare. Les autres éléments relèvent davantage de l'implicite. L'expression *amissis armis* laisse planer un doute : le fils a-t-il été dépouillé de ses armes, les a-t-il perdues ? L'auteur oriente donc le lecteur, en plaidant l'indulgence envers ce guerrier désarmé.

De manière plus générale, le reste du premier vers (*In patriam celeripede dum redit*) renvoie à l'image d'un guerrier qui, après un long combat, se hâte de retrouver sa patrie. Le geste meurtrier paraît ainsi d'autant plus démesuré. L'expression *mascula verba* pourrait suggérer l'idée que cette Laconienne est dépourvue de tout ce qui caractérise une femme, une mère et prend le visage d'un guerrier sanguinaire. Mais elle est surtout une retranscription littérale de l'expression qui traduit une caractéristique importante des *Apophtegmes* dans lesquels la voix des femmes est identique à celle des hommes⁹²¹. Ainsi dans la version de More, si la perception de la mère déclenche son meurtre, l'épigrammatiste se manifeste très tôt pour imposer sa propre vision du geste maternel, ce qui neutralise le processus de justification auquel nous assistons dans la version anonyme et celle de Marulle lorsque nous suivons l'arrivée du fils exclusivement par le prisme de la mère révoltée par le retour sacrilège de son enfant.

⁹²⁰. Sur la *diversitas* métrique dans les œuvres de Marulle, lire Jean-Louis Charlet, « La réception du distique épodique d'Horace au quatorzième siècle » dans *Camenaes* n°18, 2016, p. 3-5 et du même auteur, *Métrique latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2020.

⁹²¹. « Ces " voix de femmes " peuvent passer dans une première approche pour des énoncés rares, le témoignage d'une parole féminine où pourra justement se définir la part féminine de la parole, mais en fait rien ne les distingue formellement de la " voix des hommes " ». Charles Delattre, art. cit., p. 2.

Dans l'épigramme de Lily, l'intervention de l'auteur est moins nette. Il semblerait que dans les trois premiers vers, nous suivions la perception de la mère. En effet, les deux infinitifs *remeare* et *accelerare* suggèrent que la rapidité avec laquelle il s'empresse de rentrer, est déplacée puisqu'il ne revient pas en héros victorieux et méritant mais *nudum*. Son pas rapide et léger paraît indécent aux yeux de la mère et en rupture complète avec la solennité de la guerre et la dimension sacrée d'un code d'honneur qui impose, quelle que soit la durée de combat, de ne pas fuir et de faire face. Toutefois, à partir du vers 4, le point de vue de l'auteur se superpose à l'expression *horrida voce virago furens* qui ne se contente pas d'introduire le discours maternel mais fait résonner la voix d'outre-tombe d'une furie déshumanisée et hors de contrôle. Ces termes poussent le lecteur à se questionner sur les vers précédents qui exprimaient le ressenti de la mère et avaient donc pour effet de légitimer sa colère. L'épigramme de Velius est construite de la même manière. Nous retrouvons l'expression de More *in patriam amis armis*, mais l'ajout de *refugum* (d) ne laisse planer aucun doute sur le prisme par lequel nous sommes en train de percevoir l'action : il est évident que nous suivons la scène à travers les yeux de la mère. En revanche, tout comme dans le texte de Velius, l'épigrammatiste introduit discrètement son point de vue au vers 4 avec l'adjectif *horrida* qui caractérise sa voix mais peut-être surtout à travers l'expression *vel exanimem* qui met en exergue la cruauté du personnage dont la colère ne semble avoir aucune limite puisqu'elle continue de déferler sur un corps pourtant inanimé.

L'intervention de l'auteur est encore plus nette dans la version grecque proposée par Politien mais elle pose davantage de problèmes d'interprétation. L'expression *ἐκπροφυγόντα μάχας* laisse penser que nous allons suivre la scène du point de vue de la Lacédémonienne. À travers ces mots, nous entendons la honte ressentie par la mère devant la lâcheté de son fils. Les deux propositions relatives anaphoriques (*ὄν ἔτρεφε, ὄν τέκε*) que Politien ajoute au texte grec posent en revanche question. Nous pouvons les comprendre de deux manières : elles peuvent relater les pensées de la mère et dans ce cas, tout comme Lily, Velius et Marulle, Politien ferait le choix de ne pas intervenir et de ne livrer que la vision de la cette femme qui exprimerait ainsi, sous la forme d'un discours indirect libre, son désespoir de s'être tant occupée de son enfant et de découvrir à présent que tous ces efforts ont été vains, puisqu'elle n'a pas fait de lui un homme fort et courageux. Mais les deux relatives pourraient également être des commentaires de l'auteur qui, de manière implicite, dénoncerait l'infanticide et sous-entendrait qu'une mère ne peut décemment pas donner la vie à un enfant et décider ensuite de la lui reprendre. Il superposerait ainsi son regard à celui de la mère pour montrer que ce geste meurtrier est contre-nature. À la suite des vers de Politien se trouvent intégrés deux hexamètres dactyliques précédés d'un titre. Ils constituent une épigramme à part entière qui figure dans l'*Anthologie de Planude* (XVI, 4).

Τίνας ἂν εἴποι λόγους Ἐκτῶρ τιτρωσκόμενος ὑπὸ Ἑλλήνων
 Βάλλετε νῦν μετὰ πότμον ἐμὸν δέμας, ὅτι καὶ αὐτοὶ

Νεκροῦ σώμα λέοντος ἐφουβρίζουσι λαγωοί.

Quels propos tiendrait Hector s'il était blessé par des Grecs

« Frappez à présent mon corps maintenant que je suis mort puisqu'il est vrai que les lièvres eux-mêmes outragent le cadavre d'un lion mort. »

Cette épigramme est ensuite traduite par More, Cornarius et Alciat. Si Politien a fait le choix d'intégrer cette épigramme à la sienne, il est évident que cela oriente l'interprétation au sens où le geste de la mère injuriant son fils mort serait clairement condamné puisqu'il est sans défense, à moins qu'Hector incarne le courage et s'oppose au fils de la Lacédémonienne, mais cette interprétation est difficilement compatible avec le point de vue développé par l'auteur. Mais rien n'indique que ce soit Politien qui ait décidé d'ajouter à sa propre épigramme celle d'un anonyme qui offrait un éclairage supplémentaire sur la scène. Ce peut être un choix de Janus Cornarius qui souhaitait ainsi influencer l'angle de lecture et pousser le lecteur à s'insurger contre le geste maternel mais ce peut être également une erreur de copie ; il manquerait dans ce cas tout simplement une ligne pour distinguer l'épigramme de Politien de celle de l'auteur anonyme.

En conclusion, dans toutes les traductions, le dispositif autour des deux mises en scène du regard (sur le fils déserteur puis sur son corps mort) est respecté et il dynamise l'épigramme au sens où il permet de condenser la trame narrative. Mais certains auteurs font le choix de s'effacer derrière la seule et unique perception du personnage féminin et adoptent donc une posture extradiégétique tandis que d'autres superposent leur propre vision et remettent en question la légitimité du geste maternel et l'intitulé du lemme : le fils est-il réellement l'antihéros et la mère peut-elle être érigée, *a contrario*, en modèle de bravoure ? C'est au lecteur d'en décider. Ajoutons que l'exercice d'*imitatio* est ici pleinement réussi puisque le canevas narratif initial construit autour du regard est repris à l'identique mais dans la dynamique de l'*aemulatio*, les auteurs parviennent à proposer une version personnelle de l'épigramme en convoquant ou non le regard de l'épigrammatiste. Nous percevons ainsi que l'*aemulatio* et la *diversitas* sont intrinsèquement mêlés. Parce qu'il souhaitait la plus grande émulation possible au sein de son anthologie et que pour ce faire, Cornarius a joint de nombreuses traductions, l'anthologie propose une palette épigrammatique très variée, tant sur la forme que sur le contenu. Ainsi, à la lecture de ces épigrammes, le lecteur peut se demander si la bravoure est réellement incarnée par cette mère lacédémonienne et la lâcheté par son fils. Selon les versions, la réponse ne sera pas nécessairement la même et ce sera à chacun de se forger sa propre opinion. Nous voyons donc que dans l'anthologie, un même thème est perçu sous différents angles selon le livre dans lequel il est traité. L'émulation double peut également enrichir le traitement du thème lorsque les versions proposent un éclairage différent. L'anthologiste ne se contente pas d'introduire des versions qui confrontent le point de vue de la mère lacédémonienne à celui de certains auteurs. Il joint

deux épigrammes qui, cette fois-ci, décrivent la scène du point de vue du fils.

ΕΙΣ ΑΝΔΡΕΙΟΥΣ⁹²²

Ερυκίου

Ἄνικ' ἀπὸ πτολέμου τρέσσαντά σε δέξατο μάτηρ,
πάντα τὸν ὀπλιστὰν κόσμον ὀλωλεκότα,
αὐτά τοι φονίαν, Δαμάτριε, αὐτίκα λόγχαν
εἶπε διὰ πλατέων ὠσαμένα λαγόνων,
κάθθανε, μηδ' ἐχέτω Σπάρτα ψόγον. οὐ γὰρ ἐκεῖνα
ἤμπλακεν, εἰ δειλοὺς τοῦμὸν ἔθρεψε γάλα. (g)

[Ερυκίου

Ἄνικ' ἀπὸ πτολέμου τρέσσαντά σε δέξατο μάτηρ,
πάντα τὸν ὀπλιστὰν κόσμον ὀλωλεκότα,
αὐτά τοι φονίαν, Δαμάτριε, αὐτίκα λόγχαν
εἶπε διὰ πλατέων ὠσαμένα λαγόνων,
κάθθανε, μηδ' ἐχέτω Σπάρτα ψόγον. Οὐ γὰρ ἐκεῖνα
ἤμπλακεν, εἰ δειλοὺς τοῦμὸν ἔθρεψε γάλα.

CORNARIUS (p. 258)

*Ex bello quum te fugitium forte uideret,
Mater, qui timidus, nudus, inermis eras.
Quam subito prensam Demetrie protulit hastam,
Per media atq; illam uiscera ubi egit, ait.
Nunc morere, & dedecus non norit Sparta, ego culpa
Confiteor, timido haec ubera quae exhibui.
In Apoph.Plutarchi citatum. (h)*

Il serait incomplet de dire ici que la scène est décrite du point de vue du fils. En réalité la perception du jeune homme et celle de l'auteur fusionnent et deviennent indissociables. Ainsi la dimension pathétique créée par l'énumération τρέσσαντά / πάντα τὸν ὀπλιστὰν κόσμον ὀλωλεκότα ; *timidus, nudus, inermis* exprime tout autant le désarroi du fils que la commisération de l'épigrammatiste. La fusion des deux regards naît de l'utilisation du discours direct et de l'apostrophe qui établissent une proximité. Que l'auteur s'adresse à un personnage ou au lecteur, l'effet produit est le même : ce mode énonciatif dynamise l'épigramme, renforce sa vivacité précisément car il retranscrit une structure dialogique vivante et alerte qui accroît la dimension comique (dans le cadre des épigrammes satiriques) ou, comme ici, pathétique. Le discours direct intégré dans les deux derniers vers fait donc entendre la voix de cette femme spartiate mais également indirectement, celle de Plutarque, avec la précision apportée par Cornarius (*In Apoph.Plutarchi citatum*). Si l'apophtegme plutarquéen est retranscrit, le reste de l'épigramme nuance considérablement sa portée et sa signification précisément parce que les quatre premiers vers apportent un autre regard alors que le texte original grec ne fait entendre que la voix féminine. Le genre épigrammatique se plaît à entremêler et entrechoquer les points de vue et la forme anthologique décuple cet effet. Mais parce que l'épigramme échappe à toute règle, il n'est pas rare de

⁹²² Epigramme livre III, p. 257-258 (*AG*, VII, 230 ; *A. Pl.*, aucune indication).

lire des pièces qui mettent en scène un regard unique (celui du personnage ou de l'auteur) lorsque par exemple, une qualité morale est décrite et qu'elle ne suscite donc aucun débat moral. Ce peut être également le cas dans les textes satiriques qui assument pleinement leur manque de subjectivité et donnent même à voir leur excès pour susciter le rire et accentuer le mordant de leur critique. Dans les *ekphraseis*, le regard subjectif de l'artiste est pleinement admis mais surtout, le lecteur est invité à contempler les œuvres qui sont admirées et à se forger sa propre opinion. L'unicité du point de vue est, dans ces trois cas de figure, sans danger.

Mais plus généralement, pour lutter contre le principe même de la source unique, il n'est pas rare que deux points de vue se superposent, celui d'un personnage et celui de l'auteur. Cette superposition est en réalité lisible dès le sommaire, dans lequel nous pouvons constater qu'un même lemme peut être traité dans plusieurs livres différents. Pour rendre compte de la fréquence de ce procédé, nous l'avons restitué dans un tableau qui constitue l'annexe 10. Prenons l'exemple du lemme consacré aux poètes. Les épigrammes qui figurent dans le livre I prennent l'allure d'éloge de poètes célèbres tandis que celles qui sont intégrées au livre II en proposent une satire. Cette remarque vaut également pour la lutte célébrée dans le premier livre tandis que les lutteurs sont moqués dans d'autres textes de la catégorie satirique. Il en va de même pour les médecins. La plupart des épigrammes (même celles qui n'appartiennent pas au livre II des textes satiriques) se moquent de l'incompétence des médecins mais deux figures échappent à la critique : Hippocrate, dont certains textes forment explicitement ou implicitement l'éloge ; Cornarius lui-même qui est d'ailleurs le traducteur latin le plus présent lorsqu'il s'agit de traiter ce thème-là. À l'exception de ce thème, le parti pris est clairement celui de la superposition des points de vue.

Il est un thème qui nous semble parfaitement illustrer la conception du savoir véhiculée dans l'anthologie, il s'agit de celui du voyage⁹²³ qui est le plus répandu dans la compilation, avec un champ lexical très riche : Ἀπὸ ἀλιέων ; Ἀπὸ ναυτῶν ; Ἀπὸ ναυαγῶν ; Εἰς ναούς ; Εἰς ναύαγιον ; Εἰς ναυτιλίαν ; Εἰς νῆας ; Εἰς ναυαγήσαντας ; Εἰς πλοῖα. Nous avons évoqué l'importance des voyages dans la culture humaniste mais le thème de la navigation est une image encore plus pertinente pour dessiner l'idéal humaniste d'un savoir en mouvement, jamais figé, constamment remis en question et qui doit se transmettre, de manière la plus fluide possible. Montaigne fait l'éloge de ces voyages et de leurs bienfaits lorsqu'il écrit : « ... pour froter et limer notre cervelle contre celle d'autrui, je voudrais qu'on commençât à le promener dès sa tendre enfance⁹²⁴. » Ces *peregrinationes* sont donc essentielles à la constitution d'un esprit humaniste ouvert à la différence, à la nouveauté, à la découverte de tout ce qui est autre et étranger. Dans cette expression « froter et limer notre cervelle contre celle d'autrui »,

⁹²³. Consulter l'annexe 10.

⁹²⁴. Montaigne, *Essais*, I, XXV, « De l'institution des enfants », *op. cit.*, p. 235.

L'auteur des *Essais* met également en valeur les vertus d'une émulation qui repousse les limites de l'esprit humain, évite que le savoir ne se fige et l'encourage à se remettre perpétuellement en question, à se mesurer, se comparer aux autres pour se renforcer et gagner en qualité. À travers les aléas et les risques décrits dans certaines épigrammes, il apparaît clairement que le *topos* du voyage humaniste ne désigne pas seulement l'itinéraire suivi par de nombreux érudits pour retrouver les textes sources, en Italie notamment. Il décrit également les périples imposés à de nombreux exilés qui emmènent avec eux leur patrimoine et activent ainsi une migration du savoir. Dans un cas, il s'agit de pérégrinations de conquérants du savoir ; dans le second il s'agit de fuites d'expatriés à la recherche d'une terre d'asile pour leur culture.

Tout se passe comme si l'anthologiste souhaitait placer le lecteur dans la position qui a été la sienne au moment de compiler le matériau. Que celui-ci soit épigrammatique ou médical, le principe est le même : il s'agit de convoquer plusieurs sources, plusieurs points de vue puisque rien n'est tenu pour acquis, tout doit être remis en question avant d'être éventuellement validé ou amélioré. Les œuvres antiques ne sont pas seulement traduites, elles sont publiées avec traduction et commentaire et/ ou annotées. La posture humaniste n'est donc pas celle d'un lecteur qui voyage dans l'œuvre en se laissant totalement guider par l'auteur. Il s'agit d'une lecture en perpétuel éveil, active, dynamique qui considère l'ouvrage comme perfectible et l'humaniste lecteur compte bien apporter sa contribution à l'amélioration, l'enrichissement de ces textes antiques, ce qui donne petit à petit naissance à la philologie. Le but de ces lectures est double : il s'agit pour les humanistes de s'appropriier le patrimoine antique mais également de le transmettre, à la façon de Macrobe qui crée un panthéon antique pour que son fils puisse profiter lui-même de ce savoir⁹²⁵. Ils chérissent donc ce trésor antique pour leur propre érudition mais aussi pour contribuer à la formation d'un *vir bonus*. Nous revenons donc au double sens d'humanisme : maîtriser les belles lettres et vouloir, dans un élan d'humanité, les transmettre pour enrichir les hommes. Il serait donc plus judicieux de parler de cycle du savoir plutôt que de trajet du savoir puisqu'il est sans cesse en circulation. Il n'est jamais figé, tout d'abord parce qu'il est considéré comme perfectible à l'infini et parce qu'il est censé être partagé, transmis pour être à nouveau remis en question, consolidé et amélioré. Le lecteur est donc invité à procéder de même, à superposer son propre point de vue à ceux qui sont exposés au sein de la compilation.

⁹²⁵. Macrobe, *Saturnalia*, I, 1, traduit par Henri Bornecque, Paris, Garnier, p. 2-3, 1953 : ... *ago ut ego quoque tibi legerim, et quicquid mihi, vel te iam in lucem edito vel antequam nascereris, in diversis seu Graecae seu Romanae linguae voluminibus elaboratum est, id totum sit tibi scientiae suppellex, et quasi de quodam litterarum peno, si quando usus venerit aut historiae quae in librorum strue latens clam vulgo est aut dicti factive memorabilis reminiscendi, facile id tibi inventu atque depromptu sit* «...je veux que mes lectures aussi te profitent, et que tous les matériaux réunis par moi, soit lorsque tu étais déjà au monde, soit avant ta naissance, dans divers ouvrages écrits en grec ou en latin, forment pour toi un bagage scientifique, et comme qui dirait des provisions littéraires ; là, si jamais tu as besoin de te remémorer, soit un trait d'histoire perdu dans l'amas des livres publics et communément ignoré, soit des paroles ou des actions mémorables, il te sera facile de les retrouver et d'y puiser. »

3) Regards antithétiques : l'art du point et du contrepoint

Dans son article consacré à l'évolution des langues entre le Moyen Âge et la Renaissance, Luce Giard s'intéresse plus particulièrement à un humaniste qui a joué un rôle central dans ce combat linguistique : Lorenzo Valla, à propos duquel elle déclare : « [il] semble inspiré par la conviction qu'il n'y a pas, en droit, de raisonnement conclusif définitivement, mais une chaîne indéfinie et toujours perfectible d'arguments et de contre-arguments tout aussi défendables en sorte que l'approche de la vérité (dont il n'y a pas de saisie finale assurée) consiste à faire sur la langue un incessant travail de recensement des tours et des ressources lexicales, d'affinement des subtilités syntaxiques, d'explicitation des ressorts cachés et de précision des connotations.⁹²⁶ » En somme, les linguistes et les juristes devraient, selon Valla, avoir recours à la même méthode : ils devraient se donner pour mission d'explorer toutes les richesses offertes par les langues et les configurations possibles dans le droit, en acceptant que toutes les propositions soient relatives et qu'il n'y ait pas de modèle unique et absolu. Les *Selecta epigrammata* illustrent parfaitement cette méthode puisque le lecteur découvre de nombreuses propositions linguistiques et aucune n'est désignée clairement comme supérieure aux autres. Toujours conformément à cette méthode, un lemme et son contraire se côtoient. Pour exemple nous trouvons des épigrammes Εἰς νέους καὶ νέας mais également Ἀπὸ γερόντων, Εἰς γῆρας, Εἰς γέροντας ; Εἰς βίον ἀνθρώπινον mais aussi Εἰς θάνατον ou encore Εἰς θεούς ; Εἰς δυσπραγίαν et plus loin Εἰς εὐτυχίαν...A cela vient s'ajouter que de nombreuses épigrammes accueillent l'art du point et du contrepoint, au sens où elles défendent un principe et son contraire. Elles parcourent l'ensemble des possibles, suggérant que la vérité, propre à chacun, se trouve très certainement au milieu de tout cela. L'exacte transposition de cet art du point et du contrepoint dans le domaine philosophique se présente sous les traits du duo Héraclite / Démocrite.

ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΝ ΒΙΟΝ⁹²⁷

Αδηλον

Τὸν βίον, ἠράκλειτε, πολὺ πλεόν ἤπερ ὄτ' ἔξης

δάκρυε. νῦν ὁ βίος ἐστ' ἐλεεινότερος.

Τὸν βίον ἄρτι γέλα, Δημόκριτε, τὸ πλεόν ἢ πρὶν.

νῦν ὁ βίος πάντων ἐστὶ γελοιότερος.

εἰς ὑμέας δὲ καὶ αὐτὸς ὄρων, τὸ μεταξὺ μεριμνῶ.

Πῶς ἅμα σοὶ κλάσω, πῶς ἅμα σοὶ γελάσω.

[Αδηλον

Τὸν βίον, ἠράκλειτε, πολὺ πλεόν ἤπερ ὄτ' ἔξης

δάκρυε. Νῦν ὁ βίος ἐστ' ἐλεεινότερος.

⁹²⁶. Luce Giard, « Du latin médiéval au pluriel des langues, le tournant de la Renaissance », *Histoire Épistémologie Langage*, t. 6, fascicule 1, 1984, p. 42.

⁹²⁷. Epigramme livre I, p. 20 (*AG*, IX, 148 ; *A. Pl.*, I^a, 13, 2).

Τὸν βίον ἄρτι γέλα, Δημόκριτε, τὸ πλέον ἢ πρίν.
Νῦν ὁ βίος πάντων ἐστὶ γελοιότερος.
Εἰς ὑμέας δὲ καὶ αὐτὸς ὄρων, τὸ μεταξὺ μεριμνῶ.
Πῶς ἅμα σοὶ κλαύσω, πῶς ἅμα σοὶ γελάσω⁹²⁸.]

Sur la vie humaine

Anonyme

Pleure, Héraclite, sur notre vie, pleure plus que lorsque tu étais vivant :
La vie d'aujourd'hui est plus pitoyable.
Ris de notre vie actuelle Démocrite, ris davantage qu'auparavant.
La vie d'aujourd'hui est plus risible que tout.
Moi-même quand je vous regarde, je me demande un moment avec inquiétude
Comment tout à la fois pleurer avec toi, Héraclite, et rire avec toi, Démocrite.

BARPTOLOMAEUS SIMONETA (p. 20)

*Defle hominum vitam, plusquam, Heraclite, solebas :
In lachrymas totos solve age nunc oculos.
Concute majori splenem, Democrite, risu,
Et toto resonans ore cachinnus hiet.
Vita fuit nunquam post condita saecula mundi,
Et risu pariter dignior et lachrymis.*

Barptolomaeus Simoneta

Pleure la vie des hommes Héraclite, plus que tu n'avais l'habitude de le faire :
Laisse donc maintenant les yeux s'abîmer à force de pleurer,
Démocrite, agite ta rate avec un plus grand rire
Et qu'un éclat de rire sorte de toute ta bouche et résonne.
Jamais la vie ne fut, après les époques révolues du monde,
Plus digne à la fois de rires et de larmes.

ALCIATUS (p. 20)

*Plus solito humanae nunc defle incomoda vitae
Heraclite, scatet pluribus illa malis.
Tu rursus si quando alias extolle cachinnum
Democrite, illa magis ludicra facta fuit.
Interea haec cernens meditor, qua denique tecum
Fine fleam, aut tecum quomodo splene jocer.*

Alciat

Pleure les dommages de la vie humaine plus qu'habituellement,
Héraclite, cette vie regorge d'un si grand nombre de malheurs.
Toi à l'inverse, Démocrite, même si tu l'as déjà fait autrefois,
Laisse exploser un éclat de rire, la vie est devenue si ridicule.
Entretiens, en considérant ces deux idées, je me demande
Jusqu'à quel point je peux pleurer avec toi ou comment je peux me dilater la rate avec toi.

⁹²⁸. ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

Τὸν βίον, Ἡράκλειτε, πολὺ πλέον, ἢπερ ὅτ' ἔζης, / δάκρυε· νῦν ὁ βίος ἔστ' ἐλεεινότερος. / τὸν βίον ἄρτι γέλα, Δημόκριτε, τὸ πλέον ἢ πρίν· / νῦν ὁ βίος πάντων ἐστὶ γελοιότερος. / εἰς ὑμέας δὲ καὶ αὐτὸς ὄρων τὸ μεταξὺ μεριμνῶ, / πῶς ἅμα σοὶ κλαύσω, πῶς ἅμα σοὶ γελάσω. (AG, IX, 148).

C. URS. VELIUS (p. 20-21)

Tristius atque olim, vitae Heraclite labores

Ut mage qua miserum nil queat esse, gemas.

Tu quoque majori Democrite diffloe risu,

Quandoquidem haec vita est ridiculosa magis.

Ipsae autem interea vos cernens, differor anceps

Te risu, lachrymis quomodo teque juvem.

C. Urs. Velius

Plus tristement qu'autrefois, tu pleureras Héraclite les épreuves de la vie

Dont le degré de misère n'a pas d'égal.

Démocrite laisse toi aussi exploser un plus grand éclat de rire, puisque cette vie est plus ridicule.

Moi-même quand je vous regarde, j'hésite pendant un temps entre deux attitudes :

Comment te charmer par le rire, comment te charmer par les larmes.

Dans les épigrammes précédentes, le lecteur était appelé à exercer son jugement critique car les regards des personnages et de l'auteur coexistaient et présentaient parfois la réalité sous un prisme différent. Dans les textes suivants, nous ne suivons qu'un seul regard : celui de l'épigrammatiste mais ce dernier se place dans la position d'un spectateur qui contemple deux figures antiques complètement opposées, symboles de deux philosophies de vie antithétiques entre lesquelles il doit choisir. Selon Bérénice Vila Baudry, l'opposition topique entre Démocrite et Héraclite a connu deux temps forts : celui de l'Antiquité et celui de la Renaissance. Concernant la première période, elle rattache le premier philosophe à la naissance de la comédie et le second à celle de tragédie⁹²⁹. Le binôme réapparaît avec force à la Renaissance, tout d'abord grâce à l'*Anthologie de Planude* qui lui consacre une épigramme, qui elle-même va se retrouver dans de très nombreuses anthologies du XVI^e et va inspirer à Alciat une emblème intitulée *In vitam humanam*.

Cette épigramme de six vers échappe à la structure classique. Elle s'ouvre, sans préambule, sur un premier dialogue avec l'introduction du premier interlocuteur : Héraclite. Une deuxième conversation débute dans le distique suivant avec cette fois-ci l'entrée en scène de Démocrite. L'anaphore de l'expression τὸν βίον vers 1 et 3 met en valeur la double structure dialogique qui invite à proposer l'organisation suivante : double *agôn* (vers 1-2 / vers 3-4) puis *epimythion* qui énonce la contradiction née de la coexistence des deux réalités opposées, énoncées précédemment. Ici, la suppression du *promythion* apporte dynamisme et vivacité puisque le lecteur assiste *in medias res* à l'échange entre l'épigrammatiste et les deux figures. Dans de nombreuses épigrammes, le regard introduit le dialogue, ici il reste implicite dans les deux premiers distiques mais est explicite au début

⁹²⁹. Elle évoque « le thème du *theatrum mundi* où le rire de Démocrite devient le masque de la comédie et le pleurer d'Héraclite, celui de la tragédie. » Voir Bérénice Vila Baudry, « Le rire de Démocrite et le pleurer d'Héraclite. La représentation des philosophes de l'Antiquité dans la littérature des Siècles d'or », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2009, p. 277.

de l'*epimythion* (Εἰς ὑμέας δὲ καὶ αὐτὸς ὀρῶν), ce qui suit une certaine logique. En effet, la réflexion philosophique que propose l'épigramme n'a rien d'anecdotique et n'est en rien le fruit d'une rencontre qu'il faudrait contextualiser et situer dans une temporalité précise. Les deux personnages ne sont convoqués que de manière allégorique, le double dialogue est purement fictif. La formule liminaire de l'*epimythion* a pour seul but d'introduire l'image de l'épigrammatiste, contemplant deux chemins possibles et placé dans une situation inconfortable tant l'écart entre les deux voies est important et rend le choix complexe voire insoluble. Le parallélisme de construction entre les deux premiers distiques montre que chacune des deux options, aussi antithétiques soient-elles (Τὸν βίον / πλέον / δάκρυε. // Τὸν βίον / γέλα / τὸ πλέον) est cohérente avec la réalité (Νῦν ὁ βίος ἐστ'ἐλεεινότερος. // Νῦν ὁ βίος ἐστὶ γελοιοτερος.) L'*epimythion* est une allégorie du dilemme cornélien qui pourrait en effet être défini comme la contemplation inquiète de deux voies opposées, possédant chacune leur lot d'avantages et d'inconvénients. L'épigrammatiste place le lecteur dans cette même position inconfortable sans trancher. Montaigne, dans son essai consacré à Héraclite et Démocrite prend, quant à lui, position :

Democritus et Heraclitus ont été deux philosophes, desquels le premier, trouvant vaine et ridicule l'humaine condition, ne sortait en public qu'avec un visage moqueur et riant : Heraclitus, ayant pitié et compassion de cette même condition nôtre, en portait le visage continuellement triste, et les yeux chargés de larmes.

...alter

Ridebat quoties a limine moverat unum

Protuleratque pedem, flebat contrarius alter.

[L'un riait, dès qu'il avait mis un pied hors de chez lui ; l'autre au contraire pleurait⁹³⁰.]

J'aime mieux la première humeur, non parce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais parce qu'elle est plus dédaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre ; et il me semble que nous ne pouvons jamais être assez méprisés selon notre mérite⁹³¹.

Même s'il n'est pas énoncé dans cette épigramme, nous pouvons aisément imaginer que le choix d'un anthologiste d'épigrammes est identique à celui de Montaigne. Au-delà même de la catégorie des textes satiriques, la *festivitas* créée à la fois par la forme anthologique et le genre épigrammatique, se rapproche bien davantage de Démocrite que d'Héraclite. Malgré tout, ce dernier n'est pas exclu et sa philosophie est transmise, ce qui est fidèle à la conception humaniste du savoir, selon laquelle l'élection d'une source principale ne dispense jamais d'en connaître d'autres, aussi inférieures soient-elles. N'oublions pas le domaine médical : Hippocrate reste la référence mais il paraît important à Cornarius de présenter d'autres sources de savoir.

Les deux dernières traductions latines conservent scrupuleusement la structure grecque initiale : une double apostrophe avec la présence des deux vocatifs (*Heraclite / Democrite*) et l'opposition

⁹³⁰. Indication donnée par l'édition de Montaigne, Juvénal, X, v 28-30.

⁹³¹. Montaigne, *Essais, op. cit.*, p. 492-493.

de leur mode de pensée respectif rendue assez fidèlement par Alciat avec, comme dans le texte grec, les deux impératifs antithétiques (*deste / extolle cachinum*) et leur justification (*pluribus malis / magis ludicra*). Le parallélisme de construction apparaît moins nettement dans la traduction de Velius puisqu'il est seulement lexical (et non plus grammatical) avec l'opposition entre le subjonctif *gemas* et l'impératif *diffilue risu*. Les deux auteurs conservent en revanche la mise en scène de l'épigrammatiste en proie aux doutes, observant les deux options *haec cernens / interea cernens*. Le regard est ici associé à l'idée d'une réflexion. Dans les épigrammes consacrées à la description de statues, la contemplation n'a d'autre but qu'elle-même, elle implique uniquement un plaisir esthétique. Dans le cas présent, l'observation doit être préalable à la prise de décision, comme l'auscultation doit précéder le diagnostic⁹³². Il est attendu que le regard enclenche, comme dans les épigrammes dramatiques, une action ou tout du moins une prise de position philosophique. Mais ici le texte s'arrête avant même que le lecteur prenne connaissance de la décision de l'auteur. Le principe n'est guère surprenant, il va de pair avec l'autonomie globalement laissée au lecteur et la sollicitation constante de son esprit critique⁹³³. Ajoutons à cela qu'en parcourant la totalité de l'anthologie, une réponse semble s'imposer. Une réponse annoncée dès l'épître dédicatoire puisque Cornarius met en avant la légèreté et la gaieté des épigrammes.

Barptolomaeus Simoneta modifie, quant à lui, quelque peu la structure initiale et par conséquent, le sens de l'épigramme. Il a conservé le dispositif dialogique avec un interlocuteur par distique mais il développe la mise en scène du rire et de lamentation au point que le lecteur devient spectateur de tragédie puis de comédie. Avec l'expression *In lachrymas totos solve age nunc oculos*, nous imaginons pleinement un public en pleine catharsis lacrymale ; quant aux détails donnés sur le rire *Concute majori splenem, risu, / Et toto resonans ore cachinnus hiet*, ils placent sous nos yeux un acteur cherchant à déclencher l'hilarité. Le dilemme cornélien a disparu puisque l'*epimythion* accepte la contradiction en considérant que le monde est à la fois une comédie et une tragédie. L'épigramme est alors uniquement descriptive et n'invite plus à prendre position dans un débat philosophique. Le regard est uniquement ici contemplatif. Le lecteur est placé dans la position d'un spectateur qui observe les comédiens jouer leur rôle même si le texte rappelle, grâce au dernier distique, que le théâtre est une représentation de la vie.

Ces deux conceptions antithétiques incarnées par le duo Héraclite / Démocrite s'illustrent également à travers la présence de deux épigrammes qui ouvrent sur une même réalité deux points de vue opposés.

⁹³² Sur le détournement de ces règles élémentaires de médecine, relire notre troisième partie (A, 3).

⁹³³ Sur ces deux points, voir III, C.

ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΝ ΒΙΟΝ⁹³⁴

Ποσειδίππου οἱ δὲ Κράτητος τοῦ κωμικοῦ

Ποίην τις βιοτόιο τάμοι τρίβον ; εἰν ἀγορῇ μὲν
νείκα καὶ χαλεπαὶ πρήξεις, ἐν δὲ δόμοις,
φροντίδες. ἐν δ' ἄγροϊς καμάτων ἄλις, ἐν δὲ θαλάσση
τάρβος. ἐπὶ ξείνης δ', ἦν μὲν ἔχης τι, δέος.
ἦν δ' ἀπορῆς, ἀνηρόν. ἔχεις γάμον ; οὐκ ἀμέριμος
ἔσσειαι. οὐ γαμέεις ; Ζῆς ἔτ' ἐρημότερος.
τέκνα πόνοι, πῆρωσις ἅπαις βίος. αἱ νεότητες,
ἄφρονες. αἱ πολιαὶ δ' ἔμπαλιν ἀδρανέες.
ἦν ἄρα τοῖν δυοῖν ἐνὸς αἴρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι
μηδέποτ', ἢ τὸ θανεῖν αὐτίκα τικτόμενον.

[Ποίην τις βιοτόιο τάμοι τρίβον ; Εἰν ἀγορῇ μὲν
νείκα καὶ χαλεπαὶ πρήξεις · ἐν δὲ δόμοις
φροντίδες· ἐν δ' ἄγροϊς καμάτων ἄλις· ἐν δὲ θαλάσση
τάρβος· ἐπὶ ξείνης δ', ἦν μὲν ἔχης τι, δέος·
ἦν δ' ἀπορῆς, ἀνηρόν. Ἐχεις γάμον ; Οὐκ ἀμέριμος
ἔσσειαι· οὐ γαμέεις ; Ζῆς ἔτ' ἐρημότερος·
τέκνα πόνοι, πῆρωσις ἅπαις βίος· αἱ νεότητες
ἄφρονες, αἱ πολιαὶ δ' ἔμπαλιν ἀδρανέες.
ἦν ἄρα τοῖν δυοῖν ἐνὸς αἴρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι
μηδέποτ', ἢ τὸ θανεῖν αὐτίκα τικτόμενον⁹³⁵.]

Sur la vie humaine

De Posidippe, de Cratès le cynique pour d'autres

Quel chemin de vie prendre ? Sur la place publique,
Ce sont des querelles et des affaires difficiles ; à la maison,
Des soucis ; dans les champs, de nombreux labeurs ; sur mer,
De l'effroi ; à l'étranger, si l'on possède quelque chose, on tremble ;
Tandis que si l'on est sans ressources, on est affligé. Es-tu marié ?
C'en sera fini de la tranquillité ; n'es-tu pas marié ? tu vis encore plus seul.
Des enfants, ce sont des soucis ; une vie sans enfants, c'est une privation. La jeunesse
Est déraisonnable ; les grisonnants, à l'inverse, sont faibles.
Il fallait donc choisir une des ces deux options : soit ne jamais naître,
Soit mourir, aussitôt né.

LUSCINIUS (p. 21)

*Quem teneas vitae callem ? Si iurgia, formas
difficilesque forum servat, at in domibus
Curae. Durus agris labor imminet. Undique ponto
Terror, opes peregre qui gerit, usque pavet.*

⁹³⁴. Epigramme livre I, p. 21 (AG, IX, 359 ; A. Pl., Ia, 13, 3).

⁹³⁵. ΠΟΣΕΙΔΙΠΠΟΥ, οἱ δὲ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΤΟΥ ΚΩΜΙΚΟΥ

Ποίην τις βιοτόιο τάμοι τρίβον ; εἰν ἀγορῇ μὲν /νείκα καὶ χαλεπαὶ πρήξεις, ἐν δὲ δόμοις /φροντίδες· ἐν δ' ἄγροϊς καμάτων ἄλις, ἐν δὲ θαλάσση / τάρβος· ἐπὶ ξείνης δ', ἦν μὲν ἔχης τι, δέος· / ἦν δ' ἀπορῆς, ἀνηρόν. ἔχεις γάμον ; οὐκ ἀμέριμος / ἔσσειαι. οὐ γαμέεις ; ζῆς ἔτ' ἐρημότερος. / τέκνα πόνοι, πῆρωσις ἅπαις βίος. αἱ νεότητες / ἄφρονες, αἱ πολιαὶ δ' ἔμπαλιν ἀδρανέες. / ἦν ἄρα τοῖν δυοῖν ἐνὸς αἴρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι /μηδέποτ' ἢ τὸ θανεῖν αὐτίκα τικτόμενον. (AG, IX, 359).

*Pauperies gravior. Connubia mente quietem
Excutiunt. Coelebs, heu ! male solus eris.
Taedia dat proles, genus hac sine concidit. Omnis
Mente caret juvenis. Viribus inde senex.
Utrum igitur mavis optandum, vel neque nasci
Unquam vel fato praepropero occidere.*

Luscinius

Sur quel sentier de la vie s'engager ? Si la vie publique
Réserve querelles et situations compliquées, la vie à la maison
Est faite de soucis. Le dur labeur inonde les champs. De toutes parts, en mer,
L'épouvante ; celui qui, à l'étranger, emporte avec lui des richesses, a peur continuellement.
La pauvreté est fort fâcheuse Les mariages privent l'esprit de tranquillité.
Célibataire, hélas ! Tu seras seul pour ton malheur.
La progéniture épuise mais sans elle, le genre humain s'effondre.
Tout jeune manque d'esprit. Ce sont les forces qui manquent au vieillard.
Tu préfères donc choisir une de ces deux options : soit ne jamais naître
Soit mourir après une très brève destinée.

C. URS. VELIUS (p. 22)

*Nam quod iter vitae sectabere ? Plena molestis
Sunt fora litigiis. Anxia cura domi.
Rure labor, terrent medio discrimina ponto.
Si peregre es, partis rebus ubique times.
Ac rursum tristaris egens. Uxorius autem
Angeris. Es uita caelibes, solus eris.
Sollicitant nati, non uiuis et integer, orbis.
Corde inuenta caret, robore canities.
Alterutrum idcirco est nobis optabile, nunquam
Aut nasci, aut natos occubuisse cito.*

C. Urs. Velius

Quel chemin de vie suivras-tu donc ?
Les forums sont remplis de pénibles querelles. D'angoissantes tourmentes habitent les maisons.
A la campagne, le labeur ; en pleine mer, les périls terrifiant.
Si tu es à l'étranger, tu as peur en tout lieu pour tes biens.
Et à l'inverse, tu t'attristes d'être sans ressources. Marié,
Tu es tourmenté. Tu vis dans le célibat, tu seras seul.
Les enfants tourmentent mais sans eux, tu ne vis pas pleinement.
La jeunesse est dépourvue de bon sens ; la vieillesse, de force.
Il nous faut donc souhaiter une de ces deux choses :
Soit ne jamais naître, soit succomber aussitôt nés.

ERASMUS (p. 22-23)

*Quod nam iter humanae cupias insistere vitae?
Quoquo te vertas, omnia plena malis.
Litigiis causisque forum strepit usque molestis,
Perpetua crucia sollicitudo domi,
Enecat assiduus rus triste laboribus ; undas*

Et freta si sulces, mille pericla premunt.
Viventi peregre si res tibi suppetit ampla,
Cuncta miser metues nec bene tutus ages ;
Rursum si vacuae pendebunt aere crumena,
Ut durum ac miserum est hospitem egere virum !
Conjugium sequeris, quanta hic te cura sequetur !
Desolatus eris, si sine conjuge eris.
Si tollis sobolem, multo educenda labore est ;
Non tolles, orbi lumine vita vacat.
Si juvenis fueris, vaga et inconsulta juvena est ;
Viribus effoeta est cana senecta suis.
Ergo quid reliquum est, quaeso, nisi, sanus ut optes
Alterutrum : aut numquam tristibus e sinibus
Materni prodisse uteri, aut ubi protinus illinc
Exieris, Stygias abdiere in latebras?

Érasme

Quel chemin de vie souhaiterais-tu donc suivre ?
 De quelque côté que tu te tournes, tout est rempli de maux.
 Le forum résonne de querelles et d'affaires pénibles, de leur début jusqu'à leur fin,
 A la maison, une inquiétude permanente te met au supplice,
 La triste campagne et ses labeurs incessants assomment ;
 Et si tu sillones les flots, mille périls t'accablent ?
 Pour toi qui vis à l'étranger, si de nombreux biens sont à ta disposition,
 Malheureux, tu redouteras tout et ne seras jamais en sécurité
 A l'inverse, si tu n'as pas un sou dans ta bourse,
 Combien il est difficile et malheureux d'être sans ressources pour un étranger.
 Tu te maries, les soucis pleuvront !
 Tu te retrouveras tout seul si tu n'épouses personne.
 Si tu élèves une progéniture, il faudra beaucoup de labeur pour l'éduquer.
 Choisiras-tu de ne pas en élever ? Mais la vie d'un homme sans enfant est privée de lumière.
 Si tu es jeune, ta jeunesse est inconstante et irréfléchie ;
 La blanche vieillesse est, quant à elle, abandonnée par ses forces.
 Que reste-t-il donc à faire, je le demande, si ce n'est de choisir raisonnablement
 Une de ces deux options : soit ne jamais sortir des funestes plis
 Du ventre maternel, soit, aussitôt sorti,
 Se retirer dans les abris du Styx.

AUSONIUS⁹³⁶ (p. 23-25)

Quod vitae sectabor iter si plena tumultu
Sunt fora, si curis domus anxia, si peregrinos
Cura domus sequitur. Mercantem si nova semper
Damna manent. Cessare vetat si turpis egestas.
Si vexat labor agricolam. Mare naufragus horror
Infamat ; poenaeque graves in caelibe vita
Et gravior cautis custodia vana maritis.

⁹³⁶. Dans l'édition consacrée aux églogues d'Ausone, le texte est précédé de la mention *Ex graeco pythagoricum de ambiguitate eligendae vitae* : principe pythagoricien extrait du grec sur la difficulté d'un choix de vie. Voir Ausone de Bordeaux, *Opuscula Omnia, Œuvres complètes*, édition bilingue établie par Bernard Combeaud, Mollat, Bordeaux, 2010.

*Sanguineum si Martis opus, si turpia lucra
 Foenoris et velox inopes usura trucidat.
 Omne aevum curae, cunctis sua displicet aetas.
 Sensus abest parvis lactantibus : puerorum
 Dura rudimenta : iuvenum temeraria pubes.
 Afflicta fortuna viros per bella, per aequor,
 Irasque insidiasque catenatosque labores,
 Mutandos semper gravioribus. Ipsa senectus
 Expectata diu votisque optata malignis
 Obicit innumeris corpus lacerabile morbis.
 Spernimus in commune omnes praesentia. Quosdam
 Constat nolle deos fieri. Inturna reclamat:
 «Quo vitam dedit aeternam? Cur mortis adempta est
 Conditio?». Sic Caucasea sub rupe Prometheus
 Testatur Saturnigenam nec nomine cessat
 Incusare Iovem, data sit quod vita perennis.
 Respice et ad cultus animi. Sic nempe pudicum
 Perdidit Hippolytum non felix cura pudoris.
 At contra inlecebris maculosam degere vitam
 Quem iuvat, aspiciat poenas et crimina regum,
 Tereos incesti vel mollis Sardanapalli.
 Perfidiam vitare monent tria Punica bella,
 Sed prohibet servare fidem deleta Saguntos.
 Vive et amicitias semper cole. - Crimen ob istud.
 Pythagoreorum periit schola docta sophorum.
 Hoc metuens igitur nullas cole. Crimen ob istud
 Timon Palladiis olim lapidatus Athenis.
 Dissidet ambiguus semper mens obvia votis,
 Nec voluisse homini satis est : optata recusat.
 Esse in honore placet, mox paenitet : et dominari
 Ut possint, servire volunt. idem auctus honore
 Invidiae obicitur. pernox est cura disertis ;
 Sed rudis ornatu vitae caret. Esto patronus,
 Et defende reos : set gratia rara clientis.
 Esto cliens : gravis imperiis persona patroni.
 Exercent hunc vota patrum : mox aspera curis
 Sollicitudo subit. Contemnitur orba senectus
 Et captatoris praeda est heredis egenus.
 Vitam parcus agas : avidi lacerabere fama,
 Et largitorem gravius censura notabit.
 Cuncta tibi adversis contraria casibus. Ergo
 Optima Graiorum sententia : quippe homini aiunt
 Non nasci esse bonum aut natum cito morte potiri.*

Ausone

Quel chemin de vie suivrai-je ? Si les forums sont de tumulte
 Emplis. Si la maison est tourmentée par des soucis.
 Si le souci de la maison poursuit les voyageurs. Si de nouvelles pertes
 Attendent toujours le marchand. Si la honteuse indigence lui interdit de se reposer.

Si le labeur abîme le paysan. Si les affreux naufrages décrivent la mer.
 Si de lourdes peines accompagnent le célibat
 Et si la vaine surveillance est fort pesante pour les maris prudents.
 Si l'œuvre de Mars est sanguinaire, si les profits tirés d'un prêt
 Sont honteux et si les intérêts à payer rapidement écrasent les pauvres.
 Toute période de la vie a ses soucis ; son âge déplaît à tout un chacun.
 Le bon sens fait défaut aux petits qui se nourrissent de lait, l'enfance
 Est difficile, la jeunesse adolescente est irréfléchie.
 La fortune abat les adultes avec ses guerres, ses périls maritimes,
 Ses colères, ses pièges, ses épreuves qui s'enchaînent
 Et qui prennent toujours une forme plus grave. La vieillesse, quant à elle,
 Longtemps attendue et funestement souhaitée,
 Confronte le fragile corps à d'innombrables maladies.
 En général, nous méprisons tous le présent.
 Il est certain que certains ne souhaitent pas être dieux. Juturne⁹³⁷ proteste :
 « Pourquoi m'a-t-on donné la vie éternelle ? Pourquoi la possibilité de mourir
 M'a-t-elle été enlevée ? ». C'est ainsi que Prométhée, sous le rocher du Caucase
 Prend à témoin le fils de Saturne et ne cesse, en l'appelant par son nom,
 D'accuser Jupiter, de lui avoir donné une vie éternelle⁹³⁸.
 Et puis regarde les qualités de l'âme. Ainsi, le malheureux sois
 Qu'il a eu de sa pudeur, a assurément mené à sa perte le pudique Hippolyte⁹³⁹.
 Au contraire, celui qui aime mener une vie souillée par les séductions,
 Qu'il regarde les châtiments et les crimes des rois,
 De l'incestueux Térée⁹⁴⁰ et du débauché Sardanapale⁹⁴¹.
 Les trois guerres puniques sont là pour avertir de la perfidie⁹⁴²

⁹³⁷. Décese des fontaines, sœur de Turnus, elle exprime, dans l'*Enéide*, son désespoir de ne pouvoir lui venir en aide. Les vers v. 879-880 : *Quo vitam dedit aeternam ? Cur mortis adempta est / Conditio ?* « Pourquoi m'a-t-il donné de vivre sans fin ; pourquoi m'a-t-on ôté ma condition de mortelle ? » sont extraits de l'épopée virgilienne, voir Virgile, *Énéide*, XII, *op. cit.*

⁹³⁸. Peut-être un écho à la plainte du personnage dans Eschyle, *Prométhée enchaîné*, traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1920, [2019] « Contemplez les opprobres qui me déchirent et que j'endurerai pendant des jours sans nombre. » vers 93-94.

⁹³⁹. Hippolyte évoque lui-même la cruauté de son sort dans les vers suivants : « Oui, c'est bien moi, l'austère adorateur des dieux, / celui dont la vertu dépassait tous les autres. / L'Hadès est devant moi, j'y descends. » v. 1360 et suivants, Euripide, *Hippolyte*, dans *Œuvres complètes*, Marie Delcourt-Curvers (éd), Paris, Gallimard, 1962.

⁹⁴⁰. Lire Marylène Possamai-Perez, « Mythologie antique et amours incestueuses : le regard d'un clerc du Moyen Âge », *Anabases*, 2009, mis en ligne le 01 mars 2012, p. 178 : « L'amour de Térée pour Philoména comporte cet aspect incestueux : elle est sa belle-sœur. » L'article apporte une précision sur la nature de cet inceste : « Philoména et Procné, en tant que sœurs, partagent la même substance (celle de leur mère) ; en s'unissant au même homme, elles font se rencontrer cette même substance. » *Ibid.*

⁹⁴¹. Pour voir comment ce roi assyrien est devenu l'incarnation de la débauche, consulter l'article de Dominique Lenfant, « De Sardanapale à Élagabal : les avatars d'une figure du pouvoir », *hal. archives-ouvertes*, 2004. Nous y apprenons que ce roi est évoqué dans les *Persica* de l'historien Hellanicos mais surtout dans les *Persica* de Ctésias de Cnide. Ce personnage est devenu une antonomase qui désigne tout être qui mène une vie de débauche. Voir par exemple Aristophane, *Les Oiseaux*, dans Théâtre complet, tome II, Texte traduit et commenté par Victor-Henry Debidour, Paris, Gallimard, 1966, v 1022. Pisthète s'exclame : texte grec « Quel est ce Sardanapale ? » ; Martial, *Épigrammes*, *op. cit.*, livre XI, 11 : « Il n'appartient qu'à toi de boire dans la pierre précieuse, Sardanapale, à toi qui mutiles un Mentor pour en faire un pot de chambre à ta maîtresse. »

⁹⁴². Sur l'opposition entre la perfidie carthaginoise et la *fides* romaine, lire Jean-François Thomas « Le thème de la perfidie carthaginoise dans l'œuvre de Silius Italicus », *Vita Latina*, n°161, 2001, p. 2-14 et plus spécifiquement p. 2 : « La violation des traités, les ruses, les atteintes aux dieux, la violence d'Hannibal et des Carthaginois, telles sont les caractéristiques bien connues du chef et de son peuple qui apparaissent chez des écrivains comme Tite-Live (21, 4, 9)... » et p. 14 : « ... la *perfidia* dans les *Punica* va bien au-delà de la violation du traité car elle connaît une double dynamique : elle anime le comportement des Puniqes fait de ruse, de cruauté et d'impiété en même temps qu'elle

Mais Sagonte⁹⁴³, qui a été détruite, interdit de conserver sa loyauté.
 Vis et cultive toujours les amitiés. C'est pour ce motif
 Que la docte école des sages pythagoriciens a péri⁹⁴⁴.
 Pour éviter cela, ne cultive aucune amitié. C'est pour ce motif
 Que Timon⁹⁴⁵ fut autrefois recouvert de pierres dans l'Athènes de Pallas.
 La pensée qui survient, parce qu'elle veut des choses contraires, se contredit toujours.
 Et il n'est pas suffisant pour l'homme d'avoir voulu : il repousse ce qu'il a désiré.
 Il lui plaît d'être à l'honneur, bientôt il le regrette et pour pouvoir dominer,
 il accepte de se soumettre. Ce même homme, après son accès aux honneurs,
 Est exposé à l'envie. L'inquiétude hante les nuits des hommes éloquents
 Mais la vie de l'ignorant est dépourvue de raffinement. Sois patron
 Et défends les accusés mais rare est la reconnaissance du client.
 Sois client : la personnalité du patron est pesante en raison de ses pouvoirs.
 Le désir de paternité tourmente l'un : bientôt une âpre inquiétude
 Remplace ses tourments. Le vieillard sans enfants est méprisé
 Et celui qui n'a pas d'héritiers est la proie des captateurs de testaments.
 Si tu mènes une vie économe, une réputation d'avare te dévastera
 Et une censure plus grave pointera du doigt l'homme généreux.
 Dans ta vie, tout peut être contredit par des événements contraires.
 La pensée des Grecs est donc très pertinente : ils disent qu'assurément
 C'est une bonne chose pour l'homme de ne pas naître,
 Ou une fois né, jouir d'une mort brève.

EK TOY ENANTIOY ΠΙΘΑΝΑ⁹⁴⁶

Μητροδώρου

Παντοίην βιοτόιο τάμοις τρίβον ; εἰν ἀγορῇ μὲν
 κύδεα καὶ πινυταὶ πρήξιες· ἐν δὲ δόμοις,
 ἄμπαυμ· ἐν δ' ἀγροῖς, φύσιος χάρις· ἐν δὲ θαλάσση
 κέρδος· ἐπὶ ξείνης, ἦν μὲν ἔχῃς τι, κλέος·
 ἦν δ' ἀπορῆς, μόνος οἶδας· ἔχεις γάμον, οἶκος ἄριστος
 ἔσσεται· οὐ γαμέεις ; Ζῆς ἐτ' ἐλαφρότερος.

forme la toile de fond du récit. Les deux phénomènes (...) se conjuguent pour dessiner l'image d'une perfidia à la fois envahissante et sans cesse menaçante, un danger oppressant et difficile à vaincre pour la civilisation qu'incarne Rome. »

⁹⁴³. « Sagonte, fondée par Hercule et placée sous la protection de la déesse *Fides* car elle y a trouvé refuge après avoir été, ailleurs, souvent victime de sacrilèges » est attaquée par les Carthaginois en tant qu'alliée de Rome, *ibid.* p. 4.

⁹⁴⁴. Lire Diogène de Laërce, *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité*, livre VIII, chapitre 1, §39 « Pythagore ». L'auteur raconte la mort de Pythagore. Un de ces rivaux mit le feu à la maison dans laquelle il se trouvait et tua tous ses amis, pour le simple motif de leur amitié avec le philosophe.

⁹⁴⁵. Personnage dont le sort est évoqué par Plutarque, *Vies des Hommes illustres*, Antoine, Texte établi et traduit par Robert Flacelière et et Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1977, [2003] : « Victime lui-même de l'injustice et de l'ingratitude de ses amis, pour cette raison il avait pris en défiance et en haine l'humanité entière. », 948e. Il est également présent dans un dialogue de Lucien, *Timon ou le misanthrope*, Traduction par Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1866. mais également dans Shakespeare, *La Vie de Timon d'Athènes*, texte français et préface de Paul Arnold, Albin Michel, Paris, 1964. Le verbe *lapidor* peut faire référence à ce qu'il est arrivé à sa sépulture : « Quand il mourut, il fut enterré à Halai, près de la mer. La partie du rivage qui formait saillie s'éboula et les flots entourèrent le tombeau, qui fut ainsi isolé et devint inaccessible. ». Plutarque, *op. cit.* 949, a. ou alors, dans un motif inversé qui entoure sa mort d'une ironie tragique, à sa volonté de lapider tous ceux qui voudraient encore s'approcher de lui pour son argent : « De tous côtés accourent des gens tout poudreux ; tout hors d'haleine, ayant, je ne sais comment, flairé mon or ! Monterai-je sur cette butte pour les charger à coups de pierres lancées comme d'un rempart... ». Hésitation qui se transforme en action : « Ramassons des pierres et faisons-les pleuvoir sur eux comme une grêle. ». Extraits de Lucien, *La Vie de Timon d'Athènes*, *op. cit.*

⁹⁴⁶. Epigramme livre I, p. 25 (*AG*, IX, 360 ; *A. Pl.*, I^a, 13, 4).

τέκνα, πόθος. ἄφροντις, ἅπαις βίος. αἱ νεότητες
ῥωμαλέαι. πολιαὶ δ' ἔμπαλιν εὐσεβέες.
Οὐκ ἄρα τῶν δισσωδῶν ἐνὸς αἵρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι
μηδέποτ', ἢ τὸ θανεῖν, πάντα γὰρ ἐσθλὰ βίου.

[Παντοῖην βοιότοιο τάμοις τρίβον ; Εἰν ἀγορῇ μὲν
κύδεα καὶ πινυταὶ πρήξιες· ἐν δὲ δόμοις,
ἄμπαυμ' ἐν δ' ἀγροῖς, φύσιος χάρις· ἐν δὲ θαλάσση
κέρδος. Ἐπὶ ξείνης, ἦν μὲν ἔχῃς τι, κλέος·
ἦν δ' ἀπορῆς, μόνος οἶδας· ἔχεις γάμον ; Οἶκος ἄριστος
ἔσσεται. οὐ γαμέεις ; Ζῆς ἔτ' ἐλαφρότερος.
Τέκνα, πόθος· ἄφροντις, ἅπαις βίος· αἱ νεότητες
ῥωμαλέαι· πολιαὶ δ' ἔμπαλιν εὐσεβέες.
Οὐκ ἄρα τῶν δισσωδῶν ἐνὸς αἵρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι
Μηδέποτ', ἢ τὸ θανεῖν. Πάντα γὰρ ἐσθλὰ βίου⁹⁴⁷.]

Les choses vraisemblables sur le contraire

De Métrodore

Voudrais-tu suivre un chemin de vie protéiforme ? Sur la place publique,
La gloire et de sages affaires ; dans les maisons,
Le repos ; dans les champs, le charme de la nature ; sur la mer,
Le profit. A l'étranger, si tu possèdes quelque chose, à toi la gloire.
Si en revanche tu es sans ressources, tu es seul à le savoir. Tu es marié ?
Ta maison sera la plus estimable. Tu ne l'es pas ? Tu mènes une vie plus légère encore.
Tu as des enfants, tu auras de l'amour. Tu n'as pas d'enfants, tu n'auras pas de soucis. Les jeunes sont
Robustes ; les grisonnants, quant à eux, sont à nouveau pieux.
Il n'y a donc pas à choisir l'une de ces deux options : ne jamais naître
Ou mourir. En effet, tout est source de bonheur dans la vie.

LUSCINIUS (p. 25-26)

*Quem lubeat vitae callem tene. Summa forensis
Gloria et ingenii quaestus. At in domibus,
Certa quies. Gratas fruges ager educat. Affert
Lucra, mare. Hospitibus aere paratur honos.
Pauperiem norunt soli. Uxor rite gubernat
Aedes ni placeat libera vita magis.
Proles, dulcis amor. Minor hac sine cura. Juventam
vires : at canos gloria pluchra manet.
Optandum est igitur, nec luce carere, nec orbe
Divelli, in summis est quia vita bonis.*

Luscinius

Emprunte le chemin de vie qui te plaît. Sur la place publique, gloire

⁹⁴⁷. ΜΗΤΡΟΔΩΡΟΥ

Παντοῖην βιότοιο τάμοις τρίβον. εἰν ἀγορῇ μὲν / κύδεα καὶ πινυταὶ πρήξιες, ἐν δὲ δόμοις / ἄμπαυμ'. ἐν δ' ἀγροῖς
φύσιος χάρις, ἐν δὲ θαλάσση / κέρδος· ἐπὶ ξείνης δ', ἦν μὲν ἔχῃς τι, κλέος· / ἦν δ' ἀπορῆς, μόνος οἶδας ἔχεις γάμον;
οἶκος ἄριστος / ἔσσεται. οὐ γαμέεις; ζῆς ἔτ' ἐλαφρότερον. / τέκνα πόθος, ἄφροντις ἅπαις βίος. αἱ νεότητες /
ῥωμαλέαι, πολιαὶ δ' ἔμπαλιν εὐσεβέες. / οὐκ ἄρα τῶν δισσωδῶν ἐνὸς αἵρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι / μηδέποτ' ἢ τὸ θανεῖν·
πάντα γὰρ ἐσθλὰ βίω. (AG, IX, 360).

Et enrichissement intellectuel sont à leur comble. A l'inverse, à la maison,
 Le repos est assuré. Le champ produit des biens précieux.
 La mer apporte des gains. A l'étranger, l'argent apporte la gloire
 Mais seuls les pauvres auront connaissance de leur pauvreté. Une épouse dirige
 Sa maison comme il convient, à moins qu'une vie libre ne plaise davantage.
 Avec les enfants, un doux amour. Sans eux, le souci est moindre. Les forces attendent
 La jeunesse mais c'est une belle gloire qui attend les vieillards.
 Il ne faut donc choisir ni d'être privé de la lumière du monde, ni de quitter
 La surface terrestre parce que dans ces bonheurs extrêmes se trouve la vie.

C. URS. VELIUS (p. 26)

*Omne iter insistas uitae, fora nomen et usus
 Dant rerum uarios. Vita quieta domi est.
 Gratia delectat ruris. Dant aequora lucrum.
 Laus est si peregre diues habebis opum.
 Solus egens noris. Domus est uxore beata.
 Caelebs curarum pondere uita uacat.
 Pignora nata inuuant. Non sollicitaberis orbus.
 Robur inest iuueni. Sunt pia uota seni.
 Alterutrum ne optes igitur, non nascier, aut non
 Esse diu. Nam sunt cuncta referta bonis.*

C. Urs. Velius

Tu pourrais suivre n'importe quel chemin
 De vie. Les forums offrent un nom
 Et une pratique d'affaires variée. La vie à la maison est sereine.
 Le charme de la campagne ravit. La mer apporte des bénéfiques.
 A l'étranger, tu es loué, si tu es considéré comme richissime.
 Si tu es dans le besoin, tu seras le seul à le savoir. Une maison est comblée par une épouse.
 Une vie de célibat fait disparaître le poids des soucis.
 Des enfants, gages de tendresse, ravissent. Sans enfants, tu ne seras pas tourmenté.
 La force est le propre des jeunes. Pour un vieil homme, on formule des vœux pleins de piété.
 Ne choisis donc pas de ne pas naître,
 Ou ne pas vivre longtemps. En effet, tout est rempli de bonheurs.

ERASMUS (p. 26-27)

*Quamlibet immo uiam uitae ingrediare licebit,
 Undique blanditur plurima commoditas.
 Concio si placet atque forum, hinc uberrima famae
 Materia, hinc ingens gloria colligitur.
 Hic bene tractandis prudentia callida rebus
 Exercitur, rursum uita quieta domi est.
 Rura petis, vario illic oblectamine mentem
 Naturae facies pascet amoena tuam.
 Dulcia praedives luca suppeditauerit aequor.
 Si peregre uivis resque tibi superest,
 Multus honos comitatur ; habes nihil, ergo pudoris
 Est minus, ipse tibi conscius unus eris.
 Uxor ducta tibi est, domus optima proinde futura est.*

*Non ducta est, curis exoneratus ages.
 Si tibi dulce patris cognomen pignora nata
 Donant, et quod ames, unde et ameris, erit.
 Orbis ages, orbi est sine sollicitudine vita,
 Quam patribus sobolis ferre alitura solet.
 Ut constant viridi roburque vigorque inventae,
 Commendat pietas sic sua caniciem.
 Nil igitur video causae, cur alterutrum optes :
 Aut nasci nunquam, aut interiisse statim.
 Quandoquidem humanae quae tandem est portio vitae
 Non optanda bonis atque adamanda suis ?*

Érasme

Quel que soit le chemin de vie qu'il sera permis d'emprunter,
 De très nombreux avantages séduisent de toutes parts.
 Si l'assemblée et la place publique plaisent, on y trouve
 Une très grande opportunité d'être célèbre et une immense gloire.
 Ici, on fait preuve d'une habile maîtrise pour bien traiter les affaires,
 A l'inverse, la vie à la maison est sereine.
 Tu recherches la campagne, là, lors de loisirs variés,
 Ton esprit se nourrira des agréables paysages de la nature.
 La mer pleine de richesses aura offert en abondance d'agréables gains.
 Si tu vis à l'étranger et que tu as de l'argent en abondance,
 Tu es grandement honoré ; tu n'as rien, la honte est alors
 Moindre car tu seras le seul à le savoir.
 Tu t'es marié, ta maison sera parfaitement tenue,
 Tu ne t'es pas marié, tu vivras libéré du poids des soucis.
 Si des enfants, gages d'amour, te donnent le doux dimunitif de papa,
 Tu pourras aimer et être aimé en retour.
 Si tu vis sans enfants, la vie est dépourvue de l'inquiétude
 Que des enfants, qu'il faut élever, ont l'habitude d'apporter à leurs parents.
 Si la force et la vigueur sont le propre de la verdoyante jeunesse,
 C'est sa piété qui donne de la valeur au vieillard.
 Je ne vois rien qui justifie que tu choisisses une de ces deux options :
 Soit de ne jamais naître, soit de disparaître aussitôt.
 En effet, quel aspect de la vie humaine n'est-il pas
 Souhaitable et appréciable pour ses bonheurs ?

Nous retrouvons ici les mécanismes décrits précédemment dans le chapitre consacré aux regards partiels et déficients. Dans le premier groupe d'épigrammes, les auteurs, tels des satiristes, ne posent qu'un regard négatif sur la réalité. Toutes les situations énumérées ne sont associées qu'à des inconvénients et créent ainsi un tableau pessimiste de l'existence, au point qu'à la fin du texte, les auteurs suggèrent que la vie ne vaut pas d'être vécue. Dans le second groupe, les épigrammatistes, tels des amoureux transis, trouvent en toute situation, une source de bonheur et concluent de ce tableau idyllique, ou tout du moins optimiste, que la vie mérite amplement d'être vécue. L'anthologiste, en joignant ces épigrammes, les unes à la suite des autres, offre une variation de points de vue et propose

une esthétique du point et du contre-point qui garantit la construction dynamique d'un savoir riche et polymorphe. L'enseignement transmis ici est à la fois rhétorique et philosophique. Nathalie Catellani-Dufrène insiste sur la première dimension lorsqu'elle présente les deux épigrammes grecques supports comme un « diptyque constitué de deux diatribes opposées sur la vision de la condition humaine, à la façon des écoles de rhétorique antiques⁹⁴⁸ ». Quant à l'aspect philosophique, la coexistence des deux épigrammes apprend au lecteur quel regard il doit porter sur une réalité. Elle l'invite à envisager le réel sous tous ses angles s'il veut en avoir une conception fidèle et fiable. La confrontation des points de vue reste, à la Renaissance, un idéal dans tous les domaines.

Ces épigrammes sont construites sur le même modèle rhétorique. Pierre Laurens énonce les éléments constitutifs de cette « armature rhétorique » avec un « *prooimion* interrogatif », une « *tractatio* composée d'une suite de dilemmes », et une « *gnômè* finale⁹⁴⁹ ». Les textes ne se contentent pas de transmettre une vision très tranchée de la vie et de ses options, ils impliquent le lecteur pour mieux le convaincre que la conception qui est défendue est la seule à pouvoir l'être de manière raisonnable et pertinente. Concernant le premier groupe d'épigrammes, tous les premiers vers sont en effet énoncés sous la forme interrogative qui ouvre dès le début une conversation avec le lecteur, mais la structure dialogique est artificielle, à la fois car la question initiale est rhétorique et parce que l'énoncé de la *gnômè* finale montre que nous ne sommes pas dans le cadre d'un dialogue socratique qui a pour but de solliciter le jugement critique de l'interlocuteur, de le rendre actif dans l'échange et de l'inviter à réfléchir à l'enseignement à tirer. Posidippe ou Cratès le cynique s'adressent au lecteur, uniquement pour lui indiquer qu'ils ont déjà les réponses aux questions qu'il pouvait se poser et qu'il n'y a plus de débat. Nous ne sommes pas dans la configuration des *ekphraseis* sur les statues dans lesquelles le regard du lecteur est invité à admirer une œuvre d'art. Ici, seul le regard de l'auteur s'exprime et celui du lecteur n'est pas convié. Il est relégué au rang d'interlocuteur fictif, réduit au silence, puisque l'argumentation est présentée comme imparable et irréfutable.

Le choix d'une 3^{ème} personne du singulier indéfinie et d'un optatif aoriste (τάμοι) dans le premier texte grec montre assez nettement qu'il s'agit plus d'un monologue de l'auteur que d'un dialogue et que la question n'attendra pas une conversation pour être tranchée. Le choix d'une 2^{ème} personne du singulier dans les pièces latines au subjonctif présent (*teneas / cupias*) ou au futur de l'indicatif (*sectabere*) crée davantage l'illusion d'une sollicitation du lecteur et d'une invitation à participer à la progression du raisonnement. Nous retrouvons bien ici l'esprit de *festivitas* qui anime l'œuvre, la capacité du genre épigrammatique à dynamiser son écriture en donnant à tout récit l'aspect d'une conversation légère ainsi que l'idéal humaniste d'un apprentissage plaisant de la culture. Dans le texte d'Érasme, il faut

⁹⁴⁸. Nathalie Catellani-Dufrène, « George Buchanan », art. cit., § 14.

⁹⁴⁹. Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre*, op. cit., p. 52.

toutefois grandement nuancer l'idée d'une collaboration du lecteur puisqu'il ajoute un vers au *prooimion* initial et fait le choix de répondre immédiatement, au vers 2 à la question initiale posée. L'illusion du dialogue prend donc fin dès le vers 2. Ausone, quant à lui, assume pleinement l'unicité de la voix qui s'exprime et choisit une formule très aut centrée (*Quod vitae sectabor iter ?*).

L'argumentation (*argumentatio* ou *tractatio*) est construite de la même manière dans les trois premières épigrammes. Dans le texte grec, nous retrouvons les tournures traditionnelles pour introduire les propos antithétiques de la *confirmatio* et de la *refutatio* (εἰν ἀγορῆ μὲν / ἐν δὲ δόμοις / ἐν δ' ἄγορῶν / ἐν δὲ θαλάσσει ; ἦν μὲν ἔχρηξ / ἦν δ' ἀπορῆξ) Pourtant, il serait inexact de dire qu'un point de vue et son contraire sont envisagés. Des situations contraires sont certes envisagées, mais elles sont toutes perçues à travers un prisme unique, négatif ; nous ne pouvons donc pas parler de *refutatio*. Chaque fait est décrit sous un jour pessimiste et cette vision ne souffre aucune contradiction, elle n'est jamais confrontée à une perception plus optimiste. Ainsi, l'épigramme n'apparaît pas comme une suite d'antithèses mais comme une énumération des maux que les hommes endurent, quels que soient leurs choix de vie.

Dans les versions latines, nous retrouvons une tournure binaire (*si... at ; si ...ac rursum*) mais globalement, les deux premiers auteurs font le choix de la parataxe et des phrases courtes, ce qui donne l'impression que les sombres constats s'enchaînent, ou plus exactement s'amoncellent, jusqu'à l'inévitable conclusion finale que la vie est pesante et ne mérite pas d'être vécue. Érasme, quant à lui, a fréquemment recours à la subordination à valeur concessionnelle (*si*) et propose donc des phrases plus longues, sans réintroduire systématiquement d'adverbes adversatifs dans la principale. Il propose une version plus longue puisqu'il consacre à chaque situation au minimum deux vers, quatre pour la vie à l'étranger (vers 7 à 10). Il développe en somme ce que le texte grec avait resserré, tout en créant une organisation très rigoureuse dans laquelle jamais plus d'une situation n'est évoquée au sein d'un vers, contrairement au texte support. La série de constats est, dans le texte grec comme dans les traductions, majoritairement énoncée au présent de vérité générale (avec parfois le verbe « être » sous-entendu) ou au futur de certitude (ἔσσεαι ; *eris* dans les trois premières traductions). Parce que la 2^{ème} personne du singulier a ici une valeur générique, les deux temps sont très proches puisque dans le premier cas, on insiste sur le fait que l'énoncé ne souffre aucune exception et dans le second, on présente cela sous forme de prédictions qui ne pourront être évitées.

Les degrés d'universalisation et de certitude sont donc presque identiques avec ces deux valeurs temporelles. L'énoncé de la *gnômè* finale tombe comme un couperet : l'alternative proposée (*ἦ / ἦ̄ ; vel / vel̄ ; aut / aut̄ ; aut / aut̄*) n'en est finalement pas une puisque la première option ne relève pas d'un choix. Elle apparaît donc comme le comble du pessimisme et a, en ce sens, tout à fait l'effet d'une

pointe. Érasme, en développant les deux options, insiste encore davantage, grâce au choix du lexique, sur l'absence de marge d'action qui condamne presque l'homme à l'immobilisme puisqu'il peut soit ne pas sortir (*numquam prodisse...*) soit se retirer, mais dans les eaux du Styx (*stygias abdiere in latebras*).

Si Érasme se distingue de son modèle initial, en doublant le nombre de vers dans chaque partie (le *prooimion*, la *tractatio* et la *gnômè*), l'exercice auquel se livre Ausone est bien différent. Il compose une épigramme de cinquante vers mais contrairement au Prince des Humanistes, il ne développe pas plus longuement chaque situation. Bien au contraire, dans les premiers vers, chaque option est évoquée aussi rapidement que dans le modèle grec, peut-être même plus car Ausone ne crée plus de parallélismes de constructions entre deux propositions mais les enchaîne toutes. Les subordonnées ont ici une valeur non plus concessive mais hypothétique. L'accumulation de ces hypothèses conduira paradoxalement à la certitude qu'aucune option n'est épanouissante, à moins que le message soit quelque peu différent ici. En dix vers, toutes les situations évoquées par le support grec sont abordées (la vie publique, domestique, rustique, maritime, l'argent, la pauvreté, le célibat, la vie maritale, les âges de la vie).

Ausone développe davantage ces trois périodes de la vie avant d'élargir le propos et d'énoncer une phrase qu'il juge applicable à l'ensemble du genre humain, tous âges confondus « *Spernimus in commune omnes praesentia* ». Le vers résonne comme une invitation au *carpe diem*, ce qui le distingue considérablement des textes précédents. Il est difficile de savoir si les seize vers qui suivent ont avant tout comme mission de prolonger la réflexion ou si le poète met ici en application le principe du *carpe diem* pour se lancer dans une digression littéraire. C'est ainsi que sont introduits deux vers de l'épopée de Virgile. Il fait ensuite implicitement référence à une tragédie d'Euripide. Puis il convoque tour à tour des personnages légendaires, historiques, appartenant tantôt à la culture grecque, tantôt à la culture latine. Ausone garde toutefois un fil conducteur : le *cultus animi*. Toutes les références montrent que, quelle que soit la disposition morale des figures citées, un même sort leur a été réservé : la mort. Au vers 35, la digression littéraire s'arrête, Ausone reformule au présent de vérité générale l'idée centrale de l'épigramme sur la complexité des choix de vie avant de continuer de décliner des exemples, mais cette fois-ci sur des anonymes. La *gnômè* finale reprend globalement l'idée des épigrammes précédentes mais une expression pose question, il s'agit de *cito morte*. Elle peut véhiculer le même message que les autres textes mais elle peut également signifier qu'il faut opter pour une mort rapide, pour éviter la douleur éternelle évoquée à travers la plainte de Juturne qui désacralise l'immortalité. Auquel cas, l'épigramme prend un sens différent et se distinguerait du tableau sombre des autres auteurs.

L'indication philologique qu'il ajoute dans son édition *Ex graeco. Pythagoricon de ambiguitate eligendae vitae* incite à valider cette interprétation. La première fait vraisemblablement référence au texte

support qui se trouvait dans l'*Anthologie de Planude* mais c'est la seconde (*Pythagoricon*) qui offre une clé d'interprétation. En effet, dans la philosophie pythagoricienne, point de trace d'une quelconque tendance au pessimisme. Au livre XV des *Métamorphoses*, Ovide fait entendre la voix de Pythagore qui transmet son enseignement à plusieurs disciples. Or, la description des trois âges ne donne pas du tout lieu à un tableau sombre signifiant que toutes les périodes contiennent leur lot de malheurs, mais à une réflexion sur le mouvement de la vie⁹⁵⁰. Seule la vieillesse parce qu'elle implique nécessairement un épuisement du corps, est associée à une douleur qui devient de plus en plus insupportable si la mort ne survient pas, comme l'expriment ces vers :

*Tempus edax rerum, tuque, invidiosa uetustas,
omnia destruitis uitiataque dentibus aeni
paulatim lenta consumitis omnia morte.*

« O temps vorace, vieillesse jalouse, vous détruisez tout ; il n'est rien qui, une fois attaqué par les dents de l'âge, ne soit ensuite consumé peu à peu par la mort lente que vous lui faites subir⁹⁵¹. »

L'expression *lenta morte* pourrait être rapprochée de celle d'Ausone (*cito morte*) et modifierait considérablement le contenu de l'enseignement. En effet, les autres épigrammatistes offrent, en pointe, une fausse alternative qui relève plutôt de l'aporie puisque, quelle que soit l'option envisagée (ne pas naître ou mourir aussitôt né), vivre est exclu. Si en revanche la seconde option est de ne pas mourir d'une mort lente, alors vivre, loin d'être exclu, est envisagé comme une contreproposition, certes imparfaite, mais séduisante puisqu'elle évite le néant. D'ailleurs, dans son article dans lequel il évoque cette référence d'Ausone à Pythagore, Matthew M. McGowan⁹⁵² traduit ainsi l'inscription philologique : « From the Greek, a Pythagorean poem on the double-edged nature of making life choices⁹⁵³. » Il ne s'agit plus de choisir entre ne pas naître et mourir mais bien d'être vigilant sur des choix de vie. Il rapproche cette inscription de deux autres églogues d'Ausone qui font référence à Pythagore⁹⁵⁴. La dernière « Le oui et non pythagoricien » se moque des dégâts causés par ces deux monosyllabes qui impliquent des avis tranchés, ce qui pourrait nous laisser penser que la vision unilatérale proposée par l'épigramme grecque support n'aurait guère été du goût de cette école philosophique, à la fois parce qu'elle souffre d'un manque de modération et d'objectivité, mais

⁹⁵⁰. Ovide, *Métamorphoses*, XV, vers 179-180, traduction d'H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1999 : « *Ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu / non secus ac flumen...* » Le temps lui-même s'écoule d'un mouvement continu, ni plus ni moins qu'un fleuve.»

⁹⁵¹. *Ibid.*, v 234-236.

⁹⁵². Matthew M. McGowan, « What distinguishes Ovid's Pythagoras from the Pythagoras of Ausonius and Martianus Capella ? », *Anabases*, 19, 2014, 189-204.

⁹⁵³. *Ibid.*, p. 201 : « Du grec. Un poème pythagoricien sur le caractère à double tranchant des choix de vie. »

⁹⁵⁴. « In the same manuscript, the name of Pythagoras is attached to the titles of the following two Eclogues (20-21), the first on the importance of self-examination in becoming (truly) good, and the second, again, on the need for a clarity of thinking in giving responses, i.e. "yes" or "no". » *Ibid.*, p. 201. Matthew M. McGowan précise en notes le nom de chacune de ces églogues : Ecl. 20 : *De viro bono. Pythagorice atioasis* (On a good man : Pythagorean precept); Ecl. 21: Νῶϊ καὶ οὐ Πυθαγορικόν (The Pythagorean "Yes" and "No").

également parce qu'elle ne sollicite à aucun moment le jugement critique de l'homme et le prive de toute liberté, ce que la première églogue défend fermement en faisant appel au *self-examination* pour reprendre l'expression de Matthew M. McGowan. Plutôt qu'une vision sombre et pessimiste de la vie, les pythagoriciens constatent et admettent qu'une chose peut toujours être vue sous deux angles différents et que l'homme a le choix entre la voie du bien et celle du mal. Cette pensée est symbolisée selon eux par la lettre majuscule *upislon* Y « A cette perspective binaire ou bipolaire s'applique aisément la métaphore des deux voies : la voie du bien et la voie du mal. Les pythagoriciens en voyaient le symbole dans la lettre *upislon*, notre Y grec dont le graphisme avec ses deux branches figure précisément une bifurcation. Il présentait le carrefour de deux voies, symbolisant le choix que devait faire chaque être humain, en particulier lors du passage critique de l'adolescence⁹⁵⁵. » Matthew M. McGowan emploie, quant à lui, le terme latin *divium* ou grec *diodia* et il considère cette lettre Y comme « faisant partie des images les plus populaires associées à la moralité pythagoricienne⁹⁵⁶ ». Nous sommes ici très loin de l'esprit pessimiste des autres épigrammes puisque le bonheur est accessible à l'homme qui possède un total libre-arbitre.

En conclusion, Ausone, en faisant intervenir plusieurs voix et par conséquent, plusieurs regards sur une même réalité, s'éloigne du sens de l'épigramme support et offre plutôt une démonstration assez convaincante sur le double aspect que revêt chaque situation de la vie humaine. Grâce à la référence pythagoricienne, Ausone dresse un tableau réaliste de l'existence qui comporte son lot de désagréments et invite à un choix de vie éthique. Il s'agit presque d'un raisonnement par l'absurde. Pour exemple, les Pythagoriciens et Timon sont morts, les uns pour avoir défendu l'amitié, le second pour y avoir complètement renoncé. Sachant cela, ne faut-il pas choisir l'amitié, non pas pour se sentir protégé de tout, mais parce qu'elle est une valeur morale incontournable ? L'homme est appelé à faire le choix qui lui paraît le plus éthique, et ce faisant, il aura de fortes chances de s'avancer sur la voie du bonheur.

Ainsi, d'une certaine manière, Ausone a synthétisé les deux groupes d'épigrammes qui pourraient être résumés par son vers 48 :

Cuncta tibi adversis contraria casibus.

« tout peut être contredit par des événements contraires. »

Il est à ce titre intéressant de constater que les traducteurs latins sont les mêmes dans les deux groupes. Nous retrouvons en effet Luscinius, Velius, Érasme qui font le choix de proposer un point

⁹⁵⁵. Gérard-Henry Baudry, *La voie de la vie : étude sur la catéchèse des Pères de l'Église*, Paris, Beauchesne, 1999, p. 24.

⁹⁵⁶. ...among the more popular images associated with Pythagorean morality, Matthew M. McGowan, art. cit., p. 199. Il cite l'exemple de Servius qui a commenté le vers 136 du livre 6 de l'Enéide de Virgile (*latet arbore opaca/ aureus [ramus]*) en lien avec ce motif du Y, en rattachant le rameau à la notion de carrefour avant une décision importante. Il joint sa référence bibliographique : J.R. Jenkinson, *Persius, The Satires*, Warminster, Wiltshire, UK, 1980, ad loc., and cf. Pers. 3.56-57: *et tibi quae Samios diduxit littera ramos/ surgentem dextro monstravit limite callem*. ("You too have been shown the Upward Path by the Samian's branching symbol and its right fork" trans. J.R. Jenkinson.).

et une contrepoint en confrontant deux épigrammes antithétiques. De notre point de vue, la morale qui se dégage de ces diptyques est identique à celle transmise par Ausone au sein de son texte, mais la méthode diffère. Ausone la transmet dans une seule et unique pièce tandis que les trois humanistes la délivrent en consacrant un premier texte aux inconvénients de situations humaines, un second à leurs avantages. Ce second groupe d'épigrammes prend l'exact contrepoint de celle de Posidippe ou de Cratès. Il conserve l'ossature de ces derniers mais envisage chacune des situations sous un prisme opposé : celui de l'optimisme. Le *prooimon* est quasiment identique avec toutefois des différences significatives. Si la question initiale du premier groupe de textes laissait déjà planer l'ombre d'une aporie, celle de Métrodore est placée sous le signe de l'ouverture à tous les possibles avec l'adjectif παντοῖον. Le passage de la 3^{ème} personne du singulier utilisée par Posidippe ou Cratès à la 2^{ème} (τάμοις) renforce cette impression de légèreté et se justifie pleinement car l'avis du lecteur est cette fois véritablement sollicité : il devra faire un choix dans la liste de toutes ces opportunités. Luscinius transforme sa question initiale empreinte de désespoir et restreignant le champ des possibles par un impératif (*tene*) ouvrant à l'inverse, à l'infini, l'éventail des potentialités (*quem lubeat*). De même, Velius troque son futur interrogatif créateur d'incertitude et d'insécurité pour une tournure affirmative au subjonctif présent qui garantit que la réalité possède un véritable potentiel (*omne iter insistas vitae*).

La structure de la *tractatio* est identique et de nombreuses expressions sont conservées à l'identique (εἰν ἀγορῇ μὲν / ἐν δὲ δόμοις / ἐν δ' ἀγροῖς / ἐν δὲ θαλάσσει / ἐπὶ ξείνης, ἦν μὲν ἔχῃς τι / ἦν δ' ἀπορῆς / ἔχεις γάμον / οὐ γαμέεις ; Ζῆς ἐτ' ... / τέκνα / ἄπαις βίος / αἱ νεότητες / πολιαὶ δ' ἔμπαλιν εὐσεβέες). A l'inverse, Luscinius a privilégié la variation : il a très peu repris ses tournures syntaxiques et a presque systématiquement eu recours à des synonymes (*forum / forensis ; ponto / mare ; peregre / hospitibus ; connubia / uxor ; caelebs / libera vita ; senex / canos*). Quant à Velius, il a pratiquement repris tout le lexique initial à l'exception de deux variantes (*ponto / aequora ; canities / seni*) mais il a parfois modifié les structures syntaxiques. Le degré de variation lexicale et syntaxique diffère grandement au sein de ces trois diptyques. En portant l'imitation à son degré maximal, Métrodore a renforcé l'effet de point et de contrepoint. Luscinius a avant tout envisagé ce doublon antithétique comme un exercice lexical et syntaxique tandis que Velius a proposé un compromis entre ces deux auteurs. Sans surprise, les deux derniers vers, avec l'introduction de tournures négatives οὐκ / *nec ; nec / ne... non aut non*) nient la pertinence de la *gnômè* formulée par les épigrammatistes précédents et proposent son antithèse, avec l'ajout d'une phrase explicative confirmant l'optimisme et les multiples potentialités offertes par la vie, annoncés dès le *prooimon* (πάντα γὰρ ἐσθλὰ βίου / *in summis est quia vita bonis. / Nam sunt cuncta referta bonis.*)

Érasme, enfin, prend de nombreuses libertés entre ses deux épigrammes. Comme ses prédécesseurs, il remplace la tournure interrogative par une affirmative pleine de promesses (*undique*

plurima commoditas). Il modifie complètement la structure de la *tractatio* initiale à laquelle il ajoute quatre vers, répartis d'une manière très aléatoire : il consacre deux vers supplémentaires à l'évocation des avantages de la vie publique, un à celle de la vie rurale, deux à la réflexion sur les enfants mais en retire un à la description de l'existence à l'étranger. Concernant le lexique, il n'obéit à aucune règle, reprenant parfois les mêmes mots (*forum ; domi ; rus / rura ; peregre ; juventa*) et utilisant d'autres fois des synonymes (*undas / aequor ; conjugium / uxor ; sobolem / nata ; cana senecta / caniciem*). Cette remarque est également valable pour les structures syntaxiques, tantôt identiques, tantôt radicalement différentes. Pour l'énoncé de la *gnômè*, il conserve le recours à la 1^{ère} personne du singulier. Cela signifie qu'il accepte d'énoncer, en son propre, deux idées parfaitement antinomiques, ce qui met à mal la notion même d'*auctoritas* et tendrait à décrédibiliser la parole auctoriale, à moins qu'elle ne serve précisément à défendre une conception humaniste du savoir selon laquelle les connaissances se sont jamais aussi solides que lorsqu'elles acceptent la confrontation, que lorsqu'elles accueillent la contradiction pour créer un débat et solliciter le jugement critique d'un lecteur. Ainsi la somme de ces regards pluriels qui apparaissent dans toutes ces épigrammes participe à la construction d'un savoir de qualité. Parce que l'anthologie regorge de visions concurrentes, polymorphes, antithétiques, elle incarne parfaitement la *docta varietas* et offre un chemin sûr vers l'*eruditio*.

C. Regards désincarnés et transmission du savoir

Si la conception du savoir des humanistes est si novatrice, c'est que sur bien des points, elle s'oppose à la vision médiévale. Au Moyen Âge, le savoir est vertical, réservé à un petit nombre et transmis par une source unique. A la Renaissance, le savoir est horizontal, il peut se transmettre par l'intermédiaire des auteurs mais peut être appris directement à la source grâce à l'enseignement des langues anciennes, ce qui démocratise l'accès aux connaissances. L'unicité à la fois des sources et du transmetteur est rejetée au profit de la multiplicité pour encourager le jugement critique et l'autonomie de pensée. La défense par Érasme du libre-arbitre dépasse la simple querelle religieuse avec Luther. Elle traduit tout son idéal humaniste : ce libre-arbitre auquel tient tant Érasme ne garantit pas seulement à l'homme une liberté d'agir, il protège son droit de penser par lui-même et c'est bien pour cela que ce mouvement littéraire a été associé à une foi nouvelle en l'Homme : les humanistes étaient convaincus que l'accès à la culture était possible pour tout un chacun et qu'avec ce bagage intellectuel, tout un chacun pourrait se forger sa propre opinion. Ce savoir multiple, cette confrontation permanente des sources, c'est aussi une façon de lutter contre les superstitions, l'obscurantisme et les oligarchies intellectuelles qui veillent à ne garder le pouvoir qu'entre les mains de quelques-uns pour éviter qu'il ne soit remis en question et faire en sorte qu'il reste bien au contraire figé et inatteignable.

1) Regards imparfaits : une désacralisation de l'*auctoritas*

Le Moyen Âge peut être considéré comme l'ère de la restriction des sources tout autant que des transmetteurs. Le savoir se trouve entre les mains de quelques élus qui s'appuient sur des œuvres faisant figure d'autorité et ne s'adressent qu'à un public choisi. Or, la forme anthologique tout autant que le genre épigrammatique remettent complètement en question cette conception du savoir. Le principe même d'une compilation est de multiplier les sources, de confronter plusieurs auteurs et ainsi de faire disparaître la notion même d'auteur principal. Quant au genre de l'épigramme, une de ses caractéristiques majeures est d'accueillir une grande diversité de tons, de thèmes et de personnages. La catégorie des épigrammes satiriques n'épargne personne. Les cibles ne sont pas choisies en fonction de leur statut social ou de leur niveau de culture, mais uniquement pour leur comportement ou leur façon d'exercer leur métier. Nous avons rassemblé les épigrammes dans lesquelles la notion même d'*auctoritas* nous paraissait déconstruite.

Le groupe de textes suivants pourrait aller à l'encontre de notre propos précédent puisqu'il met en scène un dieu qui intervient dans la vie d'un humain pour décider de son sort, ne laissant aucune place à son libre-arbitre. Il pourrait ainsi représenter une forme de théocratie et installer la notion d'autorité divine. Ce serait le cas si cette conception était la seule représentée dans l'anthologie. Or, le groupe d'épigrammes suivantes offre une tout autre vision, ce qui laisse penser que la précédente est une perception possible, mais pas unique, de l'intervention divine.

ΕΙΣ ΔΙΚΗΝ⁹⁵⁷

Άδηλον

Ανδροφόνω σαθρόν παρὰ τειχίον ὑπνώοντι
νυκτὸς ἐπιστῆναι φασὶ Σάραπιν ὄναρ.
καὶ χρησμοδῆσαι, κατακείμενος οὗτος, ἀνίστω,
καὶ κοιμῶ μεταβάς, ὃ τάλας, ἀλλαχόθι.
ὅς δὲ, διυπνισθεὶς, μετέβη. Τὸ δὲ σαθρόν ἐκεῖνο
τειχίον, ἐξαίφνης εὐθὺς ἔκειτο χαμαί.
σῶστρα δ' ἔωθεν ἔθυε θεοῖς χαίρων ὁ κακοῦργος,
ἦδεσθαι νομίσας τὸν θεὸν ἀνδροφόνους.
ἀλλ' ὁ Σαράπις ἔχρησε πάλιν διὰ νυκτὸς ἐπιστάς
κήδεσθαί με δοκεῖς, ἄθλιε, τῶν ἀδίκων ;
εἰ μὴ νῦν σε μεθῆκα θανεῖν, θάνατον μὲν ἄλυπον,
νῦν ἔφυγες. σταυρῶ δ' ἴσθι φυλαττόμενος”.

[Άδηλον

Ανδροφόνω σαθρόν παρὰ τειχίον ὑπνώοντι
νυκτὸς ἐπιστῆναι φασὶ Σάραπιν ὄναρ,
χρησμοδῆσαι “Κατακείμενος οὗτος, ἀνίστω,
καὶ κοιμῶ μεταβάς, ὃ τάλας, ἀλλαχόθι”.
“Ὅς δὲ διυπνισθεὶς μετέβη. Τὸ δὲ σαθρόν ἐκεῖνο

⁹⁵⁷. Epigramme livre I, p. 45 (AG, IX, 378 ; A. Pl., I³, 21, 9).

τειχίον ἐξαίφνης εὐθὺς ἔκειτο χαμαί.
 Σῶστρα δ' ἔωθεν ἔθυε θεοῖς χαίρων ὁ κακοῦργος,
 ἦδεσθαι νομίσας τὸν θεὸν ἀνδροφόνους.
 Ἄλλ' ὁ Σάραπις ἔχρησε πάλιν, διὰ νυκτὸς ἐπιστάς·
 “Κήδεσθαί με δοκεῖς, ἄθλιε, τῶν ἀδίκων ;
 Εἰ μὴ νῦν σε μεθῆκα θανεῖν, θάνατον μὲν ἄλυπον,
 νῦν ἔφυγες, σταυρῶ δ' ἴσθι φυλαττόμενος”⁹⁵⁸.

Sur la justice

Anonyme

Tandis qu'un meurtrier dormait contre un mur fêlé,
 On raconte que Sarapis lui apparut la nuit en songe,
 Pour prononcer un oracle : « Toi qui es étendu, lève-toi,
 Et déplace-toi pour dormir ailleurs, ô malheureux. »
 A son réveil, il se déplaça. Alors, ce mur fêlé,
 Tout à coup, instantanément, s'effondra.
 Dès le lever du jour, le malfaiteur réjoui, offrait des sacrifices aux dieux,
 Convaincu que le dieu avait de la sympathie pour les meurtriers.
 Mais Sarapis rendit un nouvel oracle lors d'une apparition nocturne :
 « Tu penses, misérable, que je m'inquiète du sort des hommes injustes ?
 Si je ne t'ai pas laissé mourir tout à l'heure, c'est qu'à une douce mort
 Tu as échappé tout à l'heure et sache que c'est au supplice que tu es réservé. »

C. URS. VELIUS (p. 45-46)

*Pone ruinosas homicida quieverat aedes,
 Cui visus, tacita nocte Serapis ait
 Praescius : hinc ὁ qui stertis te protinus aufer,
 Atque alio cubitum progrediare miser.
 Evigilans homicida abiit pariesque ruinam
 Lapsus humi vasta mole repente dedit.
 Sospita dehinc fecit diis sacra nepharius, orto
 Sole, ratus laetum caedibus esse deum.
 Cui deus in somnis iterum ventura ferebat :
 Men fontes scelerum perditte amare putas ?
 Quippe quod averti facilis discrimina leti,
 Hinc te servandum noveris esse cruci.*

C. Urs. Velius

Près de maisons en ruines un meurtrier s'était endormi,
 C'est à lui qu'une nuit silencieuse, Sérapis apparut et dit,
 Tel un devin : « O toi qui dors ici profondément, déplace-toi tout de suite,
 Et va t'allonger dans un autre endroit, malheureux. »
 A son réveil, le meurtrier partit et le mur,
 S'effondrant de tout son poids, s'écroula subitement.
 Alors le malfrat fit des sacrifices propices aux dieux, dès le lever
 Du soleil, convaincu que le dieu était favorable aux meurtres.
 Le dieu lui prédisait une nouvelle fois l'avenir dans ses songes :
 « Est-ce que tu penses, dépravé, que j'aime ceux qui sont à l'origine de crimes ?
 Quant au fait que j'ai repoussé le moment d'une douce mort,

⁹⁵⁸. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Ἀνδροφόνῳ σαθρὸν παρὰ τειχίον ὑπώνοντι/νυκτὸς ἐπιστῆναι φασὶ Σάραπιν ὄναρ / καὶ χρησμοφῆσαι
 Κατακείμενος οὗτος ἀνίστω / καὶ κοιμῶ μεταβάς, ὃ τάλας, ἀλλαχόθι. / ὅς δὲ διωπνισθεὶς μετέβη. τὸ δὲ σαθρὸν
 ἐκεῖνο / τειχίον ἐξαίφνης εὐθὺς ἔκειτο χαμαί· / σῶστρα δ' ἔωθεν ἔθυε θεοῖς χαίρων ὁ κακοῦργος / ἦδεσθαι νομίσας
 τὸν θεὸν ἀνδροφόνους / ἄλλ' ὁ Σάραπις ἔχρησε πάλιν διὰ νυκτὸς ἐπιστάς· / Κήδεσθαί με δοκεῖς, ἄθλιε, τῶν
 ἀδίκων; / εἰ μὴ νῦν σε μεθῆκα θανεῖν, θάνατον μὲν ἄλυπον / νῦν ἔφυγες, σταυρῶ δ' ἴσθι φυλαττόμενος. (AG, IX,
 378).

Tu sauras que c'est pour te réserver la croix. »

LUSCINIUS (p. 46)

*Dum caperet somnos murum prope latro vestustum,
In somnis praesto numen adesse videt.
Et subito oraculum monuit : latro mitte soporem,
Teque miser alio confer, abique celer.
Cessit ut ille loco, parens, mox concidit ingens,
Inque solum paries sternitur innocuus.
Sacra memor tantae fecit latro mane salutis,
Atque adeo gratos praedicat esse reos.
Postera sed reddit nox verba deumque latroni
Qui mala jactantis contudit ora viri :
« Non, ait, hac nece te visum fuit orbe moveri,
Quin magis immanis crux malefacta luet. »*

Luscinius

Tandis qu'un bandit dormait près d'un mur vétuste,
Dans ses songes, il voit alors une divinité apparaître.
Et soudain l'oracle le prévint : « Chasse ton sommeil, malfrat,
Réfugie-toi ailleurs, malheureux, et pars vite. »
Tandis qu'obéissant, il change d'endroit, bientôt une masse énorme s'écroule,
Et le mur jonche le sol, sans lui avoir porté préjudice.
Reconnaissant d'avoir été ainsi sauvé, le malfrat fit des offrandes dès le matin,
Et il proclame que les accusés sont grandement appréciés
Mais ensuite la nuit apporte au malfrat un discours et un dieu
Qui a fait ravalier ses forfanteries à ce vantard :
« Je n'ai pas souhaité te faire quitter le monde par cette mort-ci ;
Bien plutôt, c'est la croix sans pitié qui te fera payer tes méfaits. »

Nous retrouvons ici la structure habituelle en trois parties, de quatre vers chacune, avec toutefois une nouvelle illustration de la diversité qui traverse toute l'œuvre. En effet, l'*agôn* qui se caractérise le plus souvent par un dialogue, ou tout du moins une confrontation, se présente de manière différente dans cette épigramme. La partie centrale et charnière est, en réalité, la seule à ne pas contenir de dialogue. Elle est consacrée à la réaction du voleur qui trahit sa mauvaise interprétation du discours de Sarapis ou Sérapis⁹⁵⁹ et en cela, elle se rapproche davantage de la notion de « péripéties » que de celle d'*agôn*. Mais en procédant ainsi, l'épigrammatiste ménage un réel suspense et redouble l'effet de retournement de situation. L'affrontement entre les deux protagonistes n'intervient pas tout de suite car la naïveté du voleur le maintient dans l'illusion d'une bienveillance divine. La structure souligne, de plus, la puissance de la divinité et son pouvoir d'action en encadrant le récit avec ses deux discours.

Une fois de plus, la mise en scène du regard (*ἐπιστῆναι ὄναρ* ; *visus* ; *videt*) déclenche instantanément l'action et permet, conjointement, l'introduction du second protagoniste. La perception du brigand présente la particularité de n'être qu'un songe, un motif rattaché à une

⁹⁵⁹. Sur ce dieu égyptien qui a pris place dans le monde grec, lire Lefebvre Ludovic, « La diffusion du culte de Sarapis en Grèce continentale et dans les îles de l'Égée au IIIe siècle avant J.- C », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Octobre-Décembre 2008. p. 451-467.

intertextualité très riche⁹⁶⁰. Si le rêve a pour effet d'enclencher une action aussi instantanément qu'une perception réelle aurait pu le faire, c'est précisément parce qu'elle a le pouvoir de passer pour vraie. Rappelons que pour illustrer le principe de l'*enargeia* qui consiste à mettre en lumière un objet, Perrine Galand-Hallyn le compare à « l'apparition divine dans un songe⁹⁶¹ ». La réaction instantanée du voleur montre bien que l'apparition réelle d'une divinité aurait eu un effet équivalent. Selon ce même processus, grâce à l'*enargeia*, un auteur parvient à faire apparaître un objet qui n'est pas dans notre champ de vision, comme s'il l'était en réalité.

Dans chaque épigramme, tout est fait pour insister sur le pouvoir divin. Les deux premiers vers mettent en valeur l'apparition divine en l'opposant à l'immobilisme du voleur. Dans la version grecque, l'infinitif aoriste ἐπιστήναι marque une rupture nette avec le participe présent duratif ὑπνώοντι. Les deux traducteurs rendent cette idée, en utilisant pour Vélius un plus-que-parfait *dormiverat* puis le verbe défectif *ait* qui peut avoir la valeur d'un parfait et insister sur une action soudaine ou celle d'un présent de narration qui crée davantage de relief à l'apparition en donnant l'illusion au lecteur que le dieu apparaît au même moment sous ses yeux. Pour Luscinus, le présent de narration (*videt*) met fin à la durée indéfinie marquée par le subjonctif imparfait (*caperet*). En plaçant le voleur dans la position du sujet, il renforce l'opposition puisqu'il suggère que la force de l'apparition réveille le brigand pourtant endormi. Pour donner davantage de relief à cette irruption en songe, le discours de ce *deus ex machina* est retranscrit de manière directe.

Le *promythion* est donc intégralement consacré au dieu avec deux vers qui mettent en scène son arrivée et deux autres qui font entendre sa voix. La suite d'impératifs (ἀνίστω ; *aufer, progrediare ; mitte, confer, abi*) dresse les contours d'une théocratie dans laquelle une divinité a les pleins pouvoirs pour diriger les hommes et contrôler leur destin. La partie suivante est consacrée à la réaction du voleur qui, ayant considéré l'intervention du dieu comme salutaire et protectrice, organise un sacrifice. Ainsi, l'*agôn* qui aurait dû avoir des allures de jugement dernier est retardé et fait place, en raison de la mauvaise interprétation du voleur, à une scène de remerciement et de piété. Chaque version met habilement en valeur l'impact immédiat du discours sur le voleur qui exécute aussitôt les injonctions divines : en grec, le polyptote μεταβάς / μετέβη suggère l'idée d'une application stricte et parfaitement fidèle des ordres de Sarapis ; chez Vélius, le verbe d'action *abiit* répond par une double assonance en -a et en -i à l'ordre d'aller dormir *alio*. Quant à Luscinus, il choisit le terme *cessit*, ce qui implique une

⁹⁶⁰. Citons par exemple Homère, *Odyssée*, tome III, XIX, v. 535-569, *op. cit.*, avec le rêve réconfortant de Pénélope ; Euripide, *Hécube*, trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1927, [2003], t. II, p. 184-185 avec la vision tragique d'Hécube ; Hérodote, *Histoires*, livre I, 107-108, p. 132, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1956, (1^e éd. 1932), avec des passages évoquant les songes d'Astyage.

⁹⁶¹. Perrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence*, *op. cit.*, p. 99.

soumission à une hiérarchie ou à un ordre supérieur. Le pouvoir divin est enfin mis en valeur par la concordance entre les prédictions et l'effondrement du mur contre lequel était endormi le voleur.

L'*epimythion* marque un retournement de situation puisque le voleur découvre les réelles intentions du dieu, qui loin d'être protecteur, se veut vengeur ou justicier, selon le point de vue. L'épigramme s'achève donc sur le discours divin qui divulgue le véritable but de son intervention : le *deus ex machina* a donné l'ironique impression de préserver le protagoniste du sort tragique qui l'attendait près de ce mur, alors qu'il souhaitait seulement choisir de quelle manière le tragique s'exercerait. Le voleur est donc tout aussi condamné qu'au début de l'épigramme mais il l'est à un sort plus cruel (σταυρῶ φυλαπτόμενος ; *te servandum cruci* ; *magis immanis crux*). A travers cette épigramme et la mise en scène de ce regard divin tout-puissant, maître du destin humain, serait véhiculée l'image d'une *auctoritas* divine qui se chargerait de faire régner le bien et de punir le mal, selon une conception très manichéenne et surtout, très interventionniste. Nous aurions alors pu nous interroger sur les parallèles éventuels à faire avec le contexte religieux car la sélection opérée par un compilateur constitue en tant que telle un véritable choix éditorial. Autrement dit, les textes retenus, même s'ils ont été écrits par d'autres auteurs, peuvent permettre l'affirmation de convictions personnelles.

Il est vrai que dans le cas de Cornarius, il eût été étonnant qu'il veuille transmettre ses opinions religieuses, compte tenu de la distance qu'il a tenu à prendre par rapport aux discordes liées à la Réforme. Mais surtout, la notion même d'*auctoritas* est totalement contraire à la forme anthologique et au genre épigrammatique qui prônent la *diversitas*. Pour preuve, dans l'épigramme suivante, nous retrouvons comme protagoniste un dieu mais la présence divine prend alors un tout autre sens.

ΕΙΣ ΘΕΟΥΣ⁹⁶²

Παλλαδά

Τὸν Διὸς ἐν τριόδοισιν ἐθαύμασα χάλκεον υἷα,
τὸν πρὶν ἐν εὐχολαῖς, νῦν παραριπτόμενον,
ὀχθήσας δ' ἄρ' ἔειπον, Ἀλεξίκακε τρισέληνε,
μηδέποθ' ἠττηθεῖς, σήμερον ἐξετάθης.
Νυκτὶ δὲ μειδιῶν με θεὸς προσέειπε παραστάς,
καιρῶ δουλεύειν καὶ θεὸς ὦν ἔμαθον⁹⁶³.

Sur les dieux

De Palladas

A un carrefour, je contemplai avec étonnement le fils en airain de Zeus,
Auparavant loué, à présent méprisé,
Après m'être indigné, je lui dis : « Toi qui écarter les maux, toi qui es né la troisième nuit,
Toi qui n'as jamais été vaincu, te voilà aujourd'hui, foulé aux pieds.

⁹⁶². Epigramme livre I, p. 77 (AG, IX, 441 ; A. Pl., I^a, 37, 9).

⁹⁶³. ΠΑΛΛΑΔΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΩΣ

Τὸν Διὸς ἐν τριόδοισιν ἐθαύμασα χάλκεον υἷα, / τὸν πρὶν ἐν εὐχολαῖς, νῦν παραριπτόμενον. / ὀχθήσας δ' ἄρ' ἔειπον· Ἀλεξίκακε τρισέληνε, / μηδέποθ' ἠττηθεῖς σήμερον ἐξετάθης ; / νυκτὶ δὲ μειδιῶν με θεὸς προσέειπε παραστάς· / Καιρῶ δουλεύειν καὶ θεὸς ὦν ἔμαθον. (AG, IX, 441).

Une nuit, le dieu, souriant, est apparu et m'a dit :
« Même si je suis un dieu, j'ai compris que j'étais l'esclave du temps. »

CORNARIUS (p. 77-78)

*In trivīs vidi Vulcanum forte iacentem,
Qui e coelo nuper praecipitatus erat.
Ingemui et dixi, ô Hercules trinoctia proles,
Gratus eras superis, cur hodie inde cadis ?
Nocte deus ridens, sic contra dixit at adstans,
Sum licet ipse deus, servio temporibus.*

Cornarius

J'ai vu au hasard d'un chemin Vulcain, à terre,
Qui avait été récemment précipité du ciel.
J'ai gémi et j'ai dit : « Oh, Hercule, né la troisième nuit,
Tu étais dans les faveurs des dieux, pourquoi aujourd'hui tombes-tu de là-haut ? »
Une nuit, le dieu, riant et se tenant face à moi parla ainsi :
« J'ai beau être moi-même un dieu, je suis esclave du temps. »

Dans cette épigramme à la structure classique (deux vers pour le *promythion*, l'*agôn* et l'*epimythion*), nous retrouvons quelques effets produits par la mise en scène du regard. La première occurrence de *ἑθαύμασα* / *vidi* permet, comme à l'accoutumée, une présentation rapide du contexte et des personnages. Elle plonge le lecteur *in medias res*, effet renforcé par l'emploi de l'aoriste et du parfait. Elle annonce également le prisme par lequel l'action sera racontée : nous suivons le début de l'intrigue à travers les yeux d'un narrateur intradiégétique qui est également un personnage. Il faudra en revanche attendre la suite du texte pour savoir si le point de vue restera, de bout en bout, interne ou si nous serons amenés à connaître les pensées du second personnage, ce qui induirait une focalisation omnisciente. Le lecteur est une nouvelle fois transporté *in situ*, l'épigrammatiste place l'action sous ses yeux et l'invite à en être le spectateur privilégié. Comme très souvent, la mise en scène du regard introduit, très naturellement, un dialogue. Dans de nombreuses épigrammes, l'échange visuel précède l'échange verbal. Dans le cas présent, il est difficile de savoir s'il s'agit d'un dialogue ou d'un monologue mais il est secondaire de le déterminer car, que l'interlocuteur soit présent ou non, l'introduction d'un discours direct crée une dynamique, en rendant la scène vivante et alerte. Il n'est pas certain qu'il faille s'intéresser de près au personnage de Vulcain car si l'on en croit Pierre Waltz, « Les mentions que le poète fait des dieux du paganisme n'ont bien souvent qu'une valeur purement métaphorique⁹⁶⁴. » Il faut entendre par là que la référence est dépourvue de toute

⁹⁶⁴. Pierre Waltz. Sur quelques épigrammes « protreptiques » de l'Anthologie livre X. Notes critiques et exégétiques, *Revue des Études Grecques*, tome 59-60, fascicule 279-283, 1946. p. 176-209. Citation p. 200. Il poursuit plus loin : « Palladas ne fait en somme pas autre chose que de se conformer à un usage et à des règles du style poétique établis de longue date. L'emploi de ces expressions empruntées au polythéisme païen choquait si peu les oreilles les plus orthodoxes que les Pères de l'Eglise n'hésitaient pas à s'en servir, du moins dans leurs vers : Grégoire de Nazianze, dans ses épitaphes, présente volontiers les personnages dont il déplore la mort comme les favoris des Grâces ou des Muses ; et un siècle et demi plus tard, c'est à la cour même de Justinien, le persécuteur des païens, que l'on verra les chrétiens avérés dont les épigrammes composeront le Cycle d'Agathias y citer à tout propos Gypris, Pluton et Persephone, Charon et sa barque, Minos et son tribunal, les Parques, Cerbère ou le Styx, Thémis et sa balance, la Concorde et ses

signification religieuse. Dans cette épigramme, la référence à Vulcain est mise au service de l'idée directrice de l'épigrammatiste : tout est soumis au temps. Représenter un être immortel non pas comme une exception à la règle mais comme une victime supplémentaire renforce la dimension baroque du tableau qui montre avec force que tout n'est que mouvement, inconstance et fragilité. C'est bien de cela qu'il s'agit : du tableau d'une vie instable dans laquelle un être peut basculer de la félicité à l'infortune. Les antithèses, à la fois lexicales et temporelles (μηδέποθ' ἦττηθείς, σήμερον ἐξετάθης ; *Gratus eras superis, cur hodie inde cadis ?*) le suggèrent parfaitement. Il est plutôt judicieux de convoquer un dieu qui crée des armes censées résister au temps. Si un tel dieu est soumis à l'épreuve du temps, il faut alors en conclure que personne ne peut échapper à la règle.

Le dernier distique fait apparaître d'autres *topoi* : celui du rêve, qui peut être considéré à la fois comme un procédé de l'hypotypose et comme un effet produit par cette dernière. En effet, l'apparition de la divinité en rêve et la retranscription de ses paroles contribuent largement à nous faire voir la scène comme si nous y étions réellement. Parallèlement à ce constat, le songe traduit avec précision l'effet que produit l'hypotypose : donner une illusion de présence. Enfin, la mention du sourire (μειδιῶν ; *ridens*) précédant l'énoncé de la leçon à retenir renvoie à l'esprit de *festivitas* qui entoure l'anthologie. Elle peut suivre une finalité de pur divertissement ou comme ici, adoucir la dureté de l'enseignement et ce faisant, refuser une transmission aride et scolastique du savoir au profit d'un partage convivial de connaissances. La morale transmise dans le dernier vers (καιρῶ δουλεύειν καὶ θεὸς ὦν ἔμαθον / *Sum licet ipse deus, servio temporibus*) paraît révélatrice du positionnement idéologique de l'anthologiste : pour lui, la notion d'*auctoritas* est révolue. Cornarius aurait pu ne retenir que des pièces louant la toute-puissance divine, comme dans la pièce précédente. L'épigramme de Palladas place, au contraire, hommes et dieux sur un pied d'égalité.

Globalement, nous pouvons dire que l'humanisme a opéré, à plus d'un titre, une réduction de distance, entre Dieu et les hommes, entre les érudits et les hommes et plus généralement, entre le savoir et les hommes, entre le bonheur et les hommes. Les humanistes ont placé le savoir et le bonheur à portée de mains humaines, en se battant pour l'accessibilité aux connaissances et la liberté individuelle, avec une foi inébranlable en l'Homme. Ainsi, cette épigramme nous semble révélatrice du positionnement global de Cornarius, fidèle à l'esprit humaniste, sur la notion d'*auctoritas*. Conformément à cette vision, l'anthologiste n'a pas systématiquement mis en scène de *deus ex machina* contrôlant la vie des hommes et jugeant leurs actions. Il a procédé de la même manière pour les érudits qui ne sont pas systématiquement loués pour leur regard éclairé.

autels. Ces réminiscences classiques s'expliquent par un certain abus, dans les milieux lettrés, de la rhétorique et de l'humanisme. *Ibid.*, p. 201.

L'épigramme suivante renvoie à une conception assez traditionnelle du savant qui se distingue nettement du commun des mortels par des connaissances qui le rendent supérieur.

ΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥΣ⁹⁶⁵

Εἰς Ἡράκλειτον
Μὴ ταχὺς Ἡρακλείτου ἐπ' ὀμφαλὸν εἴλεε βίβλον
τοῦφεσίου. Μάλα τοι δύσβατος ἀτραπιτός.
ὄρφνη καὶ σκότος ἐστὶν ἀλάμπητον ἦν δέ σε μύστης
εἰσαγάγη, φανεροῦ λαμπρότερ' ἡελίου.

[Εἰς Ἡράκλειτον
Μὴ ταχὺς Ἡρακλείτου ἐπ' ὀμφαλὸν εἴλεε βίβλον
τοῦφεσίου. Μάλα τοι δύσβατος ἀτραπιτός.
Ὅρφνη καὶ σκότος ἐστὶν ἀλάμπητον ἦν δέ σε μύστης
εἰσαγάγη, φανεροῦ λαμπρότερ' ἡελίου⁹⁶⁶.]

Sur des philosophes

Anonyme

(Bouton servant à fixer un volume roulé)
Ne déroule pas rapidement le volume d'Héraclite
D'Éphèse. L'accès est certes très difficile.
L'obscurité et les ténèbres sont opaques mais si un initié
T'accompagne, le contenu sera plus clair qu'un soleil éclatant.

LAERTII INTERP. (p. 136)

*Noli Heraclitum rapido percurrere passu,
Est via difficilis, luce papyrus eget.
In sua si doctus reduxerit atria vates,
Cuncta videbuntur lucidiora die.*

Traduction de Laërce

Ne parcours pas Héraclite d'un pas pressé,
Le chemin est difficile, le papyrus a besoin d'éclaircissement.
Si un savant prophète te ramène dans le domaine qu'il connaît,
Toutes les choses seront perçues sous un jour plus clair.

CORNARIUS (p. 136)

*Nec tu Heracliti celer excussisse libellos
Possis, in via sunt plurima, plura latent.
Sunt tenebrae, tetra et docto caligo magistro
Indiga, splendent quo duce sole magis.*

Cornarius

Tu ne pourrais pas parcourir à la hâte les livres d'Héraclite.
Les passages impraticables sont très nombreux, plus d'éléments encore restent cachés.
Il y a des ténèbres, une obscurité repoussante qui nécessiteront un savant maître
Sous la conduite duquel elles brilleront plus que le soleil.

⁹⁶⁵. Epigramme livre I, p. 136 (AG, IX, 540 ; A. Pl., I^b, 49, 3). Aucune indication d'auteur.

⁹⁶⁶. ΑΔΗΛΟΝ

Μὴ ταχὺς Ἡρακλείτου ἐπ' ὀμφαλὸν εἴλεε βίβλον / τοῦφεσίου· μάλα τοι δύσβατος ἀτραπιτός. / ὄρφνη καὶ σκότος ἐστὶν ἀλάμπητον ἦν δέ σε μύστης / εἰσαγάγη, φανεροῦ λαμπρότερ' ἡελίου. (AG, IX, 540)

Ces épigrammes évoquent la dichotomie largement défendue par le Moyen Âge avec d'un côté, les érudits dotés d'un regard éclairé, garants des connaissances antiques et de l'autre, le reste des hommes enfermés dans leur obscurité. Les humanistes n'ont guère mis fin à cette dichotomie, ils l'ont seulement déplacée pour mettre en valeur une rupture nette avec la période médiévale : le Moyen Âge n'était qu'obscurité et la Renaissance n'est que lumière. Cette épigramme met en scène une forme d'« oligarchie intellectuelle » qui maintient les hommes dans une forme de dépendance aux érudits. Cette posture supérieure se perçoit dès le premier vers avec l'interdiction adressée aux hommes (Μὴ εἴλεε ; *Noli percurrere*) de parcourir seul un ouvrage philosophique. La tournure *Nec excussisse possis* est équivalente au sens où elle proclame elle aussi l'incapacité des hommes à accéder seuls aux connaissances philosophiques. S'ensuit la métaphore antithétique avec d'un côté, l'obscurité à laquelle le lecteur est confronté lorsqu'il doit parcourir l'œuvre seul (Ὅρφνη καὶ σκότος ; métaphore sous-entendue chez Diogène Laërce ; *tenebrae, tetra caligo*) ; de l'autre, la lumière qui désigne à la fois le regard savant de l'érudit et la capacité qu'il a d'éclairer, de sa science, le contenu du livre (λαμπρότερ' ἠελίου ; *luce / lucidiora die ; splendebunt quo duce sole magis.*)

De telles épigrammes ménagent une grande place à la notion d'*auctoritas* pour deux raisons. Héraclite tout d'abord, parce qu'il est le seul nom cité, apparaît comme un pilier philosophique incontournable. De plus, les érudits sont désignés comme des passeurs de savoir et des intermédiaires indispensables, en cela, ils font figure d'autorité. Le lecteur, sans le regard éclairé d'un savant, est condamné à l'obscurité. Cette vision est très éloignée de celle des humanistes et c'est pour cette raison, qu'elle n'est qu'un des nombreux points de vue défendus dans l'anthologie. Il faut alors comprendre que l'énoncé de cette théorie répond une nouvelle fois aux règles fixées par la *diversitas* : l'anthologiste expose de nombreux points de vue et c'est au lecteur de les analyser et de se forger sa propre opinion. Ainsi, l'avis développé dans l'épigramme suivante est complètement différent.

ΕΙΣ ΓΑΜΟΝ⁹⁶⁷

Αὐτομέδοντος

Εὐδαίμων πρῶτον μὲν, ὁ μηδενὶ μηδὲν ὀφείλων
 εἶτα δ' ὁ μὴ γήμας. τὸ τρίτον, ὅστις ἄπαις.
 ἦν δὲ μανεὶς γήμη τις, ἔχει χάριν, ἦν κατορύξει
 εὐθὺς τὴν γαμετήν, προῖκα λαβὼν μεγάλην.
 Ταῦτ' εἰδὼς σοφὸς ἴσθι. Μάτην δ' Ἐπίκουρον ἔασον
 ποῦ τὸ κενὸν ζητεῖν, καὶ τίνες αἱ μονάδες.

[Εὐδαίμων πρῶτον μὲν, ὁ μηδενὶ μηδὲν ὀφείλων·
 εἶτα δ' ὁ μὴ γήμας. Τὸ τρίτον, ὅστις ἄπαις.
 Ἦν δὲ μανεὶς γήμη τις, ἔχει χάριν, ἦν κατορύξει
 εὐθὺς τὴν γαμετήν, προῖκα λαβὼν μεγάλην.]

⁹⁶⁷. Epigramme livre I, p. 35 (*AG*, XI, 50 ; *A. Pl.*, I^a, 15, 6).

Ταῦτ' εἰδὼς σοφὸς ἴσθι. Μάτην δ' Ἐπίκουρον ἔασον
ποῦ τὸ κενὸν ζητεῖν, καὶ τίνες αἱ μονάδες⁹⁶⁸.]

Sur le mariage

D'Automédon

Il est heureux en premier lieu, celui qui ne doit rien à personne ;
Ensuite vient celui qui n'est pas marié ; en troisième, celui qui n'a pas d'enfants.
Si quelqu'un atteint de folie se marie, il est heureux s'il enterre
Aussitôt son épouse, après avoir reçu une large dot.
En sachant cela, acquiesce la sagesse. Laisse Épicure en vain
Rechercher où est le vide et ce que sont les monades.

ERASMUS (p. 35)

*Qui nulli debet, fortunatissimus ille est.
Proximus huic coelebs, tertius orbus erit.
Quod si quis demens uxorem duxerit, illi
Haec ita res demum comoda grata feret,
Eveniat si fors, ut grandi dote recepta,
Protinus uxorem deferat in tumulum.
Haec doctus sapias, Epicurum quaerere frustra,
Qua sit inane sinas, quaeque sient monades.*

Érasme

Celui qui ne doit rien à personne, c'est lui le plus heureux.
Presque aussi heureux, le célibataire et en troisième position, celui qui n'a pas d'enfants.
Mais à qui fit la folie de se marier,
Cette bêtise sera finalement profitable,
Si le hasard fait, qu'une fois une dot confortable empochée,
Il enterre aussitôt sa femme.
Avec cet enseignement, te voilà savant ; laisse Épicure chercher en vain,
Où est le vide et ce que sont les monades.

MORUS EXPRESSIT (p. 35)

*Res gravis est uxor. Poterit tamen utilis esse,
Si sua det propere se moriente tibi.*

More a traduit ainsi.

Une épouse est une chose pesante. Elle pourrait toutefois être utile
Si, en mourant, elle t'offre sur le champ ses biens.

ALCIATUS (p. 36)

*Est felix qui non alieno obnoxius aere est,
Et cui nec soboles, ulla nec uxor adest.
Quam si aliquis duxit, felix est, protinus haeres*

⁹⁶⁸. ΑΥΤΟΜΕΔΟΝΤΟΣ

Εὐδαίμων πρῶτον μὲν ὁ μηδενὶ μηδὲν ὀφείλων, /εἶτα δ' ὁ μὴ γήμας, τὸ τρίτον ὅστις ἄπαις. /ἦν δὲ μανεῖς γήμη τις, ἔχει χάριν, ἦν κατορύξη /εὐθὺς τὴν γαμετὴν προῖκα λαβὼν μεγάλην. /ταῦτ' εἰδὼς σοφὸς ἴσθι· μάτην δ' Ἐπίκουρον ἔασον / ποῦ τὸ κενὸν ζητεῖν καὶ τίνες αἱ μονάδες. (AG, XI, 50).

In magnam dotem si morientis erit.

Alciat

Il est heureux celui qui ne doit d'argent à personne
Et celui qui n'a ni enfants ni femme.
Il est heureux celui qui se marie,
Si, à la mort de sa femme, il hérite de sa belle dot.

LUSCINIUS (p. 36)

*Ille mihi felix primo est qui debita nescit
Inde carens natis conjugioque simul.
Si tamen uxorem vecordia praebuit et mox
Dotata intereat comoda magna dabit.
Haec sapiens spectata, hinc Epicurum tutus inane
Quarere mente sinas atque suas monadas.*

Luscinius

Il est selon moi heureux, en premier, celui qui ignore les dettes.
Ensuite arrivent à égalité celui qui n'a pas d'enfants et celui qui n'a pas de femme.
En revanche, si la démenche masculine a entraîné l'arrivée d'une femme et que bientôt
Elle décède bien dotée, elle offrira de grands avantages.
Sachant cela, sans t'en soucier, laisse Epicure
Chercher en vain dans son esprit le vide et ses monades.

Les épigrammatistes présentent la philosophie comme futile et lui opposent un pragmatisme accessible à tous. More et Alciat poussent cette idée à l'extrême puisqu'ils suppriment même la référence d'Automédon à Épicure, suggérant qu'il est inutile de le convoquer et que la sagesse pratique se suffit à elle-même. Ainsi, nul besoin d'érudit pour apporter son éclairage théorique. Automédon, Érasme et Luscinius dessinent simplement une échelle fictive du bonheur et révèlent les trois configurations qui assurent, selon eux, le plus de félicité. Cette gradation permet donc de structurer les deux premiers vers (πρῶτον μὲν, εἶτα δ, τὸ τρίτον ; *fortunatissimus, proximus, tertius ; primo, inde simul*). Le deuxième distique opère une première focalisation sur l'une de ces trois configurations, celle de l'homme célibataire, afin d'apporter un éclairage supplémentaire en expliquant que dans la situation opposée, celle d'un homme marié, le bonheur reste à portée de main (ἔχει χάριν ; *comoda grata ; comoda magna*), à condition qu'il devienne rapidement (εὐθὺς ; *protinus ; mox*) veuf (ἦν κατορύξει εὐθὺς τὴν γαμετήν ; *uxorem deferat in tumulum ; intereat*) et riche (προϊκα λαβὼν μεγάλην ; *ut grandi dote recepta ; Dotata*). Alciat conserve les trois configurations mais les place sur un pied d'égalité. Quant à More, il propose une vision plus radicale, cautionnant le mariage, uniquement à la condition que l'épouse meure rapidement.

Quelle que soit la longueur des épigrammes, chaque auteur assume de transmettre ici une vision très personnelle et la considère comme le seul enseignement essentiel à retenir. More le suggère

par la brièveté du texte qui ne laisse de place qu'à son unique point de vue. Quant à Automédon, Érasme et Luscinus, ils conseillent au lecteur de détourner sa vue de toute autre philosophie réduite, selon eux, à des réflexions sans fin, dénuées de toute utilité (Μάτην δ' Ἐπίκουρον ἕασον ζητεῖν ; *Epicurum quaerere frustra sinas ; specta Epicurum inane quarere.*) Si dans le groupe d'épigrammes précédent, Héraclite semble être un pilier incontournable, Épicure paraît ici complètement secondaire et bien moins utile que des réflexions pragmatiques, aussi concrètes qu'accessibles. La coexistence de ces textes prouve que la notion d'*auctoritas* philosophique n'est pas de mise et que si elle est défendue dans certaines pièces de l'anthologie, elle est complètement remise en question dans d'autres.

La disparition de la notion d'*auctoritas* est indissociable du geste anthologique : la forme même de la compilation est pleinement en adéquation avec la conception cornarienne du savoir, qui n'a de valeur que s'il est polymorphe. Le geste de l'anthologiste consiste à choisir des éléments textuels, au détriment d'autres et à livrer le fruit de cette sélection au lecteur, qui se laisse embarquer dans la découverte des auteurs en ignorant tout des absents, des textes non retenus. La dynamique anthologique, si elle est indissociable de l'idée de *diversitas*, d'ouverture formelle et thématique, implique tout de même nécessairement un processus de rétrécissement du champ d'ouverture sans lequel le choix ne s'opère pas. Pour le dire autrement, toute compilation est placée sous le signe de l'abondance (en raison du nombre de textes, d'auteurs, d'époques, de thèmes...) mais va également de pair avec la notion d'absence. Toutefois l'absence n'est jamais excluante au sens où le lecteur est appelé à enrichir la dynamique anthologique, s'il le souhaite. À partir du moment où le compilateur ne prétend pas avoir joint l'intégralité du matériau épigrammatique, le lecteur de l'anthologie peut s'en remettre pleinement aux choix opérés par le compilateur et considérer qu'il a sous les yeux la substantifique moelle du genre épigrammatique ou bien élargir son champ de vision en consultant les oeuvres complètes de certains épigrammatistes ou d'autres compilations.

Cornarius rejoint ici pleinement la conception de Valla. Luce Giard déclare à son sujet : « Tout se passe comme s'il reconnaissait encore des *auctores*, mais déjà plus d'*auctoritates* : nul n'est irréprochable et ne détient la clé du problème, et la forme du raisonnement ne garantit pas davantage la teneur du résultat⁹⁹ ». C'est précisément ce qu'il se passe dans l'anthologie : Cornarius refuse la notion d'*auctoritas*, préférant la profusion d'*auctores* qui lui permettent de montrer l'importance d'une maîtrise linguistique. Dans le cadre de l'imitation et de l'émulation, il est central de trouver les mots

⁹⁹. Luce Giard, « Du latin médiéval au pluriel des langues, le tournant de la Renaissance », *Histoire Épistémologie Langage*, tome 6, fascicule 1, 1984, p. 42. *Ibid.* Partant de sa conception du droit, elle expliquait le rôle central qu'il fait jouer à la langue : « Il semble inspiré par la conviction qu'il n'y a pas, en droit, de raisonnement conclusif définitivement, mais une chaîne indéfinie et toujours perfectible d'arguments et de contre-arguments tout aussi défendables en sorte que l'approche de la vérité (dont il n'y a pas de saisie finale assurée) consiste à faire sur la langue un incessant travail de recensement des tours et des ressources lexicales, d'affinement des subtilités syntaxiques, d'explicitation des ressorts cachés et de précision des connotations. », *Ibid.*, passage cité p. 310.

justes pour se rapprocher le plus près possible de la vérité transmise par l'auteur support, tout en apportant, si les traducteurs le souhaitent, leur conception personnelle. Ce faisant, il montre à nouveau que toute vérité est relative. En confrontant plusieurs *auctores*, sans jamais en élever un au rang d'*auctoritas*, il rappelle au lecteur de garder une prudence critique et de privilégier la confrontation de plusieurs sources s'il veut s'approcher de la vérité.

Les épigrammes suivantes cèdent la parole à Didon qui se charge de transmettre directement ce même message au lecteur.

Εἰς εἰκόνα Διδού⁹⁷⁰

Εἰς εἰκόνα Διδού

Ἀδέσποτον

Ἀρχέτυπον Διδούς ἐρικυδέος, ὧ̃ ξένε, λεύσσεις,
εἰκόνα θεσπεσίῳ κάλλει λαμπομένην.
Τοίη καὶ γενόμην, ἀλλ' οὐ νόον, οἶον ἀκούεις,
ἔσχον ἐπ' εὐφήμοις δόξαν ἐνεγκαμένην.
Οὐδὲ γὰρ Αἰνεῖαν ποτ' ἐσέδρακον, οὐδὲ χρόνοισι
Τροίης περθομένης ἤλυθον ἐς Λιβύην.
Ἀλλὰ βίας φεύγουσα Ἰαρβαίων ὑμεναίων,
πῆξα κατὰ κραδῆς φάσγανον ἀμφίτομον.
Πιερίδες, τί μοι αἰνὸν ἐφωπλίσσασθε Μάρωνα ;
τοῖα καθ' ἡμετέρης ψεύσατο σωφροσύνης.

[Εἰς εἰκόνα Διδού

Ἀρχέτυπον Διδούς ἐρικυδέος, ὧ̃ ξένε, λεύσσεις,
εἰκόνα θεσπεσίῳ κάλλει λαμπομένην.
Τοίη καὶ γενόμην, ἀλλ' οὐ νόον, οἶον ἀκούεις,
ἔσχον ἐπ' εὐφήμοις δόξαν ἐνεγκαμένην.
Οὐδὲ γὰρ Αἰνεῖαν ποτ' ἐσέδρακον, οὐδὲ χρόνοισι
Τροίης περθομένης ἤλυθον ἐς Λιβύην.
Ἀλλὰ βίας φεύγουσα Ἰαρβαίων ὑμεναίων,
πῆξα κατὰ κραδῆς φάσγανον ἀμφίτομον.
Πιερίδες, τί μοι αἰνὸν ἐφωπλίσσασθε Μάρωνα ;
Οἷα καθ' ἡμετέρης ψεύσατο σωφροσύνης⁹⁷¹.]

Sur l'image de Didon

Auteur anonyme

Etranger, tu regardes le portrait de la très célèbre Didon,
Une image resplendissante d'une divine beauté.
Et je fus telle mais des sentiments similaires à ceux que tu entends,
Je n'en eus pas, moi qui ai subi ma réputation, malgré mes louables actions.
En effet, à l'époque, je ne vis pas Enée et au moment
De la destruction de Troie, je ne me rendis pas non plus en Libye.
Mais fuyant la contrainte d'une union avec Iarbas,

⁹⁷⁰. Epigramme livre IV, p. 339 (AG, XVI, 151 ; A. Pl., IV^a, 10, 24).

⁹⁷¹. ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

Ἀρχέτυπον Διδούς ἐρικυδέος, ὧ̃ ξένε, λεύσσεις, / εἰκόνα θεσπεσίῳ κάλλει λαμπομένην. / τοίη καὶ γενόμην, ἀλλ' οὐ νόον, οἶον ἀκούεις, / ἔσχον ἐπ' εὐφήμοις δόξαν ἐνεγκαμένην. / οὐδὲ γὰρ Αἰνεῖαν ποτ' ἐσέδρακον, οὐδὲ χρόνοισι / Τροίης περθομένης ἤλυθον ἐς Λιβύην· / ἀλλὰ βίας φεύγουσα Ἰαρβαίων ὑμεναίων / πῆξα κατὰ κραδῆς φάσγανον ἀμφίτομον. / Πιερίδες, τί μοι αἰνὸν ἐφωπλίσσασθε Μάρωνα; / οἷα καθ' ἡμετέρης ψεύσατο σωφροσύνης. (AG, XVI, 151).

J'enfonçai dans mon cœur une épée à double tranchant.
Muses, pourquoi avez-vous armé contre moi le terrible Maro* ? (**Publius Vergilius Maro*)
Quels mensonges il forgea qui allaient contre ma tempérance.

SLEIDANUS (p. 339)

*Olim talis eram uenerando splendida uultu,
Quum populis dixi regia iura meis.
Pectoribus non illa tamen mens insita nostris,
Qualem circumfert publica fama, fuit.
Aeneas etenim nunquam mihi uisus, & illo
Nec Libyæ campus tempore noster erat.
Ancipiti sed ego pectus mucrone peregi
Quum fugerem lectos improbe Hiarba tuos.
Dicite Pierides, Quis enim furor iste, Maronem
Carminè non meritam sic lacerare suo ?*

Sleidanus

Autrefois, j'étais telle : splendide avec mon vénérable visage,
Lorsque j'énonçais mes droits royaux à mes peuples.
En revanche, les pensées sises dans mon cœur,
Ne furent pas celles que la renommée rapporte.
En effet, je n'ai jamais vu Enée et à cette époque,
La terre de Libye n'était pas mienne.
Mais moi j'ai transpercé ma poitrine avec une épée à double tranchant
Alors que je fuyais ton lit nuptial, vil Iarbas.
Dites-moi Muses : quelle est cette fureur avec laquelle Maro
Me fait ainsi souffrir, sans que je le mérite, dans son poème ?

AUSONIUS (p. 339-340)

*Illa ego sum Dido uultu quam conspicis hospes,
Assimilata modis pulchraque mirificis.
Talis eram, sed non Maro quam mihi finxit erat mens,
Vita nec incestis laeta cupidinibus.
Namque nec Aeneas uidit me Troius unquam,
Nec Libyam aduenit classibus Iliacis.
Sed furias fugiens atque arma procacis Iarbae
Sernani fateor morte pudicitiam.
Pectore transfixo, castos quod pertulit enses,
Non furor aut laeso crudus amore dolor.
Sic cecidisse iuuat, uixi sine uulnere famae,
Ultra uirum, positis moenibus oppetii.
Inuida cur in me stimulasti musa Maronem ?
Fingeret ut nostrae damna pudicitiae.
Vos magis historicis lectores credite de me,
Quam qui furta deum concubitusque canunt.
Falsidici uates temerant qui carmine uerum,
Humanisque deos assimulant uitii.*

Ausone

C'est bien moi, étranger, cette Didon que tu regardes,
Reconnaissable à mon visage et incroyablement belle.
J'étais telle mais mon esprit n'était pas celui que Maro m'a façonné
Et ma vie n'a pas été riche de désirs impurs.
Et en effet, Enée de Troie ne me vit jamais
Et il ne gagna pas non plus la Libye avec des navires troyens.
Mais fuyant les furies et les armes de l'impudent Iarbas,

J'ai protégé ma pudeur, je l'avoue, en mourant.
 Puisque j'ai transpercé ma poitrine, qui endura de chastes épées,
 Il n'y eut pas de colère ou de cruelle douleur causée par un amour meurtri.
 Je suis heureuse d'être morte de cette façon, j'ai vécu sans la douleur d'une mauvaise réputation,
 Une fois mon mari vengé, j'ai trouvé la mort après avoir établi des murailles.
 Pourquoi, jalouse Muse, as-tu excité Maro contre moi ?
 Pour qu'il invente des éléments qui nuisent à ma pudeur.
 Vous, lecteurs, fiez-vous, à mon sujet, davantage aux historiens
 Qu'à ceux qui chantent les adultères et les unions des dieux.
 Ce sont des affabulateurs ces poètes qui souillent la vérité par leur chant
 Et attribuent aux dieux les vices des hommes.

MARULLUS (p. 340)

*Tu qui me casusque meos in imagine parua
 Aspicias, & digito tristia fata refers.
 Vera haec effigies, nec⁹⁷² vera est, hospes, Elyssae,
 Sed non uera necis causa pudendus amor.
 Nec mihi Phryx nocuit, nec enim Phryga nouimus ullum,
 Cura sed antiqui casta tenaxque thori.
 Quam ne coniugio Libyci uiolare tyranni
 Cogerer, hac cecidi fortiter usà manu.
 At uos ô vates si sunt haec praemia laudi,
 Quae feret incesti famina adulterii ?*

Marulle

Toi qui contemples, sur une petite image, ma personne et mes malheurs,
 Tu touches aussi du doigt un triste destin.
 Ce portrait est conforme à la vérité ; ma mort, étranger, est conforme à la vérité,
 Mais un amour honteux n'est pas la véritable cause de ma mort.
 Le Phrygien ne m'a pas causé de tort et je ne connaissais en effet aucun Phrygien
 Mais l'amour de mon ancien lit nuptial était pur et indéfectible.
 Pour ne pas être contrainte de violer cet amour en épousant le tyran libyen,
 Je me suis tuée, en me servant courageusement de ma main.
 Mais vous, poètes, si vous récompensez ainsi la gloire,
 Qu'endurerait une femme qui aurait commis un impur adultère ?

L'auteur grec, Ausone et Marulle ont tous trois recours à l'apostrophe qui s'avère être double : le spectateur fictif d'un portrait de Didon est interpellé mais c'est également le lecteur de cette pièce qui est sollicité (λεύσσεις ; *conspicis* ; *tu qui aspicias*.) Sleidanus ne conserve pas la mise en abîme et se prive, se faisant, d'un effet de perspective puisque seul le lecteur est convoqué (*vos lectores*) mais la dimension picturale avec la référence au portrait et au spectateur a disparu. L'effet d'hypotypose est donc beaucoup plus marqué dans les trois autres épigrammes qui accordent une place importante à la dimension visuelle (Ἀρχέτυπον, λεύσσεις, εἰκόνα θεσπεσίῳ κάλλει λαμπομένην ; *conspicis modis pulchraque mirificis* ; *in imagine parua, Aspicias, haec effigies*). Cet effet est renforcé par le recours au présent. La déformation des faits dont le personnage accuse Virgile est mise en valeur par l'accumulation de tournures négatives (ἄλλ' οὐ, οὐδὲ, οὐδέ ; *non, nunquam, Nec ; non, nec, Nec, Non ; non uera, Nec, nec*). La

⁹⁷² Ce vers contient une erreur dans l'édition de Cornarius puisqu'il est écrit : *Vera haec effigies, nec uera est hospes Elyssae.*

protagoniste remet complètement en question les écrits du poète et se présente comme l'incarnation de la chasteté. Elle souhaite réhabiliter sa mémoire et redonner à son geste autodestructeur toute sa noblesse. En effet, la phrase centrale de son plaidoyer *pro domo* est Ἀλλὰ βίας φεύγουσα Ἰαρβαίων ὑμεναίων, / πῆξα κατὰ κραδῆς φάσγανον ἀμφίτομον. ; *Ancipiti sed ego pectus mucrone peregi / Quum fugerem lectos improbe Hiarba tuos. ; Sed furias fugiens atque arma procacis Iarbae / Seruani fateor morte pudicitiam. ; Quam ne coniugio Libyci uiolare tyranni / Cogerer, hac cecidi fortiter usa manu.* Ces affirmations visent à remettre en question la véracité de la version virgilienne représentant Didon victime d'hybris et cédant à son désespoir amoureux.

Au contraire, l'héroïne présente son geste comme réfléchi, rationnel et symbolique de sa *fides* aussi inébranlable que sacrée. Cette vision est tout à fait conforme à celle véhiculée par l'Antiquité tardive, d'une «*Dido pudica et uniuira*, exemple de fidélité conjugale⁹⁷³ ». Son geste « associé au suicide de Lucrece (...) devient une sorte de préfiguration des martyrs chrétiens⁹⁷⁴. » Ainsi à la Renaissance, deux versions cohabitent : celle de l'Antiquité tardive et celle de Virgile, celle de « l'intransigente *uniuira* » et celle de « l'amoureuse éplorée dont l'image reste empreinte de négativité⁹⁷⁵ ». Dans son *De mulieribus claris*⁹⁷⁶ qui va servir de texte fondateur pour les humanistes, Boccace défend la vision de l'Antiquité tardive. Il déclare au chapitre XL : « regardez des yeux de cuer parfondement la constance, la force et la vertu de ceste dame, qui mieulx ama mourir et des pendre [répandre] son chaste sanc que de le violer et vivre⁹⁷⁷. » Il ira même plus loin dans une de ses dernières œuvres, le *De casibus uirorum illustrium* consacré au destin malheureux des grands héros païens et chrétiens, des origines jusqu'à son époque puisqu'au moment d'aborder la vie de Didon, il passe complètement sous silence sa relation avec Enée⁹⁷⁸.

La dénonciation prend des tours variés selon les épigrammatistes. Dans l'épigramme grecque, l'héroïne conclut son discours en exprimant son incompréhension face à des propos non conformes à la vérité (Οἷα καθ' ἡμετέρης ψεύσατο σωφοσύνης.) Sleidanus opte, quant à lui, pour le pathétique, puisque l'héroïne évoque sa souffrance (*sic lacerare*) et son sentiment d'injustice (*non meritam*). Ausone et Marulle élargissent le propos : tous les poètes sont interpellés (*vates* dans les deux cas). Mais si dans la version du second, Didon clôt simplement son propos par une pique ironique adressée aux poètes et énoncée sous la forme d'une question rhétorique (*Quae feret incesti famina adulterii ?*), dans celle d'Ausone, elle s'exprime plus longuement et ses derniers mots sonnent comme un violent réquisitoire

⁹⁷³. Tatiana Clavier, « L'exemplarité de Didon dans les Vies de femmes illustres à la Renaissance », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, <http://journals.openedition.org/clio/9444>, p. 158.

⁹⁷⁴. *Ibid.*

⁹⁷⁵. *Ibid.*

⁹⁷⁶. Boccace, *De mulieribus claris*, traduction de Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

⁹⁷⁷. Tatiana Clavier, *art. cit.*, p. 159.

⁹⁷⁸. Lire à ce sujet, Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère. *Les « dictez vertueulx » d'Eustache Deschamps : forme poétique et discours engagé à la fin du moyen âge*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, p. 55, note 8. <https://books.google.fr/books?id=5OA6vi4NS2wC>

contre le genre poétique considéré comme menteur⁹⁷⁹. Le lecteur est donc invité à recourir à des ouvrages d'historiens s'il souhaite découvrir la vérité (*magis historicis credite*). Les deux derniers vers marquent le coup de grâce infligé aux poètes, dénoncés pour leur incapacité à rendre compte de la vérité (*Falsidici, temerant uerum*) et leur mauvaise foi les conduisant à se servir d'héroïnes comme de boucs émissaires, sacrifiées sur l'autel de la vertu pour masquer les désordres humains (*Humanisque deos assimulant uitiiis*).

Il n'est guère surprenant qu'une telle dénonciation de la poésie soit relayée par un poète. Pour l'épigrammatiste anonyme, l'honneur de la poésie grecque restait sauf puisque l'attaque est *ad hominem* et vise un poète latin. Elle pouvait donc tout au plus s'étendre à l'ensemble de la poésie latine et induire, implicitement, la supériorité du genre grec. Quant aux traducteurs latins, ils ne semblent pas s'offusquer des critiques génériques qu'ils ne pouvaient ignorer puisqu'elles étaient devenues topiques. Le *furor poeticus* a en effet toujours été caractérisé par sa capacité à sortir des sentiers battus du réel et à donner naissance à des univers parallèles aux contours flous. De plus, le fait que le personnage qui lance un débat sur l'absence de vérité (ici Didon) soit légendaire peut faire sourire et ôte quelque peu de mordant à la critique. Enfin, Marulle et Sleidanus, en traduisant cette épigramme, se sont inscrits dans les pas de Boccace qui avait déjà entrepris une réhabilitation de Didon. Tatiana Clavier explique que le succès du *De mulieribus claris* de Boccace est notamment dû à une volonté de « réfuter les attaques contre les femmes, particulièrement intenses à partir de la fin du Moyen Âge⁹⁸⁰ ». Il est difficile d'appliquer cette remarque à nos épigrammatistes. Nous pouvons tout au plus affirmer que l'esprit humaniste les poussait à remettre constamment en question les portraits traditionnels et à en proposer de nouveaux.

L'anthologie véhicule donc, avec cette succession de regards croisés, une conception de l'autorité très différente de celle qui était défendue au Moyen Âge et que Gérard Leclerc formule en ces termes : « L'autorité, c'est le texte faisant autorité, digne de créance, voie obligée vers la vérité. L'autorité, c'est aussi l'auteur du texte ainsi sélectionné pour son poids de créance : le grand nom, le nom d'auteur qui revient sans cesse dans l'énonciation comme garant de sa vérité⁹⁸¹. » La *diversitas* offerte à la fois par la forme anthologique et le genre épigrammatique balaiement complètement cette notion d'autorité. La vérité n'est plus unique mais mouvante, elle ne cesse d'être remise en question et ne peut être approchée autrement que par la connaissance de multiples sources.

2) Regards inclusifs : la création d'une *sodalitas*

⁹⁷⁹. Sur cette critique topique, lire notamment Platon, *La République*, livre X, 596 e, notamment, *op. cit.*

⁹⁸⁰. Tatiana Clavier, art. cit., p. 155.

⁹⁸¹. Gérard Leclerc, « La Chrétienté médiévale et l'autorité », *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, sous la direction de Leclerc Gérard. Presses Universitaires de France, 1996, p. 99-136.

L'anthologie d'épigrammes de Cornarius offre une mise en abyme très riche de la notion de *sodalitas* et ce, à plus d'un titre. Elle réunit l'Antiquité et le monde contemporain, convie de nombreux auteurs, qui eux-mêmes ont pu faire partie de *sodalitates*. La catégorie des *epigrammata sympotica* met en scène des repas festifs où se mêlent enseignement et distraction. L'œuvre nous donne donc à voir une forme de solidarité entre deux époques très éloignées dans le temps, entre plusieurs auteurs et parfois entre les personnages. Mais une autre forme de solidarité se dessine tout au long de l'œuvre : celle qui unit l'auteur et ses lecteurs. Même si l'épître dédicatoire s'adresse à Magnus III de Mecklembourg-Schwerin⁹⁸², elle permet à l'anthologiste d'établir un premier contact avec ses lecteurs. En insistant sur les atouts de l'épigramme, il encourage vivement ces derniers à parcourir l'ouvrage, leur garantit de multiples bienfaits et leur promet qu'ils joindront, grâce à cette lecture, l'utile à l'agréable, et ce grâce à un auteur qui a réussi à mêler l'aspect divertissant et didactique quand d'autres se contentent de l'un ou de l'autre, selon les dires d'Horace⁹⁸³. Ce lien initial se prolonge ensuite implicitement et fictivement à chaque fois que les épigrammatistes emploient un « nous » inclusif ou une première personne du singulier qui, associée à un *ethos* d'humilité, rapproche auteurs et lecteurs. Mais l'auteur parvient à créer cette communion avec d'autres procédés encore. Si nous avons précédemment établi de nombreux parallèles entre le genre de l'apologue et celui de l'épigramme, la posture du fabuliste est pourtant souvent bien différente de celle de l'épigrammatiste. En effet, le premier s'efface dans le corps du texte (le récit) et n'apparaît que pour en énoncer l'âme, autrement dit la morale. Nous avons une scission très nette entre les animaux ou les êtres humains observés, très souvent aveuglés, ou tout du moins dans l'erreur, et l'auteur moraliste qui éclaire le public de sa sagesse. Si cette configuration se retrouve parfois dans les épigrammes, elle n'est pas la plus courante. Il arrive très souvent que l'épigrammatiste s'inclue dans le récit et crée ainsi une forme de solidarité avec le lecteur.

Dans le groupe d'épigrammes suivant, l'auteur partage l'aveuglement du genre humain.

EK TOY ENANTIOY ΠΙΘΑΝΑ⁹⁸⁴

Λουκιανοῦ

Θνητὰ τὰ τῶν θνητῶν καὶ πάντα παρέρχεται ἡμᾶς,
ἦν δὲ μή, ἀλλ' ἡμεῖς αὐτὰ παρερχόμεθα⁹⁸⁵.

⁹⁸². Voir II, A, 1).

⁹⁸³. Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, vers 333-334 : « *Aut prodesse volunt, aut delectare poetae ; / Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.* » : Ou être utile ou charmer, tel est le désir des poètes, ou encore dire tout ensemble des choses qui puissent à la fois avoir de l'agrément et servir à la vie. et vers 343 : *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.* « Il enlève tous les suffrages celui qui même l'agréable à l'utile. »

⁹⁸⁴. Épigramme livre I, p. 27 (*AG*, X, 31 ; *A. Pl.*, I^a, 13, 5).

⁹⁸⁵. ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ

Θνητὰ τὰ τῶν θνητῶν, καὶ πάντα παρέρχεται ἡμᾶς / ἦν δὲ μή, ἀλλ' ἡμεῖς αὐτὰ παρερχόμεθα. (*AG*, X, 31).

Les choses mortelles appartiennent aux mortels et passent toutes à côté de nous ;
Lorsque ce n'est pas le cas, c'est nous qui passons à côté d'elles.

LUSCINIUS (p. 27)

*Mortales fugiunt nos cuncta, cadentia fato,
Vel, quod crediderim, nos magis haec fugimus.*

Luscinius

Toutes les choses se dérobent à nous, car elles dépendent du destin,
Ou, c'est plutôt nous, comme je serais tenté de le croire, qui nous dérobons à elles.

L'auteur a ici recours au procédé le plus simple pour annihiler toute distance avec le lecteur. Il n'incarne plus la figure du sage qui a nécessairement un temps d'avance sur le genre humain qu'il a observé au préalable et à qui il livre le fruit de ses observations. L'omniprésence de la première personne du pluriel dans le texte grec place lecteur et auteur dans la position d'observateurs potentiels (*πάντα παρέρχεται ἡμῶς*), ce qui sous-entend que tout un chacun peut devenir spectateur du monde qui l'entoure et avoir ainsi accès à la connaissance du genre humain. Mais lecteur et auteur partagent également un hypothétique aveuglement ou une incapacité à déchiffrer (*ἡμεῖς αὐτὰ παρερχόμεθα / Mortales fugiunt nos cuncta*). Ainsi, personne n'est à l'abri de l'erreur et à rebours, le savoir est accessible à tous. Si dans les fables ésopiques, le récit et la moralité opèrent une dichotomie stricte entre le genre humain aveuglé et le fabuliste qui détient le savoir, ces tournures à la première personne du pluriel créent une communauté de sort et une solidarité entre auteur et lecteur.

Luscinius, en ajoutant une relative en incise (*quod crediderim*) au subjonctif parfait à valeur hypothétique, renforce cette proximité entre lecteur et auteur puisque ce dernier transmet son opinion en toute humilité, sans certitude et sans garantie de détenir le savoir. La formule s'intègre parfaitement à ce distique qui s'appuie sur le procédé de l'épanorthose⁹⁸⁶. Comme pour rendre compte, formellement, de cette solidarité face à la difficulté du déchiffrement du monde, l'écriture procède par tâtonnement. L'épigrammatiste doit procéder à des rectificatifs pour être sûr de se rapprocher de la vérité. La correction à laquelle il procède est mise en valeur par la conjonction de coordination (*Vel*), soutenue par le polyptote (*fugiunt ; fugimus*). Cette dernière figure est également présente dans l'épigramme grecque (*παρέρχεται ; παρερχόμεθα*) mais celle de l'épanorthose est absente puisque Lucien expose, contrairement à Luscinius, une vision très claire et binaire du monde : avec d'un côté les choses qui ne sont pas visibles, de l'autre celles que nous pouvons voir mais que nous ne comprenons pas. A l'inverse, Luscinius s'interroge : peut-être que finalement le réel, dans son intégralité, peut être perçu de nous ; mais peut-être rencontrons-nous beaucoup de difficultés à

⁹⁸⁶. Pour une définition de cette notion, lire Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2005, plus spécifiquement p. 37 : figure qui « consiste à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie. »

le voir. L'interrogation énonce tout à la fois le pouvoir qu'a l'être humain de déceler les clés du réel et la difficulté de la tâche.

Παλλαδᾶ⁹⁸⁷

Γῆς ἐπέβη γυμνός, γυμνός θ' ὑπὸ γαῖαν ἄπειμι.
καὶ τί μάτην μοχθῶ γυμνὸν ὄρων τὸ τέλος ;

[Γῆς ἐπέβη γυμνός, γυμνός θ' ὑπὸ γαῖαν ἄπειμι.
Καὶ τί μάτην μοχθῶ γυμνὸν ὄρων τὸ τέλος⁹⁸⁸ ;]

De Palladas

Sur terre, je suis arrivé nu ; nu, sous terre je m'en irai ;
Et pourquoi suis-je inutilement peiné de voir la fin nue ?

G. LILIUS (p. 28)

*Ingredior nudus terram, egredior quoque nudus.
Quid frustra studeo, funera nuda videns ?*

Lily

J'arrive sur terre nu, j'en sors nu également.
Pourquoi réfléchir en vain, en voyant la mort nue ?

MORUS (p. 28)

*Nudus ut in terram vidi, sic nudus abibo,
Quid frustra sudo, funera nuda videns ?*

More

De même que j'ai vu la terre, nu, de même je la quitterai, nu.
Pourquoi m'angoisser vainement en voyant la mort nue ?

L'emploi de la première personne du singulier produit le même effet que la première personne du pluriel. Que l'auteur se cache ou non derrière ce « je », dans les deux cas de figure, une *sodalitas* se crée entre auteur et lecteur. En effet, si le pronom personnel contient une dimension autobiographique (feinte ou réelle, c'est secondaire), une proximité est établie parce que l'épigrammatiste pointe sa réaction inadaptée à l'arrivée de la mort. Ce même épigrammatiste qui se moquait parfois des comportements, animaux ou humains, enclenchés à la vue d'un obstacle ou d'un danger, rit de lui-même et se choisit lui-même pour cible, complétant ainsi la liste des situations d'aveuglement dans lesquelles il s'inclut cette fois-ci. Si cette première personne du singulier a en revanche une valeur

⁹⁸⁷. Epigramme livre I, p. 27 (AG, X, 58 ; A. Pl., I^a, 13, 6).

⁹⁸⁸. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Γῆς ἐπέβην γυμνός γυμνός θ' ὑπὸ γαῖαν ἄπειμι / καὶ τί μάτην μοχθῶ γυμνὸν ὄρων τὸ τέλος ; (AG, X, 58).

indéfinie, l'épigrammatiste sous-entend malgré tout que n'importe qui, y compris lui-même, peut être ici désigné. Il s'inclut une nouvelle fois et aucune distance ne le sépare de son lecteur.

Nous ne joignons que les versions de Lily et More car elles seules conservent la référence au regard présente chez Palladas (ὄρων / *videns* / *videns*). Le premier vers de ces trois épigrammes repose sur une structure syntaxique en chiasme, avec en facteur commun et en miroir l'adjectif nu (γυμνός, γυμνός ; *nudus* / *nudus* ; *Nudus* / *nudus*) et l'antithèse qui permet de tisser le lien qui mène de la naissance à la mort (Γῆς ἐπέβη / ὑπὸ γαῖαν ἄπειμι ; *Ingredior terram* / *egredior quoque* ; *in terram vidi* / *sic abibo*). Parce que cette réalité est énoncée à la manière d'un constat inéluctable qui ne peut qu'être accepté, le deuxième vers associe la plainte à une absurdité et crée un décalage entre le regard qui semblait précédemment éclairé et qui paraît à présent inexpérimenté et surpris, à la vue de la mort. La réaction inadaptée et incongrue est mise en valeur par la question rhétorique redoublée par l'adverbe τί μάτην ; *Quid frustra* ?. Mais précisément parce que l'épigrammatiste a recours à la première personne du singulier, il ne se présente pas comme un juge sévère condamnant l'absurdité du genre humain qui déplore une réalité incontournable, mais comme membre à part entière de cette communauté humaine qui ne peut ignorer la mort mais ne peut s'empêcher de la redouter.

Pour comprendre plus nettement l'effet produit par la création de cette *sodalitas*, il suffit de comparer les épigrammes suivantes.

Παλλαδά⁹⁸⁹

Δακρυχέων γενόμην καὶ δακρύσας ἀποθνήσκω,
 δάκρυσι δ' ἐν πολλοῖς τὸν βίον εὔρον ὄλον.
 ὦ γένος ἀνθρώπων πολυδάκρυτον, ἀσθενές, οἰκτρὸν,
 συρόμενον κατὰ γῆς, καὶ διαλυόμενον.

[Δακρυχέων γενόμην καὶ δακρύσας ἀποθνήσκω·
 δάκρυσι δ' ἐν πολλοῖς τὸν βίον εὔρον ὄλον.
 ὦ γένος ἀνθρώπων πολυδάκρυτον, ἀσθενές, οἰκτρὸν,
 συρόμενον κατὰ γῆς, καὶ διαλυόμενον⁹⁹⁰.]

De Palladas

En pleurs je suis né et c'est après avoir versé des larmes que je meurs ;
 J'ai passé toute ma vie au milieu d'innombrables pleurs.
 O genre humain qui pleure abondamment, qui est faible, qui se plaint,
 Traîné de force sous terre et réduit à néant.

ALCIATUS (p. 30)

Fleus ego sum genitus, celebrantur funera fletu,

⁹⁸⁹. Epigramme livre I, p. 30 (*AG*, X, 84 ; *A. Pl.*, I^a, 13, 10).

⁹⁹⁰. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Δακρυχέων γενόμην καὶ δακρύσας ἀποθνήσκω· /δάκρυσι δ' ἐν πολλοῖς τὸν βίον εὔρον ὄλον. /ὦ γένος ἀνθρώπων πολυδάκρυτον, ἀσθενές, οἰκτρὸν, /συρόμενον κατὰ γῆς καὶ διαλυόμενον. (*AG*, X, 84).

*Transacta innumeris vita fuit lacrimis,
O miserum mortale genus lacrimabile semper,
Quod factum ex cinere est, solvitur in cinerem.*

Alciat

Moi c'est en pleurant que je suis né, les funérailles sont célébrées par des pleurs,
La vie s'est écoulée au milieu d'innombrables larmes.
O misérable genre humain qui a toujours la larme à l'œil,
Ce qui est fait de cendre, se dissout en cendre.

LUSCINIUS (p. 30)

*Fundebam lachrymas genitus, moribundus idem nunc,
Plango, videns luctu tempora cuncta teri.
O mortale genus, male firmum, triste misellum
Seu te habeat tellus, seu fera parca ferat.*

Luscinius

Je versais des larmes, à ma naissance, au seuil de ma mort, je fais la même chose,
Je me lamente en voyant tout ce temps passé à me consumer de chagrin.
O genre mortel, fragilement ancré, tristement chétif,
Que la terre te porte ou que la cruelle Parque t'emporte.

Τοῦ αὐτοῦ⁹⁹¹

Ω γένος ἀνθρώπων ἀνεμώλιον, αὐτοχόλωτον,
μέχρι τέλους βιότου μηδέν ἐπιστάμενον.

[Ω γένος ἀνθρώπων ἀνεμώλιον, αὐτοχόλωτον,
μέχρι τέλους βιότου μηδέν ἐπιστάμενον⁹⁹².]

Du même (De Palladas)

O genre humain inutile, qui s'irrite contre lui-même,
Qui jusqu'à la fin de sa vie, ne sait rien.

LUSCINIUS (p. 31)

*O quam vana tenet fiducia proxima vento
Mortales, verum non nisi morte scient.*

Luscinius

O combien vaine est la confiance, qui, aussi chancelante que le vent tient
Les mortels, ils ne connaissent la vérité qu'à leur mort.

Avec l'emploi dans le premier distique de la première personne du singulier, les trois premières épigrammes créent un esprit de *sodalitas* qui adoucit la dureté du jugement énoncé dans les deux

⁹⁹¹. Epigramme livre I, p. 30 (AG, VII, 688 ; A. Pl., II^a, 4). A chercher

⁹⁹². ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Οἱ δύο Κάλχαντες τὸν Γέσσιον ὄλεσαν ὄρκοις / τῶν μεγάλων ὑπάτων θῶκον ὑποσχόμενοι. / ὃ γένος ἀνθρώπων ἀνεμώλιον, αὐτοχόλωτον, / ἄχρι τέλους βιότου μηδέν ἐπιστάμενον. (AG, VII, 688)

derniers vers. Parce que l'épigrammatiste s'inclut dans le genre humain, son regard est compatissant. La critique du caractère larmoyant des hommes perd de son agressivité puisque l'auteur même de la critique se décrit au préalable en train de pleurer continuellement. Les polyptotes employés par Palladas et Alciat (δάκρυσι / Πολυδάκρυτον ; *lacrimis / lacrimabile*) établissent une communauté de destin entre l'auteur et son lecteur et évitent la dichotomie moralisatrice entre le savant éclairé, préservé des errements humains et le commun des mortels aveuglé. Les deux dernières épigrammes, réduites à l'énoncé d'une morale sur le genre humain, sont en revanche plus abruptes et la brièveté ne fait qu'accroître la dureté du propos. La première personne du singulier est absente et l'épigrammatiste apparaît alors seulement comme un détracteur des comportements humains. L'esprit de *sodalitas* fait défaut, précisément parce que l'auteur ne partage pas au préalable son expérience et se place exclusivement comme détenteur du savoir. Ce groupe d'épigrammes prouve une fois de plus la *diversitas* qui anime toute l'anthologie. La posture de l'anthologiste est mouvante, il peut établir un lien de solidarité avec son lecteur en mettant en scène son regard aveuglé et dans l'erreur ou se distinguer des hommes par son point de vue éclairé qui justifie sa position de transmetteur de savoir. Mais ce cas de figure est rare. Les attaques virulentes envers le genre humain restent des cas très isolés dans l'anthologie. Dans le groupe d'épigrammes suivant, la configuration est encore différente.

ΕΙΣ ΑΥΤΑΡΚΕΙΑΝ⁹⁹³

Λουκιανοῦ

Ὡς τεθνηξόμενος τῶν σῶν ἀγαθῶν ἀπόλαυε,
ὥς δὲ βιωσόμενος φείδω σῶν κτεάνων.
Ἔστι δ' ἀνὴρ σοφὸς οὗτος, ὃς ἄμφω ταῦτα νοήσας
φειδοῖ, καὶ δαπάνη μέτρον ἐφηρμόσατο.

[Ὡς τεθνηξόμενος τῶν σῶν ἀγαθῶν ἀπόλαυε,
ὥς δὲ βιωσόμενος φείδω σῶν κτεάνων.
Ἔστι δ' ἀνὴρ σοφὸς οὗτος, ὃς ἄμφω ταῦτα νοήσας
φειδοῖ, καὶ δαπάνη μέτρον ἐφηρμόσατο⁹⁹⁴.]

Lucien

Jouis de tes biens comme si tu étais sur le point de mourir,
Économise tes richesses comme si tu avais toute la vie devant toi.
C'est un homme sage, celui qui, considérant ces deux principes,
A appliqué une juste mesure à l'épargne et à la dépense.

AUSONIUS (p. 17)

*Re frueri ut natus mortalis, dilige sed rem
Tanquam immortalis. Sors est in introque verenda.*

⁹⁹³. Epigramme livre I, p. 17 (AG, X, 26 ; A. Pl., I^a, 12, 6).

⁹⁹⁴. ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ

Ὡς τεθνηξόμενος τῶν σῶν ἀγαθῶν ἀπόλαυε, / ὥς δὲ βιωσόμενος φείδω σῶν κτεάνων. / ἔστι δ' ἀνὴρ σοφὸς οὗτος, ὃς ἄμφω ταῦτα νοήσας / φειδοῖ καὶ δαπάνη μέτρον ἐφηρμόσατο. (AG, X, 26)

Ausone

Profite de ton bien comme un mortel, mais aime-le comme un immortel.
Il faut appréhender le destin avec ce double point de vue.

LILIUS (p. 17)

*Divitiis utare tuis tamquam moriturus,
Tanquam victurus denuo parce tuis.
Vir sapiens est ille quidem, qui haec ambo volutans
Parcit, quique modum sumptibus applicuit.*

Lily

Sers-toi de tes richesses comme si tu étais sur le point de mourir,
Épargne-les en revanche comme si tu étais sur le point de vivre à nouveau.
Sage est l'homme qui, méditant ces deux points de vue,
Épargne et a fait preuve de mesure pour les dépenses.

MORUS (p. 17-18)

*Tanquam jam moriturus partis utere rebus :
Tanquam victurus denuo parce tuis.
Ille sapit, qui perpensis his rite duobus,
Parcus erit certo munificusque modo.*

More

Profite des choses que tu as acquises comme si tu étais déjà sur le point de mourir,
Épargne tes biens comme si tu étais sur le point de vivre à nouveau.
Il est sage celui qui, après avoir bien perçu l'intérêt de ces deux principes,
Sera économe et généreux dans une juste mesure.

ALCIATUS (p. 18)

*Utare divitiis ut morti proximus, idem
Tanquam victurus parce tuis opibus.
Ille sapit vere qui callens haec duo, novit
Non nimium largus, nec nimis esse tenax.*

Alciat

Profite des richesses, comme si tu étais très proche de la mort ;
De la même manière, épargne tes ressources comme si tu allais vivre.
Il est vraiment sage celui qui, connaissant parfaitement ces deux principes,
A su ne pas être ni trop généreux ni trop parcimonieux.

Les auteurs se présentent comme détenteurs d'une morale puisqu'ils s'adressent directement au lecteur en lui indiquant la marche à suivre avec des impératifs antithétiques qui frôlent l'aporie (ἀπόλαυε / φείδεο ; *fruere / dilige ; utare / parce ; utere / parce ; utere / parce*) mais qui invitent en réalité à trouver le juste milieu. Si Ausone ne se départit pas de cette écriture directive avec l'emploi d'un adjectif verbal (*verenda*), les autres épigrammatistes abandonnent dans la suite du texte la posture moralisatrice, pour laisser place à une troisième personne du singulier indéfinie qui sonne comme un encouragement et crée une fois de plus un esprit de *sodalitas* puisque l'auteur semble se donner ce

conseil à lui-même également. Enfin, les tournures généralisantes (Ἔστι δ' ἀνὴρ σοφὸς οὗτος, ὃς / *Vir sapiens est ille quidem, qui / Ille sapit, qui / Ille sapit vere qui*) placent plutôt les auteurs dans une position d'observateurs du monde que dans celle de savants éclairés. Ils ont connaissance du point de vue à adopter (*ταῦτα νοήσας / ambo volutans / perpensis his rite duobus / callens haec duo*) mais rien n'indique qu'ils l'appliquent. Mais en quoi ces vérités générales sont-elles moins moralisatrices que dans des apologues dans lesquels les fabulistes se positionnent la plupart du temps en tant que détenteurs du savoir ? Parce que nulle part, dans cette épigramme, n'est exprimé le postulat selon lequel les hommes ignorent ce mécanisme ou ne savent pas l'appliquer. L'épigrammatiste constate seulement que ceux qui suivent ce double précepte gèrent parfaitement leurs finances et adoptent un état d'esprit approprié. En outre, le message se veut empli de confiance : Lucien, avec l'aoriste ἐφηρμόσατο et More avec le parfait (*novit*) montrent que la méthode a fait ses preuves, ce qui implique que tout un chacun peut l'expérimenter tandis que le futur de certitude (*erit*) de Lily transmet une foi inébranlable en l'homme.

Ainsi, selon les épigrammes, les auteurs peuvent imposer leur point de vue, en établissant une frontière très nette entre le regard aveuglé des hommes et le leur, qui est éclairé. Mais parfois, ils peuvent décider d'établir une *sodalitas* avec le lecteur en recourant à la première personne du singulier ou du pluriel ou encore une troisième personne du singulier indéfinie qui les place sur un pied d'égalité avec tout un chacun. Mais quel que soit le degré d'engagement de l'épigrammatiste, ce dernier guide, dans chacune de ses pièces, le regard du lecteur, comme un peintre guide l'œil du spectateur. Qu'il s'exprime de manière implicite ou explicite, le regard de l'épigrammatiste est omniprésent. Quel que soit le cas de figure, le souci du lecteur est constant et la *sodalitas* entre ces deux instances, l'auteur et le lecteur, est omniprésente. Dans certaines épigrammes, lorsque le sens n'est pas limpide, il intervient pour transmettre son point de vue. Pierre Laurens explique ce principe en ces termes : « ... tous les objets ne sont pas tels qu'il suffise de les présenter pour qu'ils agissent sur l'intellect : pour d'autres, il faut ajouter des mots d'explication, qui indiquent l'angle sous lequel il convient de regarder l'objet, qui en dégagent le sens. (...) La pointe de l'épigramme est elle-même ce point de vue ou point de focalisation, ou " moment d'énergie " où se concentre la signification⁹⁹⁵... » Dans les épigrammes-hypotyposes, soucieux de rendre présente aux yeux du lecteur une image absente, il soigne ses mots et influence ainsi complètement le regard du lecteur qui perçoit la scène uniquement par le prisme du poète. Dans toutes les pièces dépourvues d'intention morale (les pièces votives, funéraires, satiriques), le lecteur s'en remet complètement au regard du poète.

Pour finir, nous joignons ce groupe d'épigrammes qui paraît emblématique de la notion de *sodalitas*.

⁹⁹⁵. Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre, op. cit.*, p. 13-14.

ΕΚ ΤΟΥ ΕΝΑΝΤΙΟΥ ΠΙΘΑΝΑ⁹⁹⁶

Παλλαδᾶ

Πλοῦς σφαλερὸς τὸ ζῆν, χειμαζόμενοι γὰρ ἐν αὐτῷ
πολλάκι ναυηγῶν πταίομεν οἰκτρότερα.
Τὴν δὲ Τύχην βίότιο κυβερνήτειραν ἔχοντες,
ὥς ἐπὶ τοῦ πελάγους, ἀμφίβολοι πλέομεν.
οἱ μὲν ἐπ' εὐπλοίην, οἱ δ' ἔμπαλιν. ἀλλ' ἅμα πάντες
εἰς ἓνα τὸν κατὰ γῆς ὄρμον ἀπερχόμεθα⁹⁹⁷.

La vie est une navigation chaotique au cours de laquelle, ballotés,
Nous échouons souvent plus misérablement que des naufragés.
Avec comme pilote de notre vie, la Fortune,
Comme sur la mer, notre navigation peut suivre deux caps :
Les uns font bonne navigation, les autres non. Mais tous ensemble,
Nous quittons la terre pour un même port.

LUSCINIUS (p. 28)

*Vita rapit miseros scapha ceu vicina periculis,
Naufragus erumnis qua patet assiduis.
Inconstans regit hanc fortuna volubilis, errans,
Nec nisi per gyros, et vada caeca trahit.
Navigat hinc felix alius, sorte alter iniqua,
Cuique tamen pulvis, tumbaue portus erit.*

La vie emporte les malheureux comme sur une barque qui frôle les dangers,
Sur laquelle le naufragé subit des peines sans fin.
La fortune, inconstante girouette vagabonde, guide cette barque
Et ne fait que l'entraîner dans des tourbillons et des sombres bas-fonds.
Certains connaissent une navigation heureuse, d'autres, non, c'est injuste,
Mais chacun finira par jeter l'ancre, devenu poussière, dans une sépulture.

Cette épigramme pourrait être considérée comme une métaphore de la *sodalitas*. Celle qui lie les auteurs de cette anthologie, de nationalités, de notoriété et d'époques différentes. Celle qui rattache l'auteur au lecteur et qui est emblématique de l'esprit humaniste qui entend élargir la connaissance à l'ensemble du genre humain, celle qui entend respecter les individualités de chacun tout en engageant tous les Hommes dans un vaste projet commun de Renaissance. Dans cette mission, chaque érudit a le rôle de guide, d'accompagnateur, tout en restant l'élève de grands maîtres antiques qu'ils imitent et tentent d'égaliser. Malgré la distance qui existe indéniablement entre le patrimoine antique et le XVI^e siècle, les auteurs se sentent unis par une communauté de destin et la forme anthologique matérialisent cette union. Au-delà de sa dimension métopoétique, nous voyons une fois de plus la capacité qu'a l'épigrammatiste de faire naître une image. A ce titre, nous aurions tout à fait pu intégrer cette pièce

⁹⁹⁶. Epigramme livre I, p. 28 (AG, X, 65 ; A. Pl., I^a, 15, 6).

⁹⁹⁷. ΠΑΛΛΑΔΑ

Πλοῦς σφαλερὸς τὸ ζῆν· χειμαζόμενοι γὰρ ἐν αὐτῷ /πολλάκι ναυηγῶν πταίομεν οἰκτρότερα/τὴν δὲ Τύχην βίότιο κυβερνήτειραν ἔχοντες / ὥς ἐπὶ τοῦ πελάγους ἀμφίβολοι πλέομεν, /οἱ μὲν ἐπ' εὐπλοίην, οἱ δ' ἔμπαλιν· ἀλλ' ἅμα πάντες /εἰς ἓνα τὸν κατὰ γῆς ὄρμον ἀπερχόμεθα. (AG, X, 65)

aux exemples d'hypotyposes proposés précédemment mais c'est également le texte de l'anthologie qui nous a paru le plus représenter l'esprit de *sodalitas*. Celui-ci est étroitement lié à la disparition de la notion d'*auctoritas*. Face à l'élitisme, l'oligarchie intellectuelle et sociale du Moyen Âge, les humanistes proposent une vision égalitaire. Ou disons plutôt que le simple constat d'une égalité de tous devant la mort, rend complètement caduque et futile tout sentiment de supériorité.

Les jeux d'optique sont très présents dans l'épigramme : le resserrement du regard de l'auteur est concomitant d'un rétrécissement géographique subi par les protagonistes, comme si l'épigrammatiste et ses personnages étaient indissociables et suivaient la même trajectoire. La description épouse en quelque sorte la forme d'un entonnoir : la vision très large proposée au premier vers se réduit considérablement dans le dernier vers. Les formules généralisantes abondent dans les deux premiers vers : l'infinitif substantivé τὸ ζῆν, auquel Luscinius a préféré le nom *vita* ; l'emploi de la 1^{ère} personne du pluriel dans le texte grec πταίομεν et d'un nom singulier à valeur généralisante dans la traduction latine (*naufragus*) et pour les deux le recours au présent de vérité générale. Le cadre maritime dans lequel nous plonge la métaphore filée initiale πλοῦς σφαλῆρος τὸ ζῆν (qui devient une comparaison dans le texte latin (*vita rapit ceu scapha vicina periculis*) contribue grandement à élargir notre champ de vision. Cet espace infini qui est placé sous nos yeux est le lieu de tous les possibles, il peut être associé à une grande diversité de périls et sa large étendue permet facilement au lecteur de s'imaginer l'ensemble du genre humain naviguant sur les flots. Palladas, dès le deuxième distique, annonce la scission de cette masse, jusque-là uniforme, de naufragés en deux groupes (ἀμφίβολοι) faisant émerger la possibilité de deux issues différentes pour chacun d'entre eux tandis que, dans la version de Luscinius, le genre humain continue la navigation sur une seule et même barque (*hanc*) dans les vers trois et quatre. Toutefois, l'étau se resserre puisque les mouvements dans l'espace maritime n'en sont plus vraiment (*nisi per gyros*) et que le champ de vision s'assombrit progressivement puisqu'il n'est plus question d'horizon mais de sombres bas-fonds (*vada caeca*.)

Dans les deux cas, les épigrammatistes parviennent à créer un effet d'optique : la vision se resserre petit à petit, l'amplitude du mouvement narratif qui met en scène le genre humain à la merci des flots, se rétrécit au fur et à mesure. Nous passons en effet d'un panorama très large sur une mer qui accueille le genre humain pour une navigation aux multiples péripéties, à une focalisation sur deux groupes humains, dans un cas, sur les bas-fonds marins, dans l'autre. L'effet de chute est plus marqué dans l'épigramme grecque puisque l'immobilisme final est déjà abordé, indirectement, au vers 4 de la traduction latine et que Palladas, en attirant notre œil sur ces deux catégories de passagers, laisse attendre deux sorts distincts. L'avant-dernier vers exploite judicieusement le diptyque annoncé en s'appuyant sur une construction en chiasme, avec une double opposition entre οἱ μὲν / οἱ δ' et ἐπ' εὐπλοίην / ἔμπαλιν. Luscinius conserve l'idée mais sa proposition est, syntaxiquement parlant, d'une

efficacité inférieure puisqu'il a bien rendu la structure binaire *alius / alter* mais les termes *felix* et *sorte iniqua* s'opposent d'un point de vue lexical seulement, l'aspect percutant du chiasme n'est pas conservé ici. Le dernier vers est l'illustration la plus fidèle du mouvement qui s'opère dans la plupart des *epimythia* : l'auteur intervient pour orienter le regard du lecteur sur un aspect bien précis, comme un cinéaste zoomerait sur un élément qui serait ainsi placé sous les yeux du spectateur et ne pourrait lui échapper. Cette opération apparaît plus nettement ici parce que l'effet de zoom mime parfaitement le rétrécissement progressif du champ à la fois dramatique et géographique. Aussi chaotique que soit la navigation initiale, elle est associée dans les premiers vers à une dynamique de mouvements, la mer est l'espace infini de tous les possibles pour tous les hommes. À la fin, la pluralité (*ἅμα πάντες*) laisse place à l'unicité (*ἕνα*) le mouvement (*ἀπερχόμεθα*) à l'immobilisme (*τὸν ὄρμον*), avec une nouvelle fois une construction syntaxique plus efficace dans le modèle grec. Cette épigramme reflète parfaitement l'esprit de l'anthologie. D'un point de vue métaphorique, l'anthologie est le lieu propice à l'expression de la *sodalitas*. Des auteurs, de nationalités, d'époques et de notoriété très différentes, se retrouvent ici, dans une œuvre unique, sans distinction aucune entre eux.

Ainsi, si l'épigrammatiste oriente incontestablement le regard du lecteur, il le fait le plus souvent à la manière d'un peintre, plus que d'un moraliste. En effet, n'oublions pas que chaque morale énoncée par un auteur reste de toute façon relative puisque, dans le cadre de l'émulation, elle est souvent confrontée à d'autres. Le but de l'anthologie est essentiellement de créer une *sodalitas* stimulante qui pousse tout un chacun, y compris le lecteur, à se surpasser d'un point de vue linguistique.

3) Regards polymorphes : la démocratisation du savoir

La démocratisation du savoir s'exprime de deux manières dans l'anthologie : l'anthologiste ne met plus seulement en lumière des personnages iconiques mais des petites gens. En outre, lorsqu'un regard moralisateur s'exprime dans les épigrammes, ce n'est plus nécessairement le fait d'un auteur ou d'une figure d'autorité. N'importe quel protagoniste peut transmettre sa vision de la scène et offrir, par la même occasion, un enseignement.

Avant d'étudier le premier procédé, précisons que la place relativement importante accordée aux petites gens n'est pas le propre de l'anthologie de Cornarius, mais bien une caractéristique qui s'est imposée petit à petit dans le genre épigrammatique. Deux catégories portent les traces de cette tendance qui s'est progressivement imposée : celles des épigrammes funéraires et votives. Pierre Waltz déclare en effet : « Mais alors même qu'elle reste funéraire ou votive, l'épigramme cesse d'être le privilège des morts illustres ou des donateurs d'offrandes somptueuses : les enfants, les femmes, les

esclaves ont leurs épitaphes en vers, aussi bien que les princes ou les guerriers tués à l'ennemi ; et la corbeille de l'ouvrière ou les fruits rustiques du jardinier, offerts à une divinité protectrice, n'inspirent pas moins heureusement les poètes que les ex-voto magnifiques des athlètes ou des généraux victorieux. L'épigramme devient ainsi la poésie des humbles, des faibles, des petits, dont jusqu'alors la littérature grecque ne s'était guère souciée⁹⁹⁸. » Propos que confirment Doris Meyer et Céline Urlacher-Becht : « Innombrables sont les "petits" sujets traités par les épigrammatistes grecs et latins, depuis les supports (réels ou fictifs) aux dimensions réduites, les objets miniatures, jusqu'aux sujets légers, souvent anecdotiques ou de circonstance, en passant par les petits animaux et les personnages humbles ou physiquement diminués⁹⁹⁹ ». Ce constat se vérifie dans l'anthologie de Cornarius. Dans la catégorie des épigrammes votives, il suffit de consulter l'annexe 10 et la liste des lemmes, pour voir que ces textes sont majoritairement l'occasion d'aborder le quotidien de petites gens. Autrement dit, le regard de l'auteur s'ouvre à chacun des éléments qui constituent le réel, sans plus établir de hiérarchie.

De la même manière que l'anthologiste décide de faire se côtoyer des auteurs anonymes, peu connus et très connus, l'épigrammatiste convoque tour à tour des dieux, des héros, des petites gens et des animaux. Si le fait d'accueillir des auteurs et des personnages anonymes montre combien l'œuvre est ouverte et placée sous le signe de la *diversitas*, il faut néanmoins préciser que l'anonymat des protagonistes peut faciliter la création de types (dans le cas de la caricature) ou l'identification du lecteur. C'est précisément parce que l'épigrammatiste peut mettre en scène tout type de personnages, qu'il peut se targuer d'écrire des textes qui soient « l'image même de la vie¹⁰⁰⁰ ».

Dans la catégorie des épigrammes funéraires, les noms propres abondent et désignent majoritairement des personnages historiques ou mythologiques. Les anonymes ne sont toutefois pas absents. Certaines pièces sont consacrées à des personnages qui n'ont pas nécessairement marqué l'Histoire mais font partie de l'histoire quotidienne du genre humain, des faits divers pourrions-nous dire. Certains de ces faits divers sont intéressants pour leur dimension allégorique, en ce qu'ils sont représentatifs de comportements typiques. D'autres sont cités précisément pour leur caractère unique et pittoresque. Autrement dit, tout élément du réel peut devenir le support d'une hypotypose. C'est le cas de ces deux frères liés par un amour si grand durant leur vivant qu'ils se sont éteints en même temps.

ΕΙΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ¹⁰⁰¹
Αγαθίου

⁹⁹⁸. *Anthologie grecque*, tome I, livre 1 à 4, introduction, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁹⁹. *La rhétorique du « petit » dans l'épigramme grecque et latine*, Doris Meyer et Céline Urlacher-Becht (éd), Actes du colloque de Strasbourg (26-27 mai 2015), Paris, Editions de Boccard, p. 13. Sur ce point, lire également Martial, *op. cit.*, X, 4, 8-10.

¹⁰⁰⁰. Lire la note 461.

¹⁰⁰¹. Épigramme livre III p. 249 (AG, VII, 551, *A. Pl.*, III^a, 3, 1).

Λητούιος καὶ Παῦλος ἀδελφεῶ ἄμφω ἔοντε,
ξυνήν μὲν βιότου συζυγίην ἐχέτην,
ξυνὰ δὲ καὶ μοίρης λαχέτην λίνα, καὶ παρὰ θίνα
βοσπορίην ξυνήν ἀμφεβάλλοντο κόνιν.
οὐδὲ γὰρ ἀλλήλοιν ζῶειν ἀπάνευθε δυνάσθην,
ἀλλὰ συνετρεχέτην καὶ παρὰ φερσεφόνην.
χαίρετον ὧ γλυκερῶ καὶ ὁμόφρονε, σήματι δ' ὑμέων
ᾧφελεν ἰδρῦσθαι βωμὸς ὁμοφροσύνης.

[Ἄγαθίου

Λητούιος καὶ Παῦλος ἀδελφεῶ ἄμφω ἔοντε,
ξυνήν μὲν βιότου συζυγίην ἐχέτην,
ξυνὰ δὲ καὶ Μοίρης λαχέτην λίνα, καὶ παρὰ θίνα
βοσπορίην ξυνήν ἀμφεβάλλοντο κόνιν.
οὐδὲ γὰρ ἀλλήλοιν ζῶειν ἀπάνευθε δυνάσθην,
ἀλλὰ συνετρεχέτην καὶ παρὰ Φερσεφόνην.
Χαίρετον ὧ γλυκερῶ καὶ ὁμόφρονε : σήματι δ' ὑμέων
ᾧφελεν ἰδρῦσθαι βωμὸς Ὁμοφροσύνης¹⁰⁰².]

Lètoïos et Paul, tous les deux frères,
Ont d'une part mené une existence commune, unis,
Et ils ont, d'autre part, reçu des fils communs des Parques et au bord de la mer
Du Bosphore, sont couverts d'une poussière commune.
En effet, non seulement ils ne purent vivre l'un sans l'autre,
Mais ils se rendirent ensemble chez Perséphone.
Adieu couple doux et uni ; sur votre tombeau,
Devrait être érigé l'autel de la Concorde.

CORNARIUS (p. 249)

*Lutius et Paulus fratres communia habebant
Germani sanctae vincula amicitiae.
Sortita hinc pariter communia fila sororum,
Corpora littoreo pulvere tecta iacent.
Vivere non poterant seiuncti, nexuit ergo
Mors quoque coniunctos misit ad Elysios.
Salve par fratrum, vestro concordia semper,
O utinam tumulo concelebrata foret.*

Cornarius

Lutius et Paulus, deux frères germains étaient unis
Par les liens communs d'une tendresse sacrée.
Ainsi, les Sœurs leur tissèrent également un fil commun :
La poussière du littoral recouvre leurs corps gisants.
Ils ne pouvaient vivre l'un sans l'autre, la mort les lia
L'un à l'autre et c'est unis qu'elle les envoya dans les demeures de l'Elysée.
Adieu couple de frères, puisse la concorde
Être toujours célébrée grâce à votre tombeau.

¹⁰⁰². ΑΓΑΘΙΟΥ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΥ

Λητούιος καὶ Παῦλος ἀδελφεῶ ἄμφω ἔοντε / ξυνήν μὲν βιότου συζυγίην ἐχέτην, /ξυνὰ δὲ καὶ Μοίρης λαχέτην λίνα καὶ παρὰ θίνα /βοσπορίην ξυνήν ἀμφεβάλλοντο κόνιν. /οὐδὲ γὰρ ἀλλήλοιν ζῶειν ἀπάνευθε δυνάσθην./ ἀλλὰ συνετρεχέτην καὶ παρὰ Φερσεφόνην. /χαίρετον, ὧ γλυκερῶ καὶ ὁμόφρονε· σήματι δ' ὑμέων/ ᾧφελεν ἰδρῦσθαι βωμὸς Ὁμοφροσύνης. (AG, VII, 551)

Cette pièce ne contient aucune référence au regard. Nous l'avons pourtant intégrée au corpus, pour plusieurs raisons. Elle possède tout d'abord une dimension visuelle incontestable. L'auteur nous donne à voir une émouvante fraternité. Elle nous apporte de plus des renseignements sur le geste anthologique. De la même manière que l'anthologiste doit tenter d'offrir une sélection des meilleurs textes, il peut décider d'appliquer à la matière épigrammatique un filtre thématique et ne retenir que les épigrammes mettant en scène des personnages historiques ou mythologiques, considérant à la manière d'un auteur de tragédies, que seul le sort de protagonistes hors normes captive et relève du sublime mais nous voyons qu'il n'en est rien. Le regard de l'épigrammatiste se veut extrêmement ouvert et large, au sens où il se donne pour mission d'englober la réalité, sous toutes ses formes (végétale, animale, humaine) sans hiérarchiser le contenu : le récit d'exploits guerriers est mis sur le même plan que celui d'une chasse animale ou qu'une description d'œuvres d'art. Tout est observé et mérite d'être retranscrit. Cette version de Cornarius, qu'il serait plus juste d'appeler « adaptation », illustre tout autant le principe d'émulation que celui de démocratisation du savoir. Il est évident qu'en gommant la référence grecque (παρὰ θῖνα Βοσπορίην) et en jouant sur l'homonymie entre l'adjectif *germani* (qui renforce l'idée d'une union) et le nom *Germani*, il fait des deux héros, des patriotes et suggère implicitement que les valeurs, en l'occurrence l'amitié ici, règnent en maître en Allemagne, que l'esprit de *sodalitas* y est omniprésent et qu'il a la solidité d'un *foedus* aussi sacré qu'inviolable.

Mais en actualisant l'épigramme, Cornarius démystifie la scène qui n'appartient plus, de manière figée, à l'époque antique, à une forme d'âge d'or révolu et inaccessible. Le texte est comme dépoussiéré et projeté dans le quotidien des lecteurs. Cette modification géographique entraîne un changement temporel : le but est de montrer qu'une telle amitié n'appartient pas à seulement au passé mythique grec mais qu'elle peut se rencontrer en Allemagne au XVI^e siècle. Ce processus d'actualisation est à rattacher à la foi en l'Homme indissociable de la Renaissance. La vertu n'est plus l'apanage des Anciens et l'Antiquité n'est plus un modèle vertueux inégalable. Les Hommes du XVI^e siècle peuvent rivaliser en tous points : moral, linguistique, culturel, scientifique et littéraire¹⁰⁰³. Cornarius actualise ici la matière épigrammatique et intègre donc à son anthologie une pièce sur deux

¹⁰⁰³. Sur ce point spécifique, lire l'article de Lucia Floridi, « La rhétorique du "petit" dans les épigrammes satiriques grecques de Lucillius et Nicarque, in D. Meyer, C. Urlacher-Becht (edd.), La rhétorique du "petit" dans l'épigramme grecque et latine. Actes du colloque de Strasbourg, 26-27 mai 2015, Paris 2017, p. 116-117. Elle s'appuie sur deux références pour mettre en valeur le procédé qui veut que les auteurs anciens soient idéalisés, au détriment des modernes. Elle cite Horace, Epist. II, 1, 15. Elle joint également une épigramme de Lucillius, présente dans notre anthologie (p.203-204) mais attribuée à une source anonyme : Μισῶ, δέσποτα Καῖσαρ, ὅσοις νέος οὐδέποτ' οὐδεὶς / ἤρεσε, κἂν εἶπη "μῆνιν ἄειδε θεά". / ἀλλ' ἦν μὴ Πριάμου τις ἔχη χρόνον ἡμιφάλακρος, / ἢ καὶ κυρτὸς ἄγαν, οὐ δύνατ' ἄλφα γράφειν. / εἰ δ' ὄντως οὕτως τοῦτ' ἔστ' ἔχον, ὃ ὕπατε Ζεῦ, / εἰς τοὺς κηλήτας ἔρχεται ἡ σοφία. Elle propose la traduction suivante : « Je hais, puissant César, ces gens auxquels jamais n'a plu un jeune poète, quand bien même il répétait : "Déesse, chante la colère..." Qui n'est contemporain de Priam, tout bossu, à moitié chauve, ne peut, dit-on, écrire même un alpha ! Si vraiment il en est ainsi, grand Zeus, c'est chez les hernieux que se réfugie le talent ! »

frères allemands qui ne se sont pas distingués par leurs exploits guerriers (légendaires ou réels ou encore intellectuels.) Il est évident que l'intégration de personnages banals nourrit la *diversitas* déjà fortement présente dans la compilation mais malgré l'effet de bigarrure créé, il ne faut pas perdre de vue le point commun de toutes ces épigrammes, quel que soit le sujet : il s'agit du style et c'est peut-être cela qui distingue l'orateur de l'épigrammatiste, si nous reprenons la théorie de Cicéron. Or, dans l'écriture épigrammatique, les sujets modestes n'impliquent pas un abaissement du style. Les écarts qualitatifs entre les différentes épigrammes n'ont aucun lien avec les thèmes abordés, ils sont à imputer aux styles inégaux des auteurs.

Voici un autre exemple de cette place accordée aux « petits ».

ΕΙΣ ΛΕΙΠΤΟΥΣ¹⁰⁰⁴

Αμμιανοῦ

Τὸν μικρὸν Μάκρωνα θέρους κοιμώμενον εὐρῶν,
 εἰς τρώγλην μικροῦ τοῦ ποδὸς εἴλκυσε μῦς.
 ὃς δ' ἐν τῇ τρώγλῃ ψιλὸς τὸν μῦν ἀποπνίξας,
 Ζεῦ πάτερ, εἶπεν, ἔχεις δεύτερον Ἡρακλέα

[Τὸν μικρὸν Μάκρωνα θέρους κοιμώμενον εὐρῶν,
 εἰς τρώγλην μικροῦ τοῦ ποδὸς εἴλκυσε μῦς.
 Ὅς δ' ἐν τῇ τρώγλῃ ψιλὸς τὸν μῦν ἀποπνίξας,
 Ζεῦ πάτερ, εἶπεν, ἔχεις δεύτερον Ἡρακλέα¹⁰⁰⁵.]

Sur les chétifs

Ammien

Après avoir trouvé, pendant l'été, Macron, le nain, étendu,
 Une souris le traîna par son petit pied jusque dans son trou.
 Celui-ci, sans armes dans le trou, étouffa la souris et dit :
 « Zeus le père, tu as un deuxième Héraclès. »

LUSCINIUS (p. 192-193)

*Dormierat nanus dum Macron forte sub aestu
 En pede mus miserum traxit in antra uirum.
 Ille diu pugna ancipiti dum sterneret hostem,
 Alciden, ait, hic Iuppiter ecce alium.*

Luscinius

Tandis que Macron, un nain, s'était par hasard endormi, accablé de chaleur,
 Voilà qu'une souris traîna le malheureux, par le pied, dans son antre.
 Après un combat longtemps incertain, il abattit son ennemi,
 Et dit : « Voici, Jupiter, un autre Alcide. »

HER. A NOVA AQUILA CO. (p. 193)

*Exiguum Macrona uidens sub sole iacentem,
 Mus tenero prensus traxit in antra pede.
 Ast ubi iam murem breuis occidisset in antro,
 Iuppiter, en tibi nunc Hercules alter, ait.*

¹⁰⁰⁴. Epigramme livre II, p. 192 (AG, XI, 95 ; A. Pl., II^a, 32, 7) L'épigramme est attribuée à Lucillius dans *l'Anthologie Grecque*.

¹⁰⁰⁵. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Τὸν μικρὸν Μάκρωνα θέρους κοιμώμενον εὐρῶν /εἰς τρώγλην μικροῦ τοῦ ποδὸς εἴλκυσε μῦς· /ὃς δ' ἐν τῇ τρώγλῃ ψιλὸς τὸν μῦν ἀποπνίξας· /Ζεῦ πάτερ, εἶπεν, ἔχεις δεύτερον Ἡρακλέα. (AG, XI, 95)

Hermann de Neuenahr

Voyant le petit Macron allongé au soleil,
Une souris traîna sa proie par son tendre pied jusque dans son antre
Mais alors que le petit avait déjà tué la souris dans son antre,
Il dit : « Jupiter, voici à présent pour toi le second Hercule. »

VELIUS (p. 193)

*Paruulus aestiuo dormiuit tempore Macron,
Quem sua mus gracili traxit in antra pede.
Qui leuis in fouea clamauit, mure perempto,
Iuppiter, Alcides ecce tibi alter ero.*

Velius

Le tout petit Macron s'endormit un été,
Et une souris le traîna par son frêle pied, dans ses quartiers.
Sans armes, celui-ci clama dans son trou, une fois la souris tuée,
« Jupiter, voilà, je serai pour toi le second Alcide. »

SLEIDANUS (p. 193)

*Pumilio cum forte Macron sub sole cubaret,
Mus pede non magno traxit in antra uirum.
Qui simulatque suis tantum colliserat hostem
Viribus, en ego nunc Hercules alter, ait.*

Sleidanus

Tandis que Macron, un nain, se trouvait étendu sous le soleil,
Une souris traîna l'homme par son pied de petite taille dans son antre.
Et lui, à peine eut-il, grâce à ses forces abattu son immense ennemi
Avec ses forces, qu'il dit : « Me voilà maintenant un second Hercule ».

Dans l'épigramme d'Hermann de Neuenahr nous retrouvons la mise en scène du regard déclencheur d'action (*nidens*), qui est plus explicite dans les autres pièces. Le nom du personnage insiste immédiatement sur la dimension comique du texte, même s'il peut être interprété de deux façons. Lucia Floridi explique que la tournure (Τὸν μικρὸν Μάκρωνα) rendue en latin par les expressions *nanus Macron* ; *Exiguum Macrona* ; *Paruulus Macron* ; *Pumilio Macron*, peut être considérée comme un oxymore et relever presque d'un *topos* épigrammatique¹⁰⁰⁶ ou bien alors relever d'un « jeu translinguistique » dans lequel « le poète ne joue[rait] peut-être pas seulement sur l'opposition petit/grand (Μάκρων fait songer à μακρός), mais aussi sur l'assonance Μάκρων / *macer* ; le « petit » aurait donc un nom qui fait allusion à ses dimensions physiques d'une manière directe et non antiphrastique¹⁰⁰⁷». La coexistence de ces deux interprétations possibles montre les richesses stylistiques de ce genre qui, pour décupler ses effets malgré sa brièveté, a grandement développé la *fecunditas* des mots. L'épigramme est construite de manière antithétique : le premier distique est saturé

¹⁰⁰⁶. Sur ce point, lire l'article de Lucia Floridi, « La rhétorique du "petit" dans les épigrammes satiriques grecques de Lucillius et Nicarque, in D. Meyer, C. Urlacher-Becht (edd.), *La rhétorique du "petit" dans l'épigramme grecque et latine*. Actes du colloque de Strasbourg, 26-27 mai 2015, Paris 2017, p.113 à 130 et plus spécifiquement, p. 124 : « La stratégie de l'appellation antiphrastique est bien répandue dans l'épigramme. »

¹⁰⁰⁷. Lucia Floridi, art. cit., p. 124-125, note 72.

de références à la petitesse (μικρὸν ; μικροῦ τοῦ ποδός / *nanus* / *exiguum* ; *tenero* / *paruulus* ; *gracili* / *pumilio* ; *non magno*) et le second à la grandeur avec la référence à Ἡρακλέα ; *Alciden* ; *Hercules* ; *Alcides* ; *Hercules*. Luscinius et Velius ont pu avec le terme Alcide, poursuivre le jeu métalinguistique en faisant référence au sens du mot ἀλκή : la force. Ammien, Luscinius et Sleidanus accroissent cet écart entre les deux distiques en intégrant le registre épique dans les deux derniers vers avec les termes ἀποπνίζας ; *pugna sterneret hostem* ; *suis tantum colliserat hostem viribus*. La fierté (comique parce que décalée) éprouvée par le personnage est renforcée par les deux adjectifs employés respectivement par Ammien et Velius (ψιλὸς ; *levis*) qui retranscrivent son sentiment d'avoir accompli un exploit guerrier d'autant plus grandiose qu'il était dépourvu d'armes.

L'interprétation générale de l'épigramme pose question. Lucia Floridi ne discute pas la dimension comique mais précise qu'on ne peut pas «établir avec certitude si les auteurs de l'*Anthologie* se réfèrent à de vraies maladies, comme le nanisme et l'émaciation pathologique, ou s'ils se moquent tout simplement d'invidus très petits et très minces, décrits comme exceptionnels grâce à l'hyperbole satirique¹⁰⁰⁸». Une troisième hypothèse peut être ajoutée : l'épigrammatiste peut ici montrer le pouvoir magique des mots. Dans une formule solennelle, un personnage de petite taille s'autodéclare colosse et allégorie de la force et le lecteur peut parfaitement imaginer la posture fière du courageux combattant à l'énoncé de son discours. Le personnage, tout comme le poète, transfigurerait la réalité, l'habillerait de ses plus beaux atouts par ses simples mots. L'épigrammatiste peut sourire de la scène mais reste complice de ce moment de gloire créé de toutes pièces par le personnage.

Pour clore sur ce premier procédé qui consiste à faire du genre épigrammatique celui « des humbles, des faibles, des petits », nous pourrions également parler des pièces satiriques. En effet, les cibles choisies reflètent également ce processus de démocratisation du savoir car, selon le phénomène inverse, les « petits » ne constituent pas la cible principale. Pour exemple, la caste des médecins, loin d'être épargnée, est la plus moquée. Les grands ne sont donc plus intouchables et les petits davantage protégés, ou tout du moins, pas nécessairement moqués. Nous retrouvons ici une des caractéristiques du genre épigrammatique présenté comme « fourre-tout ». Rappelons les propos de Robortello sur l'épigramme : « Elle n'a pas, (...) de matière spécifique, n'étant qu'une " toute petite particule " (*particulam valde exiguam*) des autres genres poétiques, les quatre grands (épopée, tragédie, comédie, dithyrambe), les trois moins grands (épître, satire, silve). Elle emprunte notamment ses sujets à l'épopée (éloge de héros), à la tragédie (poèmes sur les morts), à la comédie, ancienne (ridicules et vices) et nouvelle (amours)¹⁰⁰⁹. » Ainsi, nous pouvons dire qu'elle accueille sur le fond et sur la forme, petits et grands : tous les genres et tous les personnages sont représentés. Mais elle propose plus qu'une juxtaposition générique, elle opère des croisements. En effet, la tragédie mettait en scène des

¹⁰⁰⁸. *Ibid.*, p 125.

¹⁰⁰⁹. Claudie Balavoine, Jean Lafond, et Pierre Laurens, *op. cit.*, p. 184.

protagonistes de condition élevée qui devaient être admirés ou craints tandis que la comédie entendait susciter le rire grâce à des intrigues impliquant de petites gens. Or dans l'anthologie les grands peuvent être moqués et les petits, susciter de l'admiration ou de la pitié. Ainsi, l'épigrammatiste, en élargissant son regard, propose une matière variée, mettant en lumière des petits habitués à l'ombre ou à la moquerie. L'anthologiste, quant à lui, garantit une parfaite équité entre tous les protagonistes puisque seul le classement alphabétique prime et décide de l'ordre d'apparition de chacun.

Il est évident que l'importance accordée aux « petits » s'inscrit métaphoriquement dans le combat des poètes pour la défense du genre dont la caractéristique centrale est la brièveté. Doris Meyer et Céline Urlacher-Becht l'affirment : « ...les petits objets ou les humbles personnages évoqués par les épigrammatistes sont fréquemment le support d'une réflexion d'ordre métopoétique sur les vertus esthétiques des petites formes¹⁰¹⁰. » Mais au-delà de cette réflexion générique, la rhétorique du « petit » s'inscrit, de notre point de vue, dans un combat pour la démocratisation et son accessibilité. Nous avons pu constater que les épigrammes n'étaient pas toutes dotées d'une dimension morale. Nouvel exemple s'il en fallait un de la diversité formelle présente dans l'anthologie. Cela tient bien sûr aux différentes catégories d'épigrammes mais pas seulement car aucune n'exige la présence d'un enseignement, même celle dont l'intitulé pourrait le justifier. Cela tient également à la longueur. Dans certaines épigrammes de six vers que nous avons étudiées, une morale était énoncée par l'auteur dans l'*epimythion* mais parce que la forme anthologique tout autant que le genre épigrammatique nourrissent une esthétique de la *diversitas* même lorsque nous rencontrons des procédés qui se répètent, ils ne deviennent jamais des constantes. Mais lorsque la moralité est présente, son énoncé n'est pas toujours pris en charge par l'auteur. La démocratisation du savoir est indéniable car dans l'anthologie, tout type de personnage peut transmettre la morale, être détenteur de savoir. L'auteur peut décider de se retrancher devant n'importe quel protagoniste pour lui laisser énoncer l'enseignement, ce qui renvoie comme message que tout un chacun peut détenir la vérité, que cette dernière est toujours très relative et que le savoir est donc à portée de tous.

Si les points communs entre les fables et les épigrammes sont nombreux, une différence majeure subsiste. Le premier genre se construit de manière binaire : il est invariablement composé d'un récit et d'une moralité. Or, cette dernière est systématiquement énoncée par le fabuliste, détenteur du savoir, qui se propose de transmettre un enseignement aux Hommes souvent aveuglés. Or, dans l'anthologie, cette présence finale de l'auteur n'est pas systématique. Il nous faut préciser, comme précédemment, que ce principe n'est pas le propre de la compilation de Cornarius. Le fait que plusieurs voix (celles de protagonistes, aussi bien humains qu'animaux) puissent se faire entendre pour énoncer

¹⁰¹⁰. *La rhétorique du « petit » dans l'épigramme grecque et latine*, Doris Meyer et Céline Urlacher-Becht (éd), Actes du colloque de Strasbourg (26-27 mai 2015), Paris, Editions de Boccard, p. 15.

la morale était déjà présente dans les anthologies précédentes mais l'anthologiste allemand a fait le choix de conserver un très grand nombre d'épigrammes animalières : ces protagonistes sont présents dans chaque livre (à l'exception du livre VII consacré aux épigrammes érotiques et qui repose sur un lemme unique, erroné qui plus est). Ce qui pouvait seulement relever d'un souci de *varietas* dans les œuvres précédentes, prend un sens différent au XVI^e et a une résonance particulière. Cette polyphonie morale s'inscrit parfaitement dans le processus de désacralisation de l'*auctoritas* unique et incontestable. Le savoir n'est plus détenu par une élite intellectuelle mais accessible à tous et parce que tout un chacun peut à présent prétendre à l'accession aux connaissances, tout un chacun peut, par conséquent, adopter la posture de transmetteur de savoir. Cette sagesse pomymorphe qui peut s'exprimer par le biais de personnages ordinaires, pas nécessairement humains, illustre parfaitement la démocratisation du savoir qui s'opère au XVI^e siècle. Selon les propos de Céline Bohnert, « La Renaissance est une époque où le rapport à la notion d'autorité se passe volontiers de la figure de l'auteur pour suivre d'autres canaux¹⁰¹¹. » Ainsi, ces personnages ordinaires, pas nécessairement humains, font office de « canaux » guidant vers la sagesse.

Dans de nombreuses précédentes épigrammes, la morale est transmise par les animaux à leurs compères. Dans le cas suivant, non seulement l'enseignement est transmis par une souris mais il est adressé à un être humain, ce qui bouleverse complètement la hiérarchie.

ΕΙΣ ΦΕΙΑΩΛΟΥΣ¹⁰¹²

Λουκίλλιου

Μῦν Ἀσκληπιάδης ὁ φιλάργυρος εἶδεν ἐν οἴκῳ
καὶ τί ποιεῖς, φησὶν, φίλτατε μῦ, παρ' ἐμοί ;
ἤδὸ δ' ὁ μῦς γελάσας Μηδέν, φίλε, φησί, φοβηθῆς
οὐχὶ τροφῆς παρὰ σοὶ χρῆζομεν, ἀλλὰ μονῆς.

[Μῦν Ἀσκληπιάδης ὁ φιλάργυρος εἶδεν ἐν οἴκῳ
καὶ τί ποιεῖς, φησὶν, φίλτατε μῦ, παρ' ἐμοί ;
Ἦδὸ δ' ὁ μῦς γελάσας Μηδέν, φίλε, φησί, φοβηθῆς·
οὐχὶ τροφῆς παρὰ σοὶ χρῆζομεν, ἀλλὰ μονῆς¹⁰¹³.]

Sur les avares

De Lucillius

L'avare Asclépiade vit une souris dans sa maison

Et il dit : « Que fais-tu chez moi très chère souris ? »

La souris riant doucement répond : « Ami, ne crains rien ;

Ce n'est pas de la nourriture que nous cherchons chez toi mais un logement. »

¹⁰¹¹. Céline Bohnert. « Notes sur Henri II Estienne et le corpus des idylles » dans *L'Anthologie : histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Céline Bohnert et Françoise Gevrey. Epure, p. 157-172, 2014. Citation p. 157.

¹⁰¹². Épigramme livre II, p. 236 (AG, XI, 391 ; A. Pl., Πα, 50, 22).

¹⁰¹³. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Μῦν Ἀσκληπιάδης ὁ φιλάργυρος εἶδεν ἐν οἴκῳ / καὶ Τί ποιεῖς, φησὶν, φίλτατε μῦ, παρ' ἐμοί; / ἤδὸ δ' ὁ μῦς γελάσας Μηδέν, φίλε, φησί, φοβηθῆς / οὐχὶ τροφῆς παρὰ σοὶ χρῆζομεν, ἀλλὰ μονῆς. (AG, XI, 391).

MORUS (p. 236)

*Murem Asclepiades ut apud se uidit auarus,
Mus quid in aede facis, dixit amice mea ?
Mus blande arridens, tolle, inquit, amice timorem,
Hic ego non victum quaero sed hospitium.*

More

Lorsque l'avare Asclépiade vit une souris chez lui,
Il dit : « Mon amie la souris, que fais-tu dans ma maison ? »
La souris, d'un sourire cajoleur, lui répond : « Dissipe ta crainte, mon ami,
Moi je ne cherche pas ici des vivres mais l'hospitalité. »

LILIUS (p. 237)

*Murem Asclepiades in tecto uidit auarus,
Et quid apud me ô mus, inquit, amice facis ?
Mus ridens, inquit, nihil ô uerearis amice,
Non abs te uictum, sed mihi quaero domum.*

Lily

L'avare Asclépiade vit une souris sous son toit,
Et il dit : « O souris, mon amie, que fais-tu chez moi ? »
La souris, riant, lui répond : « Oh ne crains rien mon ami,
Je ne cherche pas à te prendre des vivres mais à emménager avec toi. »

LUSCINIUS (p. 237)

*Murem Asclepiades quum uidit, dixit auarus,
Care domi nostrae mus quid amice facis ?
Ridens dulce, timor mus absit ait rogo, tecum
Veni quo hic habitem sordide, non ut edam.*

Luscinius

Lorsqu'Asclépiade l'avare vit une souris, il dit :
« Ma chère amie la souris, que fais-tu dans ma maison ?
En riant doucement, la souris répondit : « Que ta peur disparaisse, je le demande,
Je suis venu, avare, pour habiter ici, non pour manger. »

ALCIATUS (p. 237)

*Murem Asclepiades ut apud se uidit auarus,
Ecquid ait prope me mus mihi chare facis ?
Comiter arridens cui mus, ne me exige dixit,
Hic ego non uitam, quæro sed hospitium.*

Alciat

Lorsqu'Asclépiade l'avare vit une souris chez lui,
Il lui dit : « Ma chère souris, que fais-tu donc chez moi ?
La souris, en lui souriant gentiment, lui dit : « Ne me chasse pas,
Moi je ne cherche pas ici des vivres mais l'hospitalité. »

Nous retrouvons dans cette pièce de nombreux effets de la mise en scène du regard (εἶδεν, *uidit, uidit, uidit, vidit*) à savoir la présentation rapide du cadre et des personnages ainsi que l'introduction dynamique d'un dialogue. Ces textes montrent également comment l'anthologie parvient à transmettre un enseignement de façon enjouée, comment elle réussit à conjuguer *festivitas* et *eruditio*, à moins qu'elle

ne mette la *festivitas* au service de l'*eruditio* ? Quoi de plus efficace que de proposer au lecteur de perfectionner ses compétences linguistiques grecques et latines par un entraînement ludique et varié ? Quoi de plus judicieux que de transmettre un enseignement sous la forme de pièces courtes au rythme enlevé ? Enfin, quoi de plus pertinent que de se servir de la *diversitas* pour défendre l'idée d'une accessibilité du savoir à tout le genre humain ? Dans le cas présent, nous avons pour protagonistes un être humain (Ἀσκληπιάδης ὁ φιλάργυρος ; *Asclepiades avarus*) et une souris (Μῦν ; *Murem*). Le vers deux consacré au discours de l'avare est placé sous le signe de la légèreté, avec l'usage de tournures hypocoristiques (φίλτατε ; ; *amice mea* ; *amice* ; *amice* ; *mibi chare*). Notons que le choix de Luscinius de l'adjectif (*chare*) peut faire sourire, sachant qu'il est prononcé par un avare qui craint fort que cette intrusion ne lui coûte cher. La souris rentre pleinement dans le jeu de la légèreté (Ἡδὸν γελάσας ; *blande arridens* ; *ridens* ; *ridens dulce* ; *comiter arridens*), ce qui redouble l'effet de la pointe ainsi que l'effet comique. En effet, c'est précisément ce petit personnage, qui pris en flagrant délit par un humain, n'était pas en position de force, qui va prendre le dessus et transmettre un enseignement à l'avare. Sylvie Laigneau-Fontaine commente ainsi cette épigramme : « L'intérêt de l'épigramme grecque réside dans la condescendance de la souris à l'égard de l'avare et dans la paronomase de la pointe grecque τροφῆς / μωνῆς¹⁰¹⁴ ». C'est peut-être More qui, avec la double assonance en *-i* et *-u* et l'allitération en *-m* (*victum* / *hospitium*), parvient le mieux à restituer la figure grecque.

Au delà de la dimension rhétorique et comique de la pièce, il nous paraissait important de montrer ici que la place accordée aux petits ne servait pas seulement à renforcer la *diversitas* ou la légèreté de l'oeuvre. Ces «petits» personnages ne sont pas seulement là pour divertir le lecteur, ils peuvent énoncer eux-même une morale et devenir ainsi les porte-parole de l'auteur. En leur attribuant ce rôle-là, l'épigrammatiste défend l'idée selon laquelle on peut apprendre de tout être, quelle que soit sa « petitesse » intellectuelle, sociale ou encore physique, ce qui finalement justifie pleinement la posture adoptée par les auteurs d'épigrammes dont le regard se pose sur chaque élément du réel, sans en exclure aucun. Cette diversité et cette ouverture sont légitimes puisque derrière chacune de leurs observations peut se cacher un enseignement. C'est également que *festivitas* et *eruditio* sont intimement liés. Au lieu de ne proposer que des épigrammes dans lesquelles la morale est transmise par l'auteur, l'anthologiste démultiplie les voix et c'est ainsi que la diversité inhérente au genre épigrammatique et décuplée par la forme anthologique prend les allures d'un manifeste pour l'accession de tous au savoir.

¹⁰¹⁴. Sylvie Laigneau-Fontaine, *Nugae, op. cit.*, p. 157.

Conclusion

La publication d'une anthologie d'épigrammes grecques traduites en latin s'inscrit pleinement dans la dynamique de la Renaissance et la mouvance humaniste. En effet, elle participe à la redécouverte, la mise à l'honneur et la protection du patrimoine antique, s'engage pour la promotion des langues anciennes et concourt à son essor en proposant des exercices linguistiques. Mais elle est surtout très fidèle à la conception humaniste du savoir qui oppose à la scholastique un projet d'enseignement pluridisciplinaire avec une confrontation constante des connaissances, une confiance

nouvelle accordée au genre humain, un souci réel de lui donner un accès direct à la culture pour favoriser son autonomie de pensée et mettre fin à sa dépendance intellectuelle aux élites qui avaient jusque là eu à coeur de conserver le savoir entre leurs mains pour éviter qu'il ne soit remis en question. Quant à la place d'une oeuvre littéraire dans la production d'un médecin humaniste, elle nous a semblé, au fil de notre étude, de plus en plus naturelle. Elle a pourtant posé question. Marie-Laure Monfort a émis l'hypothèse selon laquelle Janus Cornarius avait porté « peu d'intérêt à [la] réalisation [de l'anthologie¹⁰¹⁵.]» Les sources pouvant infirmer ou confirmer cette hypothèse font défaut. Néanmoins, l'épître dédicatoire, les changements apportés à l'anthologie de Soter ainsi que la large contribution épigrammatique de Janus Cornarius poussent à nuancer cette idée. Plus généralement, il est difficile de démêler ces querelles auctoriales, à l'image de celle qui a opposé Cornarius à Fuchs. La frontière entre l'émulation fraternelle et la rivalité d'egos reste ténue et lorsque des enjeux financiers viennent s'ajouter, il est encore plus complexe, cinq siècles après, de faire la lumière sur ces querelles.

Enfin, quelles qu'aient pu être les conditions de parution de cette anthologie, elle reflète assez bien le goût de Janus Cornarius pour un savoir polymorphe. Dans sa bibliographie, se côtoient les sciences, la philosophie, la théologie, les langues anciennes. C'est donc tout naturellement qu'est venue s'ajouter la littérature. Du reste, cette pluridisciplinarité est tout à fait fidèle à l'esprit humaniste, hostile à la conception médiévale d'une étanchéité entre les savoirs et soucieux de décloisonner les connaissances afin d'en faciliter le mouvement et l'enrichissement. A cela vient s'ajouter que la forme anthologique et le genre épigrammatique défendent avec une force toute particulière les idéaux à la fois de Janus Cornarius et plus largement, des humanistes. Le principe même de la compilation, la *diversitas* qu'elle offrait et la pluralité qu'elle accueillait, répondaient parfaitement au fantasme de tout savant de la Renaissance de diffuser le plus rapidement possible l'intégralité du patrimoine antique. Quant au genre, sa brièveté était un atout majeur pour favoriser l'apprentissage des langues anciennes par un plus grand nombre afin de faciliter un accès direct aux sources. Sa diversité formelle et thématique donnait à voir un savoir protéiforme et sa légèreté en garantissait une transmission ludique et plaisante. Ainsi, forme et genre s'alliaient pour servir la *docta varietas* et respecter les deux préceptes horatiens :

*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo*¹⁰¹⁶.

Or, nous avons découvert au fur et à mesure de notre étude, que le regard jouait un rôle central dans l'application de ces deux préceptes présents à la fois dans la forme anthologique et le genre épigrammatique. Nous avons tout d'abord pu constater que la pluralité des regards mis en scène

¹⁰¹⁵. Marie-Laure Monfort, *op.cit.* p. 51.

¹⁰¹⁶. Horace, *Art poétique*, *op. cit.* Voir la note 985.

concourait largement à l'effet de bigarrure créé tout autant par la compilation que par le genre. Trois types de regards ne cessent de se côtoyer dans l'œuvre : celui des personnages, du lecteur et des épigrammatistes. Leur mise en scène sert la *brevitas* car elle permet de se focaliser très rapidement sur les réactions du personnage. Elle est un auxiliaire précieux pour l'anthologiste qui peut ainsi joindre un plus grand nombre de pièces qui la plupart du temps n'excèdent pas trois distiques parce qu'elles parviennent à condenser la matière dramatique en s'appuyant sur les perceptions visuelles qui servent de pivot. La dimension picturale de l'œuvre est assurée, quant à elle, par la mise en scène de deux regards, celui de l'auteur qui se présente constamment en observateur du monde qui l'entoure et celui du lecteur qui est constamment sollicité pour devenir lui-même spectateur. Parfois celui d'un personnage se surajoute, créant un effet de mise en abyme puisqu'il prend la posture du lecteur-spectateur. La cohabitation constante de ces regards reflète parfaitement l'aspect polyphonique de la forme anthologique qui naît de la confrontation de nombreux points de vue d'auteurs. Mais elle est aussi fidèle à la *diversitas* du genre épigrammatique qui multiplie les thèmes et les tonalités. Parmi ces dernières, la plus représentée est la tonalité comique. Pour qu'elle soit opérante, l'épigrammatiste pose son regard sur un personnage dont il grossit l'aspect ridicule, comptant sur le rire complice du lecteur. Il est indéniable que la mise en scène de perceptions visuelles, qu'elles appartiennent au protagoniste ou à l'auteur, donne à voir au lecteur des hypotyposes, tantôt dramatiques, comiques et plus rarement pathétiques. Elle contribue ainsi à divertir, offrir des condensés de spectacles et à faire rire. En cela, la compilation d'épigrammes pourrait légitimement être associée à des *nugae*.

Pourtant, les différents regards mis en scène jouent un rôle majeur dans la transmission de l'*eruditio*. En mettant en scène des points de vue parfois similaires mais toujours concurrents, en les croisant ou les opposant très fréquemment, l'anthologiste défend une conception du savoir qui ne dépend plus d'un regard unique mais érige la pluralité en pivot majeur de la connaissance. Aux perceptions obtuses, déformantes ou fausement savantes, il oppose des visions relatives (qui refusent la notion même d'autorité unique), inclusives (elles annihilent toute hiérarchie entre auteur et lecteur) et démocratiques car tout protagoniste peut transmettre en son nom un enseignement. Si la pluralité des regards mis en scène sert la dimension festive de l'anthologie, elle participe aussi pleinement à la construction de l'*eruditio*. La confrontation de multiples auteurs (favorisée par la forme anthologique et le genre épigrammatique qui, par sa brièveté, facilite la démultiplication des versions d'un même support) qui convoquent parfois celui des personnages, pour transmettre une morale et laissent une autonomie de pensée au lecteur sert un idéal de transmission d'un savoir pluriel. L'anthologiste renforce la prolifération de ces points de vue, donnant même l'impression que cette démultiplication peut s'opérer à l'infini, que le savoir reste en mouvement et que la culture est perpétuellement perfectible. Il n'est guère surprenant qu'un moraliste comme La Bruyère ait décidé de s'inspirer du genre épigrammatique : « à raison même de sa souplesse et de son chatoyant polymorphisme,

l'épigramme (...) fournit au moraliste un modèle éminemment fécond et pleinement opératoire, et précisément un modèle d'absolue variété (et d'absolue brièveté)¹⁰¹⁷». L'auteur des *Caractères* et les épigrammatistes adoptent la même posture, ils cherchent à instruire tout en badinant ou à badiner, tout en instruisant, respectant là les règles de l'*urbanitas*. Bernard Roukhomovsky les assimile à des philosophes, triviaux « comme une borne au coin des places¹⁰¹⁸, œuvrant à la manière de « Socrate (...) dans l'agora¹⁰¹⁹ ». Le genre épigrammatique et la forme anthologique scellent ainsi de manière fusionnelle *festivitas* et *eruditio*.

Si « la littérature est un voir¹⁰²⁰ », nous espérons avoir montré que le genre épigrammatique en est indubitablement un. La dimension picturale est à rattacher aux origines même de l'épigramme, destinée à être vue, avant que d'être lue. Son support originel, la pierre, la rapprochait davantage de la sculpture que de la littérature. Il attirait les spectateurs qui, seulement dans un second temps, devenaient lecteurs afin d'accéder pleinement au sens de l'oeuvre et à sa fonction commémorative. Quelques mots écrits sur une pierre qui se dressait dans un décor naturel et se fondait dans la nature : telle était l'épigramme à ses débuts. Malgré l'évolution du support, le genre a conservé chacune de ses caractéristiques originelles : elle est restée une oeuvre en contact permanent avec le monde qui l'entoure, sollicitant le regard du lecteur, redonnant vie au monde antique grâce à l'*enargeia* qui fait se jouer sous nos yeux de multiples saynètes aux tonalités diverses et variées, mettant en scène de multiples protagonistes pour divertir tout en instruisant. Le genre épigrammatique et la forme anthologique donnent à voir et il nous faut entendre cette expression dans ces deux sens. Ils nous offrent un spectacle aux multiples couleurs et saveurs grâce à la *varietas* qu'ils mettent tous les deux à l'honneur. Un spectacle qui se veut convivial avec l'émulation fraternelle mise en scène et la possibilité tacitement donnée au lecteur de participer s'il le souhaite et de venir enrichir une oeuvre qui d'un point de vue autant formel que générique se veut ouverte et perfectible à l'infini.

Mais le second sens est tout aussi essentiel : la compilation épigrammatique est également un formidable outil de lutte contre l'aveuglement, contre la mystification de la source unique, contre la soumission à l'*auctoritas* et elle constitue ainsi le chemin le plus sûr vers l'*eruditio*. Épigrammes et anthologies ne sont qu'entremêlement de regards : celui des auteurs qui proposent tour à tour leur propre point de vue, manifestant parfois implicitement leur présence ou se retranchant derrière leurs visions. Bernard Roukhomovsky parle de « figure[s] anamorphique[s] et métamorphique[s] que la

¹⁰¹⁷. Bernard Roukhomovsky, art. cit., § 4.

¹⁰¹⁸. Expression extraite de La Bruyère, *Les Caractères, Des biens de fortune*, 12 : « l'homme de lettres au contraire est trivial comme une borne au coin des places, il est vu de tous, et à toute heure, et en tous états, à table, au lit, nu, habillé, sain ou malade ; il ne peut être important, et il ne le veut point être. » Référence citée par Bernard Roukhomovsky, art. cit., en introduction.

¹⁰¹⁹. *Ibid.*, § 7.

¹⁰²⁰. Lire la note 686 sur cette expression empruntée à Céline Masson.

variété des tours, des tons et des postures, de remarque en remarque et de chapitre en chapitre, voile et dévoile en même temps¹⁰²¹». Mais ils sont indéniablement des spectateurs et c'est de leurs observations que naissent leurs pièces : « l'état d'épigramme — cette gaieté qui se fait style — naît du *regard* posé sur le spectacle du monde (...); l'enjouement naît du discernement¹⁰²². » Ainsi l'épigrammatiste se rit des personnages dépourvus de tout discernement mais n'hésite pas à confier aux protagonistes éclairés la charge de transmettre un enseignement. C'est ainsi que les regards des auteurs et des personnages s'entremêlent constamment. Enfin, celui du lecteur est constamment interpellé, il est spectateur des saynètes mais pas seulement. Son jugement critique est sollicité, il est acteur au même titre que l'auteur puisqu'il peut, s'il le souhaite participer au concours linguistique, et parce que dans les épigrammes dans lesquelles les épigrammatistes font état de son manque de lucidité, sa sagesse est convoquée. Ainsi, la forme anthologique décuple à l'infini l'entrelacement des regards des auteurs, des personnages et du lecteur mis en scène dans le genre épigrammatique pour créer une œuvre où se multiplient mises en abyme et effets anamorphiques, assurant ainsi une grande *diversitas* sur laquelle reposent la *festivitas* ainsi que la défense d'une conception du savoir.

¹⁰²¹. *Ibid.*, § 12.

¹⁰²². *Ibid.*, § 12.

Annexes

1) Dürer, Autoportrait

Hauteur : 67,1 cm ; Largeur : 48,9 cm, huile sur tilleul, coll. Self-portraits by Albrecht Dürer, 1500.



[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/D%C3%BCrer_self_portrait_28.j
pg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/D%C3%BCrer_self_portrait_28.jpg)

2) Production de Janus Cornarius

• **Edition de textes dans leur langue originale (grec ou latin)**

○ Médecine

▪ Hippocrate

1) *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit*, Praefatio ante Hippocratis *aphorismorum* initium. Haguenau, Johann Setzer, 1527.

2) Hippocrate, *Ἱπποκράτους Κωίου Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων. Περὶ φυσῶν*, texte grec suivi d'*Annotationes*, Paris, J. Bogard, 1542.

3) Hippocrate, *Opera omnia*, Bâle, Froben, 1538.

▪ Dioscoride

4) *Pedacii Dioscoridis de materia medica libri sex. Ejusdem de venenatis animalibus libri duo*, Bâle, Bebel, 1529.

▪ Marcellus Empiricus

5) Marcellus Empiricus, *De medicamentis*, texte latin suivi d'une traduction latine de Galien¹⁰²³, Bâle, Froben, 1536.

▪ Aemilius Macer

6) *De materia medica*, Francfort, Christian Egenolff, 1540.

▪ Adamantius

○ Théologie

▪ Saint Basile de Césarée

7) *Opera omnia*, Bâle, Froben et Episcopius, 1551.

• **Traduction latine**

○ Médecine

▪ Hippocrate

8) Hippocrate, *Aphorismi*, traduction latine dans Mélancthon et alii, *De re medica libri octo*, Paris, Christian Wechel, 1529.

9) *In divi Hippocratis laudem praefatio ante ejusdem Prognostica*, Basel, Froben, 1528.

10) Hippocrate, *Epistolae*¹⁰²⁴, Köln, Johann Gymnik, 1542.

11) Hippocrate, *Jusjurandum, Lex, de Arte, de Veteri medicina, de Medico, de Decenti ornatu, Praeceptiones* (*Serment, Loi, Art, Ancienne médecine, Médecin, Bienséance, Préceptes*) suivis de deux discours de Janus Cornarius¹⁰²⁵, Bâle, Johann

¹⁰²³. L'ouvrage complet s'intitule *Marcelli viri illustris, De medicamentis empiricis, physicis, ac rationalibus liber, ante mille ac ducentos plus minus annos scriptus, jam primum in lucem emergens, et suae integritati plerisque locis restitutus, per Janum Cornarium medicum physicum Northusensem. Item Galeni libri novem nunc primum Latini facti, idque opera ejusdem Jani Cornarii.*

¹⁰²⁴. Le titre complet est : *HIPPOCRATIS Coi Medicorum omnium longe principis, Epistolae elegantissimae, cum quibusdam alijs : Iano Cornario Medico Physico Francoforden interprete, nunc primum editae.*

¹⁰²⁵. Titre complet : *Hippocratis Coi, medicorum principis, libelli aliquot ad artem medicam praeparatorii, [Jusjurandum, Lex, de Arte, de Veteri*

Oporinus, 1543.

12) *Opera omnia*, Bâle, Froben, 1546 puis 1558. Publications également à Venise (1546), Paris (1546), Lyon (1564, 1567).

- Aetius d'Amida

13) *De cognoscendis et curandis morbis sermones sex*, traduction latine suivie d'une seconde : celle du *De ponderibus et mensuris ex Paulo Aegineta*, Bâle, Froben, 1533.

14) *Libri medicinales*, Bâle, Froben, 1542.

- Paul d'Egine

15) *De ponderibus et mensuris*, qui suit *Aetii Antióbeni, de cognoscendis et curandis morbis sermones sex*, Bâle, Froben, 1533.

16) *De re medica*, Bâle, Johann Herwagen, 1556. Traduction latine suivie d'un texte de Janus Cornarius¹⁰²⁶.

- Galien

17) *De causis respirationis, De usu respirationis, De difficultate respirationis, De uteri dissectione, De formatione foetuum, De semine*, traduction latine précédée du texte latin de Marcellus Empiricus, Bâle, Froben, 1536.

18) *De compositione medicamentorum secundum locos*, traduction latine suivie des *Commentarii medici*¹⁰²⁷, Bâle, Froben et Episcopus, 1537.

19) *Opera omnia*, Bâle, Froben et Episcopus, 1549.

20) *De humoribus*, Jena, Thomas Rebart, 1558.

- Dioscoride

21) *De materia medica. De bestiis venenum eiulantibus*, Bâle, Froben, 1557. Traduction latine suivie d'emblèmes de Janus Cornarius¹⁰²⁸.

- Agriculture

22) *Constantini Caesaris selectarum praeceptionum, de Agricultura libri viginti*¹⁰²⁹, Bâle, Froben, 1538.

- Théologie

- Basile de Césarée

23) *In sanctam Christi nativitatem ; Ad adolescentes, quomodo ex Graecis autoribus utilitas capienda sit*, Frankfurt, Christian Egenolff, 1539.

24) *Opera omnia*, Bâle, Froben, 1540.

- Epiphane

medicina, de Medico, de Decenti ornatu, Praeceptiones] recens per Janum Cornarium, medicum physicum, latina lingua conscripti, et nunquam antea latinis hominibus visi. Item, Hippocrates, sive Doctor verus, oratio habita Masburgi per Janum Cornarium. Item, de rectis Medicinae Studiis amplectendis, oratio per eundem Cornarium habita Gronibergae Hessorum

¹⁰²⁶. Titre complet : *Pauli Aeginetae Totius rei medicae libri VII per Janum Cornarium, latina lingua conscripti. Jani Cornarii, Dollabellarum, in Paulum Aeginetam, libri VII.*

¹⁰²⁷. Nom de l'ouvrage complet : *Claudii Galeni Pergamei de compositione pharmacorum localium sive secundum locos libri decem, recens fideliter et pure conversi a Jano Cornario medico physico. Iani Cornarii commentariorum medicorum in eosdem Galeni libros conscriptorum libri decem.*

¹⁰²⁸. Titre complet : *Pedacii Dioscoridae Anazarbensis de materia medica libri quinque, Jano Cornario medico physico ejusdem Jani Cornarii emblemata singulis capitibus adjecta. Dioscoridae de bestiis venenum eiulantibus et lethalibus medicamentis, libri II, eodem Jano Cornario interprete. Ejusdem Jani Cornarii in eosdem libros expositionum libri II. Adjunctis in fine tribus tabulis locupletissimis quibus omnia quae toto tractantur opere indicantur.*

¹⁰²⁹. Constantin VII Porphyrogénète serait le destinataire seulement de l'œuvre qui aurait été écrite par Cassianus Bassus.

25) *Opus Panarium contra octoginta haereses, Ancora fidei, De mensuris ac ponderibus, De asterisco ac obelo*, Bâle, Robert Winter, 1543.

- Jean Chrysostome

26) *De episcopalis ac sacerdotalis muneris praestantia*, Bâle, Johann Oporinus, 1544.

- Philosophie

27) Artémidore, *De somniorum interpretatione*, Bâle, Froben et Episcopus, 1539.

28) Plutarque : *Adversus eos qui Platonem reprehendunt, quod dixerit potum per pulmonem penetrare, ex septimum convivalium quaestionum disputatio*), Bâle, Robert Winter, 1544

29) Plutarque, *Ethica sive moralia opera*, Bâle, Mich. Isingrin, 1554.

30) Platon, *Banquet*, Bâle, Oporinus, 1548. (Traduction précédée d'un texte de Janus Cornarius et suivi de la traduction latine du *Banquet* de Xenophon¹⁰³⁰.)

31) Platon, *Dialogi IIII (Alcibiades I, Alcibiades II, Hipparchus sive Lucri studiosus, Amatores aut de Philosophia)*, Bâle, Froben et Episcopus, 1549. Dialogues en latin suivis d'une traduction latine de Psellos et d'un texte de Janus Cornarius¹⁰³¹.

32) Platon, *Opera omnia*, Bâle, Froben, 1561 (édition posthume).

33) Psellos, *Allegoriae*, Bâle, Froben et Episcopus, 1549. (Traduction précédée de la traduction de dialogues de Platon et suivie d'un texte de Janus Cornarius)

34) Xénophon, *Banquet*, Bâle, Oporinus, 1548. (Traduction précédée d'un texte de Janus Cornarius et de la traduction latine du *Banquet* de Platon.)

35) Synésios de Cyrène, Bâle, Froben et Episcopus, 1560. Précédée d'une traduction latine par Philipp Bech de George Pachymere.

- Ouvrages bilingues

36) *Ἱπποκράτους Κωίου Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων. Περὶ φύσων. Hippocratis Coi, De aere aquis et locis libellus. Ejusdem, de flatibus*, Graece et latine, Bâle, Hieronymus Froben, 1529.

37) *Selecta epigrammata Graeca latine versa, ex septem epigrammatum Graecorum libris*, Basel, Bebel, 1529.

38) *Parthenii nicaensis de Amatoriis affectionibus liber*. Texte grec et traduit en latin, précédé d'une préface : *In peregrinationis laudem praefatio ante D. Hippocratis de aere, aquis et locis libellum*, Bâle, Froben et Episcopus, 1531.

39) *Sophistae Physiognomicon, id est De Naturae Indicijs cognoscendis Libri duo*, Bâle, Robert Winter, 1544. (Traduction latine suivie d'un texte de Janus Cornarius, *De utriusque alimenti receptaculis dissertatio, contra quam sentit Plutarchus*, d'une traduction latine de Plutarque : *Adversus eos qui Platonem reprehendunt, quod dixerit potum per pulmonem penetrare, ex septimum convivalium quaestionum disputatio* et enfin du texte grec d'Adamantius¹⁰³²)

¹⁰³⁰. Titre complet : *Jani Cornarii medici physici Zuicaviensis de Conviviorum veterum Graecorum, et hoc tempore Germanorum ritibus, moribus ac sermonibus : Item de amoris praestantia, & de Platonis ac Xenophontis dissensione, libellus. Item Platonis Platonis philosophi Atheniensis Symposium, eodem Jano Cornario interprete. Et Xenophontis philosophi Atheniensis Symposium, ab eodem latinè conscriptum.*

¹⁰³¹. Titre complet : *Dialogi IIII (Alcibiades I, Alcibiades II, Hipparchus sive Lucri studiosus, Amatores aut de Philosophia)*, Bâle, Froben et Episcopus, 1549. quartus videlicet de novem quaternitatibus quaternio, Jano Cornario, interprete. His accesserunt Fabularum aliquot poetarum allegoriae ex Psello [Tantali, Sphingis, Circes], eodem Cornario interprete, et ipsius Cornarii Venator Actaeon. Praemissa est. Jani Cornarii praefatio de recto rerum judicio longe gravissima.

¹⁰³². Le titre complet est : *Adamantii sophistae physiognomicon, id est De naturae indicijs cognoscendis libri duo, per Janum Cornarium medicum*

- Œuvres personnelles (hors textes liminaires et anthologie)

- Écrits

- 40) *Universae rei medicae Επιγραφή seu enumeratio, compendio tractata*, Bâle, Froben, 1529 puis une édition revue et augmentée, Bâle, Froben et Episcopus, 1534.
- 41) *Commentarii medici*, précédés d'une traduction latine de Galien, Bâle, Froben et Episcopus, 1537.
- 42) Janus Cornarius, *De utriusque alimenti receptaculis dissertatio, contra quam sentit Plutarchus*, Bâle, Robert Winter, 1544.
- 43) *Vulpecula excoriata*, Frankfurt, Christian Egenolff, 1545.
- 44) *Nitra ac brabyla*¹⁰³³, Frankfurt, Christian Egenolff, 1545
- 45) *Fuchseides III*¹⁰³⁴, Frankfurt, Christian Egenolff, 1545.
- 46) *Propemptica*, (co-auteur : Joannes Richius), Marburg, Andreas Colbius, 1546.
- 47) *De conviviorum veterum Graecorum, et hoc tempore Germanorum ritibus, moribus ac sermonibus. De amoris praestantia et de Platonis ac Xenophontis dissensione*, Bâle, Oporinus, 1548. Texte suivi des traductions latines du *Banquet* de Platon et de Xénophon.
- 48) *Acteonis fabulae allegoria*, Bâle, Froben et Episcopus, 1549. Texte précédé de la traduction latine de dialogues de Platon et d'un ouvrage de Psellos.
- 49) *De peste*, Bâle, Johann Herwagen, 1551.
- 50) *Dollabellarum, in Paulum Aeginetam, libri VII*, Bâle, Johann Herwagen, 1556. Texte précédé d'une traduction latine de Paul d'Égine.
- 51) *Emblemata. Expositiones*, Bâle, Froben, 1557. Précédés de la traduction latine de Dioscoride.

- Orationes

- 52) *De rectis medicinae studiis amplectendis*, Marburg, Christian Egenolff, mars 1543.
- 53) *Hippocrates sive doctor verus. De rectis medicinae studiis amplectendis*, Bâle, Johann Oporinus, août 1543. Discours précédés de la traduction latine de préceptes d'Hippocrate¹⁰³⁵.
- 54) *Dum aliquot bonos ac doctos viros*, Marburg, Andreas Colbius, 1549.
- 55) *Medicina sive medicus. Hippocrates sive doctor verus. De rectis medicinae studiis amplectendis*, Bâle, Johann Oporinus, 1556.
- 56) *In dictum Hippocratis, Vita brevis, ars vero longa est*, Gena, 1557.

physicum latine conscripti. Jani Cornarii medici physici, professoris scholae Marburgensis, De utriusque alimenti receptaculis dissertatio, contra quam sentit Plutarchus. Plutarqui Chaeronensis philosophi loci duo, ad idem argumentum pertinentes, sed reprobati. Adamantii etiam exemplar Graecum est adjectum.

¹⁰³³. Le titre complet est le suivant : *Nitra ac brabyla, pro vulpecula excoriata asservanda*.

¹⁰³⁴. Récapitulatif des trois œuvres : I *Vulpecula excoriata*, II *Vulpecula excoriata asservata, sive Nitra ac Brabyla pro Vulpecula excoriata asservanda*, III *Vulpeculae catastrophe, seu qui debeat esse scopus, modus ac fructus contentionum*.

¹⁰³⁵. Le titre complet de l'ouvrage est : *Hippocratis Coi, medicorum principis, libelli aliquot ad artem medicam praeparatorii, [Jusjurandum, Lex, de Arte, de Veteri medicina, de Medico, de Decenti ornatu, Praeceptiones] recens per Janum Cornarium, medicum physicum, latina lingua conscripti, et nunquam antea latinis hominibus visi. Item, hippocrates, sive Doctor verus, oratio habita maspurgi per Janum Cornarium. Item, de rectis Medicinae Studiis amplectendis, oratio per eundem Cornarium habita Gronibergae Hessorum*

3) L'Anthologie de Cornarius et ses précédents

Philippe Renault retrace dans son article les différentes étapes de la naissance de l'anthologie grecque. Il présente un historique que nous avons choisi de synthétiser et de présenter sous forme de tableau¹⁰³⁶ :

Dates	Titres des œuvres	Auteurs	Classification et catégorie d'épigrammes
Vers 100 avt. J-C	<i>La couronne de Méléagre</i>	Méléagre	Ordre alphabétique en fonction de la première lettre des épigrammes, essentiellement funéraires, votives et érotiques. Entre 4500-6000 vers ?
Sous le règne de Néron, après 42	<i>La Couronne de Philippe</i>	Philippe de Thessalonique	Ordre alphabétique mais réduction des épigrammes érotiques au profit des poèmes moraux et des anecdotes. (3000 vers)
IIème siècle (entre les règnes de Caligula et d'Hadrien)	<i>La couronne de Diogénien</i> Ou <i>Anthologion</i>	Diogénien d'Héraclée	Idem pour la classification. Ajout d'épigrammes bachiques et satiriques.
IIème siècle après J-C	<i>Μοῦσα Παιδική</i> <i>La muse garçonnière</i>	Straton de Sardes	Classification par ordre alphabétique de pièces d'inspiration pédérastique.
Au VIème siècle après J-C, sous le règne de Justin II, vers 567-568	La couronne d'Agathias	Agathias	NOUVEAUTE : classification par genres (7 livres : épigrammes dédicatoires ; descriptions de pays et d'objets d'art ; épitaphes ; les pièces relatives à la vie ; les vers satiriques ; vers érotiques ou amoureux ; vers bachiques)
Vers 895	<i>Anthologie de Céphalas</i>	l'archi-prêtre Constantin Képhalas	Conservation de la classification d'Agathias avec des sections supplémentaires (15 livres au total)
Vers 980	<i>Anthologie palatine</i>	Poursuite du travail de Képhalas	Idem : 15 livres d'épigrammes 22 000 à 23 000 vers (3700 épigrammes)
Achévé en 1301	<i>Anthologie de Planude</i>	Maxime Planude	7 livres 15000 / 20 000 vers (2400 pièces)
1494	<i>Anthologie grecque</i>	Lascaris	Condensé des anthologies précédentes
1525	<i>Epigrammata Graeca</i>	Soter	Condensé des anthologies précédentes
1529	<i>Selecta epigrammata</i>	Cornarius	Condensé des anthologies précédentes

¹⁰³⁶. Philippe Renault, *Anthologie Palatine, Deux mille ans d'Anthologie grecque mais un chantier toujours ouvert*.
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Antho.html>.

4) Les principaux contributeurs grecs de l'Anthologie de Cornarius

Nous indiquons ici les épigrammatistes dont le nombre de pièces présentes dans l'Anthologie est égal ou supérieur à 10. Quelques attributions sont incertaines, ce qui explique certaines variations de chiffres.

La plupart des auteurs ont joint une seule épigramme. Pour exemple : Alexandre d'Étolie (livre IV), Ammonidas (II), Antipater de Macédoine (IV), Antiphane (II), Apollinaire (II), Arabius Scholasticus (IV), Aratus (II), Boethus (I), Damascius (III), Démocrite (IV), Empédocle (III), Erycius (III), Gauradas (IV), Gellius (IV), Homère (III), Métrodore (I), Moschos (I), Nicandre (II), Secundus (IV), Théétète (IV), Trajan (II), Zénobius (IV), Zénodote (I)...

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Agathias (16)	2	2	5			2	5
Ammien (15)		15					
Anonyme (261/262)	81	40	66/ 67	61	7		6
Antipater (28/29)	9/10	1	9	8			1
Archias (11/12)	7		1	2/3		1	
Julien ex-préfet d'Égypte (22)			1	16		4	1
Léonidas (20/21)	5	8	4	2/3		1	
Lucien (20/21)	12	3	1	2/3		2	
Lucillius (62)	3	56				3	
Macédonius (11)	1	3				2	5
Nicarque (13)	1	12					
Palladas (64)	41	21		2			
Paul le silencieux (10)	2			4			4
Philippe (11/12)	5/6		2	4			
Platon (14 à 19)	2/3/4		7	4		1	0/3
TOTAL : 790	244	186	137	158	8	17	40

5) Principaux contributeurs latins (antiques et humanistes) de l'Anthologie de Cornarius

Comme pour les épigrammatistes grecs, de nombreux traducteurs ne fournissent que quelques épigrammes : 1, c'est le cas de Pomponius Gauricus (livre IV), Jean Gaza (III), Georgius Hermonymus (I), Christopher Landinus (III), Decimus Laberius (II), Porcius Licinus (III), Gulielmus de Mara (III), Philippe Melancthon (VII), Beatus Rhenanus (II) ; 2 pour Laurent Valla (II) ; 3 pour Lascaris (I, II, IV), Ovide (I, IV), Virgile (I, IV)

Pour Alciat et Cornarius, les épigrammes précédées de la mention « *Alciat imitatio* » (11 avec 3 pour le livre I, 7 pour le II, 1 pour le III) ou « *Cornarius imitatio* » (1 au livre II) ne sont pas comptabilisées ci-dessous.

AUTEURS	I	II	III	IV	V	VI	VII	Total
Alciatus (2)	62	28	16	30	0	4	6	146
Ausone	13	11	7	23	0	1	0	55
Michael Bentinus	7	0	34	1	0	0	2	44
Cornarius (1)	65	85	46	52	7	2	12	269
Érasme	12	1	3	3	0	0	0	19
<i>Laertii interpretatio</i>	3	0	36	0	0	0	2	41
Lily	11	3	1	2	0	0	0	17
Luscinius (3)	62	51	2	5	0	2	9	131
Marulle	5	1	3	4	0	0	0	13
More	47	42	10	4	0	1	1	105
Politien	2	0	3	5	0	0	0	10
Sleidanus	33	27	17	20	0	5	2	104
Soter	11	2	3	6	0	0	0	23
Velius	19	27	8	25	0	6	14	99
TOTAL	393	315	218	204	8	20	40	1198

6) Présentation du corpus retenu dans le présent travail

- Les lemmes retenus intégralement dans notre corpus sont soulignés.
- Certains lemmes sont organisés autour de sous-catégories. Elles seront notées, le cas échéant, en minuscules comme dans l'*Anthologie* et en gras, pour plus de lisibilité.
- Les pages entre parenthèses ne coïncident pas nécessairement avec le début du lemme traité mais bien avec l'emplacement des épigrammes de notre corpus dans l'*Anthologie*.
- La métrique est indiquée entre parenthèses. Pour plus de commodité, nous avons abrégé le distique élégiaque (DE) ainsi que l'hexamètre dactylique (HD).

LIVRE I		
LEMMES	Hypotextes grecs	Traducteurs latins
EΙΣ ΤΟΙΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ : Sur les quatre jeux (p. 3)	Eίς Αρίων : Sur Ariès 1) Antipater (3 DE)	2) Alciat (3 DE) 3) Janus Cornarius (3 DE)
<u>EΙΣ ΑΜΠΕΛΟΝ</u> : Sur la vigne (p. 4)	1) Philippe (4 DE)	2) Johannes Baptista Pius (4 DE)
<u>EΙΞ ΑΝΑΠΗΡΟΙΣ</u> : Sur les infirmes (p. 4 à 7)	1) Philippe (3 DE) 2) Leonidas (2 DE) 3) Platon le Jeune (1 DE) 4) Antiphilus de Byzance (3 DE)	5) Ausone (2 DE) 6) Idem (2 DE) 7) Politien (en grec) (1 DE) 8) More (1 DE) 9) Idem (1 DE) 10) Idem (1 DE) 11) Idem (1 DE) 12) Idem (3 DE) 13) Idem (4 DE) 14) Idem (1 DE) 15) Alciat (2 DE) 16) Luscinius(3 DE)
EΙΣ ΑΝΔΡΕΙΑΝ ΚΑΙ ΑΝΔΡΕΙΟΥΣ : Sur la bravoure et des braves (p. 8 à 11)	Eίς λάκαιναν : Sur une Lacédémonienne 1) Anonyme (3 DE) 7) Anonyme collé au texte de Politien (2 HD)	2) More (3 DE) 3) Lily (3 DE) 4) Caspar Ursinus Velius (3 DE) 5) Marulle (3 DE) 6) Politien (en grec) (3 DE)
EΙΣ ΑΥΤΑΡΚΕΙΑΝ : Sur la satisfaction (p. 16)	1) Anonyme (3 DE) (...) (4) Lucien (2 DE)	2) Ausone (4 DE) 3) Luscinius (3 DE) 5) Ausone (2 HD) 6) Lily (2 DE) 7) More (1 DE)

		8) Alciat (2 DE)
EΙΣ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΝ ΒΙΟΝ : Sur la vie humaine (p. 20-25)	1) Anonyme (3 DE) 5) Posidippe (5 DE)	2) Barptolomaeus Simoneta (3 DE) 3) Alciat (3 DE) 4) C. Urs. Velius (3 DE) 6) Luscinius (5 DE) 7) Velius (5 DE) 8) Érasme (10 DE) 9) Ausone (50 HD)
EΚ ΤΟΥ ΕΝΑΝΤΙΟΥ ΠΙΘΑΝΑ : Les choses vraisemblables sur le contraire / Sur ce qu'on peut penser du contraire (p. 25 à 30)	1) Métrodore (10 HD) 5) Lucien (1 DE) 7) Palladas (1 DE) 12) Palladas (3 DE) 14) Palladas (1 DE) (...) 16) Palladas (2 DE)	2) Luscinius (5 DE) 3) Velius (5 DE) 4) Érasme (12 DE) 6) Luscinius (1 DE) 8) Luscinius (1 DE) 9) Lily (1 DE) 10) More (1 DE) 11) Alciat (1 DE) 13) Lusicnius (3 DE) 15) Luscinius (1 DE) (...) 17) Alciat (2 DE) 18) Luscinius (2 DE)
EΙΣ ΓΑΜΟΝ : Sur le mariage (p. 35-36)	1) Automédon (3 DE)	2) Erasmus (4 DE) 3) More (1 DE) 4) Alciat (2 DE) 5) Luscinius (3 DE)
EΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥΣ : Sur les grammairiens (p. 39-40)	1) Palladas (4 DE)	2) Imitation d'Alciat (6 DE)
EΙΣ ΔΙΚΗΝ : Sur la justice (p. 44-46)	1) Archias (3 DE) 4) Anonyme (6 DE)	2) Érasme (3 DE) 3) Alciat (3 DE) 5) Velius (6 DE) 6) Luscinius (6 DE)
EΙΣ ΕΡΩΤΑ : Sur l'amour (p. 51-60) (1 DE)	EΠΟΣ ΔΡΑΠΙΕΤΗΣ : L'amour fugitif 1) Moschus (29 HD)	2) Politien (31 HD) 3) Aliter. Incerto interprete (50 HD) 4) Cornarius (30 HD) 5) Velius (8 DE)
EΙΣ ΖΩΑ : Sur les animaux (p. 67-70)	1) Polyen de Sardes (3 DE) (...) 3) Antiphile (3 DE)	2) Velius (3 DE) (...) 4) Alciat (3 DE)
EΙΣ ΘΕΟΥΣ :	1) Anonyme (1 DE)	2) More (1 DE)

Sur les dieux (p. 76)	(...) 5) Palladas (3 DE)	3) Lily (1 DE) 4) Velius (6 DE) 6) Cornarius (3 DE)
ΕΙΣ ΙΧΘΥΑΣ : Sur les poissons (p. 81)	1) Antipater de Thessalie (3 DE)	2) Sleidanus (3 DE)
ΕΙΣ ΤΥΧΗΝ : Sur le destin (p. 124)	1) Agathias (2) 3 DE)	3) More (3 DE) 4) Autrement (1 DE)
ΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥΣ : Sur les philosophes (p. 136)	1) Anonyme (2 DE)	2) Laerti inter (2 DE) 3) Cornarius (2 DE)

LIVRE II

Thèmes	Auteurs grecs	Traducteurs latins
ΕΙΣ ΑΝΟΗΤΟΥΣ : Sur les stupides (p. 145-146)	1) Anonyme (1 DE)	2) More (1 DE) 3) Luscinius (1 DE)
ΕΙΣ ΔΥΣΕΙΔΕΙΣ : Sur les / des difformes (p. 160-170)	1) Lucilius (2 DE) (...) 5) Lucilius (1 DE) (...) 5) Julien (2 HD) (...) 10) Anonyme (3 DE) (...) 13) Anonyme (2 DE)	2) Velius (2 DE) 3) Luscinius (2 DE) 4) Alciat (2 DE) 6) More (1 DE) 7) Cornarius (1 DE) 9) Cornarius (1 DE) 11) Alciat (2 DE) 12) Cornarius (2 DE) 14) Cornarius (2 DE)
ΕΙΣ ΔΟΛΙΟΥΣ : Sur les fourbes (p. 171-172)	1) Lucilius (3 DE)	2) Sleidanus (3 DE) 3) Luscinius (3 DE)
ΕΙΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ : Sur les peintures de la nature animée (p. 173)	1) Leonidas (1 DE)	2) More (1 DE) 3) Idem (1 DE) 4) Cornarius (1 DE) 5) Sleidanus (1 DE)
ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ : Sur les / des médecins (p. 179- 185)	1) Nicarque (2 DE) (...) 3) Agathias (11 DE) 5) Straton (5 DE) 7) Lucilius (1 DE)	2) Cornarius (2 DE) (...) 4) Cornarius (11 DE) 6) Velius (5 DE) 8) Martial (2 DE) 9) Cornarius (1 DE)

ΕΙΣ ΚΛΕΙΠΤΑΣ : Sur les / des voleurs (p 187-189)	1) Lucilius (1 DE)	2) Velius (1 DE)
ΕΙΣ ΛΕΙΠΤΟΥΣ : Sur les chétifs (p. 192-193)	1) Ammien (2 DE)	2) Luscinius (2 DE) 3) Her. A nova aquila co. (2 DE) 4) Velius (2 DE) 5) Sleidanus (2 DE)
ΕΙΣ ΠΛΟΙΑ : Sur les navires (p. 205-206)	1) Lucilius (3 DE)	2) Cornarius (3 DE)
ΕΙΣ ΠΟΝΗΡΟΥΣ : Sur les malheureux (p. 209-210)	1) Antioche (3 DE)	2) More (3 DE)
ΣΥΜΠΟΤΙΚΑ ΑΣΤΕΙΣΜΑΤΑ : Plaisanteries de banquet (p. 218-226)	1) Anonyme (3 DE) (...) 3) Anonyme (3 DE)	2) Cornarius (3 DE) 4) Sleidanus (3 DE) 1) N. Cannius (3 DE)
ΕΙΣ ΦΕΙΔΩΛΟΥΣ : Sur les avares (p. 236-239)	1) Lucilius (2 DE) (...) 6) Macédonius consul (2 DE)	2) More (2 DE) 3) Lily (2 DE) 4) Luscinius (2 DE) 5) Alciat (2 DE) 7) Cornarius (2 DE)
ΕΙΣ ΦΘΟΝΕΡΟΥΣ : Sur les jaloux (p. 239)	1) Lucilius (1 DE)	2) Luscinius (1 DE)
ΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥΣ : Sur les philosophes (p. 242-243)	1) Palladas (4 DE)	2) More (4 DE) 3) Alciat imitatio (5 DE) 4) Luscinius (4 DE)

LIVRE III

Thèmes	Auteurs grecs	Traducteurs latins
ΕΙΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ (p. 248-249)	1) Agathias (4 DE)	2) Cornarius (4 DE)
ΕΙΣ ΑΝΔΡΕΙΟΥΣ : Sur les courageux (p. 257-258)	3) Erycios (3 DE)	4) Cornarius (3 DE)

LIVRE IV

Thèmes	Auteurs grecs	Traducteurs latins
--------	---------------	--------------------

ΕΙΣ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΖΩΩΝ: Sur les statues des animaux (p. 323)	1) Démétrius (1 DE) (...) 5) Julien, l'ex-préfet d'Egypte (1 DE)	2) Ausone (1 DE) 3) Sleidanus (1 DE) 4) Alciat (1 DE) 6) Velius (1 DE)
ΕΙΣ ΗΡΩΙΔΑΣ : Sur les héros (p. 338-341)	Εἰς εἰκόνα Μηδείας ἐν ῥώμῃ : Sur l'image de Médée dans son intensité 1) Antipater de Macédoine (1 DE) (...)	2) Cornarius (1 DE)
	Εἰς εἰκόνα Διδούς : Sur l'image de Didon 3) Inconnu (5 DE)	4) Sleidanus (5 DE) 5) Ausone (9 DE) 6) Marulle (5 DE)
ΕΙΣ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΘΕΩΝ ΚΑΙ ΘΕΑΙΝΩΝ : Sur les statues des dieux et des déesses (p. 344-363)	Εἰς ἄγαλμα Ἀφροδίτης τῆς ἐν Κνίδῳ : Sur la statue d'Aphrodite de Cnide 1) Platon (3 DE) (...)	2) Ausone (3 DE) 3) Cornarius (3 DE) 4) Sleidanus (3 DE) (...)
	Εἰς τὴν αὐτὴν ἀνερχομένην ἀπὸ θαλάττης : sur elle sortant de la mer 5) Antipater de Sidon (3 DE)	6) Ausone (3 DE) 7) Cornarius (3 DE) 8) Herm. A nova Aquila (3 DE) 9) Sleidanus (3 DE) 10) Politien (6 DE)
	(...) Εἰς ἀγάλματα ἐρώτων : Sur les statues des amours 11) Secundus (4 DE)	12) Sleidanus (4 DE)
ΕΙΣ ΛΙΘΟΥΣ : Sur les pierres (p. 378)	1) Platon (2 DE) 3) Archias (1 DE)	2) Velius (2 DE) 4) Velius (1 DE)

LIVRE V

Thèmes	Auteurs grecs	Traducteurs latins
ΕΙΣ ΤΑΣ ΕΝ ΤΩ ΔΡΟΜΩ : Sur (p. 390)	1) Léonce ou Léontius Scholasticus (2DE)	2) Cornarius (2 DE)

LIVRE VI

Thèmes	Auteurs grecs	Traducteurs latins
<u>ΑΠΟ ΓΥΝΑΙΚΩΝ</u> : De la part des femmes (p. 394-396)	1) Platon (2 DE) 4) Julien l'ex-préfet d'Égypte (3 DE) 5) Les mêmes choses (2 DE) 6) Lucien (3 DE)	2) More (2 DE) 3) Luscinus (2 DE) 7) Ausone (2 DE)
<u>ΘΗΡΩΝ</u> : Sur les bêtes sauvages (p. 396)	1) Gétulicus (3 DE)	2) Sleidanus (3 DE)

LIVRE VII

Thèmes	Auteurs grecs	Traducteurs latins
ΕΤΑΙΡΙΚΑ : Sur les courtisanes (p. 406-417)	1) Agathias (4 DE) (...) 3) Paul le Siléntiaire (3 DE) (...) 4) Asclépiade (2 DE) (...) 6) Rufin (2 DE)	2) Velius (4 DE) (...) 4) Cornarius (3 DE) 5) Luscinus (2 DE) 7) Velius (2 DE) 8) Alciat (2 DE)

7) Situation de notre corpus dans l'Anthologie Grecque et dans l'Anthologie de Planude

LIVRE I			
LEMME	Hypotextes grecs	Place dans l'Anthologie grecque	Place dans l'Anthologie de Planude
ΕΙΣ ΤΟΙΣ ΤΕΣΣΑΡΑΣ ΑΓΩΝΑΣ	<ul style="list-style-type: none"> Antipater p. 3 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 557 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 1, 3
ΕΙΣ ΑΜΠΕΛΟΝ	<ul style="list-style-type: none"> Philippe p. 4 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 561 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 2, 1
ΕΙΣ ΑΝΑΠΗΡΟΙΣ	<ul style="list-style-type: none"> Philippe p. 4-5 Leonidas p. 5 Platon le jeune p. 5 Antiphilus de Byzance p. 5 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 11 IX, 12 IX, 13 IX, 1 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 4, 1 I^a, 4, 2 I^a, 4, 3 I^a, 39, 2
ΕΙΣ ΑΝΔΡΕΙΑΝ ΚΑΙ ΑΝΔΡΕΙΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> Anonyme p. 7 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 61 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 68, 1
ΕΙΣ ΑΥΤΑΡΚΕΙΑΝ	<ul style="list-style-type: none"> Anonyme p.16 Lucien p. 17 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 145 X, 26 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 12, 3 I^a, 12, 6
ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΝ ΒΙΟΝ	<ul style="list-style-type: none"> Anonyme p. 20 Posidippe p. 21 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 148 IX, 359 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 13, 2 I^a, 13, 3
ΕΚ ΤΟΥ ΕΝΑΝΤΙΟΥ ΠΙΘΑΝΑ	<ul style="list-style-type: none"> Métrodore p. 25 Lucien p. 27 Palladas p. 27 Palladas, p. 28 Palladas, p. 28 Palladas p. 30 Palladas, p. 30 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 360 X, 31 X, 58 X, 65 X, 72 X, 84 VII, 688 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 13, 4 I^a, 13, 5 I^a, 13, 6 I^a, 15, 6 I^a, 24, 4 I^a, 13, 10 II^a, 4
ΕΙΣ ΓΑΜΟΝ	<ul style="list-style-type: none"> Automédon p. 35 	<ul style="list-style-type: none"> XI, 50 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 15, 6
ΕΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> Palladas p. 39 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 173 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 17, 4
ΕΙΣ ΔΙΚΗΝ	<ul style="list-style-type: none"> Archias p. 44 Anonyme p.45 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 339 IX, 378 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 21, 8 I^a, 21, 9
ΕΙΣ ΕΡΩΤΑ	<ul style="list-style-type: none"> Moschus p. 54 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 440 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 26, 9
ΕΙΣ ΖΩΑ	<ul style="list-style-type: none"> Polyen de Sardes p. 67 Antiphile p. 69 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 1 IX, 86 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 32, 1 I^a, 32, 16
ΕΙΣ ΘΕΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> Anonyme p. 76 Palladas p. 77 	<ul style="list-style-type: none"> IX, 48 IX, 441 	<ul style="list-style-type: none"> I^a, 37, 2 I^a, 37, 9

ΕΙΣ ΙΧΘΥΑΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Antipater de Thessalie p. 81 	<ul style="list-style-type: none"> • IX, 10 	<ul style="list-style-type: none"> • I^a, 39, 1
ΕΙΣ ΤΥΧΗΝ	<ul style="list-style-type: none"> • Agathias p. 124 	<ul style="list-style-type: none"> • IX, 442 	<ul style="list-style-type: none"> • I^a, 78, 9
ΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Aucune indication p. 136 	<ul style="list-style-type: none"> • IX, 540 	<ul style="list-style-type: none"> • I^b, 49, 3

LIVRE II			
LEMES	Hypotextes grecs	Place dans l'Anthologie grecque	Place dans l'Anthologie de Planude
ΕΙΣ ΑΝΟΗΤΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Anonyme p. 145 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 432 (Lucien) 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 3,3
ΕΙΣ ΔΥΣΕΙΔΕΙΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Lucilius p.160 • Lucilius p. 164 • Julien p. 166 • Anonyme p. 167 • Anonyme p. 170 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 76 • XI, 266 • XI, 367 • XI, 406 • XI, 34 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 13, 1 • II^a, 13, 9 • II^a, 13, 14 • II^b, 8, 8 • II^b, 8, 3
ΕΙΣ ΔΟΛΙΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Lucilius p. 171 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 390 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 15, 1
ΕΙΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Léonidas p. 173 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 213 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 19, 1
ΕΙΣ ΙΑΤΡΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Nicarque p. 179 • Agathias p. 181 • Straton p. 183 • Lucilius p. 184 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 122 • XI, 382 • XI, 117 • XI, 257 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 22, 11 • II^a, 22, 19 • II^a, 22, 6 • II^a, 22, 16
ΕΙΣ ΚΛΕΠΤΑΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Lucilius p. 187 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 315 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 25, 9
ΕΙΣ ΛΕΠΤΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Ammien p. 192 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 95 (Lucilius) 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 32, 7
ΕΙΣ ΠΛΟΙΑ	<ul style="list-style-type: none"> • Lucilius p. 205 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 245 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 41, 1
ΕΙΣ ΠΟΝΗΡΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Antioche p. 209-210 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 412 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 43, 13
ΣΥΜΠΟΤΙΚΑ ΑΣΤΕΙΣΜΑΤΑ	<ul style="list-style-type: none"> • Anonyme p. 218 • Anonyme p. 225 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 3 • XI, 23 (Antipater) 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 47, 1 • II^b, 23, 10
ΕΙΣ ΦΕΙΔΩΛΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Lucilius p. 236 • Macédonius consul p. 238 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 391 • XI, 366 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 50, 22 • II^a, 50, 15
ΕΙΣ ΦΘΟΝΕΡΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Lucilius p. 239 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 192 	<ul style="list-style-type: none"> • II^a, 51, 1
ΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Palladas p. 242 	<ul style="list-style-type: none"> • XI, 410 (Lucien) 	<ul style="list-style-type: none"> • II^b, 26, 3

LIVRE III

LEMME	Hypotextes grecs	Place dans l'Anthologie grecque	Place dans l'Anthologie de Planude
ΕΙΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Agathias p. 249 	<ul style="list-style-type: none"> • VII, 551 	<ul style="list-style-type: none"> • III^a, 3, 1
ΕΙΣ ΑΝΔΡΕΙΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Erycius p. 257 	<ul style="list-style-type: none"> • VII, 230 	<ul style="list-style-type: none"> • Aucune indication

LIVRE IV

LEMME	Hypotextes grecs	Place dans l'Anthologie grecque	Place dans l'Anthologie de Planude
ΕΙΣ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΖΩΩΝ	<ul style="list-style-type: none"> • Démétrius p. 323 • Julien ex-préfet d'Égypte p. 325 	<ul style="list-style-type: none"> • IX, 730 • IX, 797 	<ul style="list-style-type: none"> • IV^a, 13, 18 • IV^a, 13, 30
ΕΙΣ ΗΡΩΙΔΑΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Antipater de Macédoine p. 338 • Inconnu p. 339 	<ul style="list-style-type: none"> • XVI, 143 • XVI, 151 	<ul style="list-style-type: none"> • IV^a, 10, 15 ; IV, 11,15 • IV^a, 10, 24
ΕΙΣ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΘΕΩΝ ΚΑΙ ΘΕΑΙΝΩΝ	<ul style="list-style-type: none"> • Platon p. 344 • Antipater de Sidon p. 350 • Antipater de Sidon p. 351 • Secundus p. 362.363 	<ul style="list-style-type: none"> • XVI, 160 • XVI, 178 • XVI, 179 • XVI, 214 	<ul style="list-style-type: none"> • IV^a, 8, 8 • IV^a, 8, 22 • IV^a, 8, 23 • IV^a, 8, 63 ; 14, 63
ΕΙΣ ΛΙΘΟΥΣ	<ul style="list-style-type: none"> • Platon p. 378 • Archias p. 378 	<ul style="list-style-type: none"> • IX, 747 • IX, 750 	<ul style="list-style-type: none"> • IV^a, 20, 6 • IV^a, 20, 7

LIVRE V

LEMME	Hypotextes grecs	Place dans l'Anthologie grecque	Place dans l'Anthologie de Planude
ΕΙΣ ΤΑΣ ΕΝ ΤΩ ΔΡΟΜΩ	<ul style="list-style-type: none"> • Léonce ou Léontius SCHOLASTICUS p. 391 	<ul style="list-style-type: none"> • XVI, 357 	<ul style="list-style-type: none"> • IV^a, 3, 27

LIVRE VI

LEMME	Hypotextes grecs	Place dans l' <i>Anthologie grecque</i>	Place dans l' <i>Anthologie de Planude</i>
ΑΠΟ ΓΥΝΑΙΚΩΝ	<ul style="list-style-type: none"> • Platon p. 394 • Julien ex-préfet d'Égypte p. 395 • Idem p. 395 • Lucien p. 395-396 	<ul style="list-style-type: none"> • VI, 1 • VI, 18 • VI, 19 • VI, 20 (Julien) 	<ul style="list-style-type: none"> • VI, 49, 16 • VI, 50 • VI, 51 • VI, 52
ΘΗΡΩΝ	<ul style="list-style-type: none"> • Gétulicus p. 396 	<ul style="list-style-type: none"> • VI, 331 	<ul style="list-style-type: none"> • VI, 78, 60

LIVRE VII			
LEMME	Hypotextes grecs	Place dans l' <i>Anthologie grecque</i>	Place dans l' <i>Anthologie de Planude</i>
ΕΤΑΙΡΙΚΑ P 406 : sur les courtisanes	<ul style="list-style-type: none"> • Agathias le scholastique p. 402-403 • Paul le Siléntiaire p. 408 • Asclépiade p. 408 • Rufin p. 416 	<ul style="list-style-type: none"> • V, 216 ▪ V, 256 • V, 210 • V, 94 	<ul style="list-style-type: none"> • VII, 28 ▪ VII, 44 • VII, 26 • VII, 136

8) Présentation succincte des auteurs grecs du corpus retenu

Ce tableau synthétise les informations transmises par Pierre Waltz dans ses introductions et index figurant respectivement au début et à la fin des livres de l'*Anthologie grecque*.

Auteurs	Epoque	Remarques diverses
Agathias le Scholastique	VIe après J-C (536-582) Règne de Justinien	Avocat, lettré, historien byzantin ; a composé son Cycle d'épigrammes récentes Κύκλος, un recueil de poésies amoureuses Δαφνιακά et une Ἱστορία qui raconte quelques années du règne de Justinien.
Ammien	IIe après J-C (Règne de Trajan et d'Hadrien)	Epigrammes présentes dans l' <i>Anthologion</i> de Diogénien.
Antiochos	100 environ après J-C ?	Poète inconnu, peut-être Antiochus d'Eges, présent dans l' <i>Anthologion</i> de Diogénien.
Antipater de Sidon	Entre -180 et -170 à -100	Poète connu en Grèce et à Rome pour son talent d'improvisation. Epigrammes présentes dans la <i>Couronne de Philippe</i> .
Antipater de Thessalonique ou de Macédoine	Contemporain d'Auguste	Epigrammes présentes dans la <i>Couronne</i> de Philippe.
Antiphilus de Byzance	Contemporain d'Auguste	Epigrammes présentes dans la <i>Couronne de Philippe</i> .
Apollinarios de Laodicée	Vers 100 après J-C	Appartiendrait à l' <i>Anthologion</i> de Diogénien.
Archias	Né vers -118	Ami de Cicéron et de Lucullus ; célèbre pour son talent d'improvisateur ; poète épique.
Asclépiade de Samos	Première moitié du III ^e siècle av. J-C	Fit partie du cercle littéraire de Cos avec Posidippe, cercle qui contribua fortement au développement de l'épigramme. Rival de Callimaque ; maître de Théocrite.
Automédon de Cyzique	Contemporain d'Auguste et de Tibère	Epigrammes présentes dans la <i>Couronne de Philippe</i> .
Bassus	Début du I ^{er} siècle après J-C Règne de Tibère	Epigrammes présentes dans la <i>Couronne</i> de Philippe. Faisait partie de l'entourage de Sénèque.
Demetrius (de Bithynie)	Seconde moitié du II ^e siècle avant J-C	Peut-être un philosophe, fils du stoïcien Diphilos et disciple de Panaitios de Rhodes. Appartiendrait à la <i>Couronne de Méléagre</i> .
Erycius de Cyzique	Début du I ^{er} siècle avant J-C	Epigrammes présentes dans la <i>Couronne de Philippe</i> .
Euénos d'Ascalon	II ^e ou I ^{er} siècle avant J-C	Grammairien ; épigrammes présentes dans la <i>Couronne de Philippe</i> .
Gétulicus	Contemporain de Vespasien	Epigrammes présentes dans l' <i>Anthologion</i> de

		Diogénien.
Julien l'ex-préfet d'Egypte	VI ^e siècle (règne de Justinien)	Doute sur la fonction qu'il aurait exercée en Egypte. Auteur d'un recueil d'épigrammes antérieur au <i>Cycle</i> .
Léontios le scholastique	Contemporain de Justinien	Epigrammes présentes dans le <i>Cycle d'Agathias</i> .
Leonidas d'Alexandrie	I ^{er} siècle après J.-C.	Poète de cour à Rome sous Claude et Néron ; auteur d'un recueil d'épigrammes, isopsèphes pour certaines.
Lucien (de Samosate)	II ^e siècle après J.-C	Polygraphe ; authenticité de la plupart des épigrammes qui lui ont été attribuées très discutable.
Lucilius	I ^{er} siècle après J.-C Règne de Néron	A vécu à Rome, est l'auteur de deux livres d'épigrammes, présentes dans l' <i>Anthologion</i> de Diogénien.
Macédonius consul (de Thessalonique)	Règne de Justinien	Consul. Epigrammes présentes dans le <i>Cycle</i> d'Agathias.
Méléagre	(entre -140 et -120 ; 60 après J.-C)	Publie un recueil d'épigrammes pédérastiques Παιδικά, un livre satirique Χάριτες.
Métrodoros	Première moitié du IV siècle après J.-C.	Vraisemblablement auteur d'ouvrages d'astronomie et de géométrie. Epigrammes peut-être présentes dans le <i>Cycle d'Agathias</i> .
Moschos (de Syracuse)	Fin du III ^e - Début du II ^e avant J.-C.	Poète bucolique, auteur de <i>Nannô</i> et d'autres poésies amoureuses ainsi que de poèmes guerriers ou politiques.
Nicarchos	I ^{er} siècle Règne des Flaviens	Poète grec peu connu qui vécut à Rome, épigrammes présentes dans l' <i>Anthologion</i> de Diogénien.
Palladas	395-408	Poète, grammairien, auteur d'un recueil d'épigrammes essentiellement morales ou satiriques.
Philippe de Thessalonique ou le macédonien	I ^{er} siècle après J-C	Auteur de la seconde anthologie d'épigrammes, à peu près un siècle après celle de Méléagre.
Platon	428-347	Après sa rencontre avec Socrate, il aurait brûlé des poèmes tragiques, lyriques et élégiaques. Il serait l'auteur d'un recueil d'épigrammes ¹⁰³⁷ , présentes dans la <i>Couronne</i> de Méléagre.
Platon le comique	Contemporain de Socrate	Auteur, selon la Souda, de 28 comédies. Epigrammes présentes dans la <i>Couronne</i> de Méléagre.
Platon le Jeune	Contemporain de Socrate ?	Auteur de la comédie moyenne, mal connu, peut-

¹⁰³⁷. « Les épigrammes attribuées à Platon sont considérées comme apocryphes par la plupart des critiques, simplement parce qu'il est impossible d'en prouver formellement l'authenticité. » *Anthologie grecque, op. cit.*, t. I, p. 12, note 1.

		être autre appellation pour Platon le comique.
Polyen de Sardes	Règne de Jules César	Sophiste qui vécut à Rome sous le règne de Jules César, épigrammes présentes dans la <i>Couronne</i> de Philippe.
<u>Posidippe</u>	III ^e avant J-C	Poète grec, principalement auteur d'épigrammes (présentes dans la <i>Couronne</i> de Méléagre) et d'élégies ; contemporain d'Asclépiade.
Rufin	Peut-être II ^e siècle après J-C mais très incertain	Poète grec, auteur d'un recueil d'épigrammes amoureuses.
<u>Secundus</u>	Période incertaine, probablement I ^{er} siècle après J-C	Poète grec de Tarente.
Speusippe	395-334	Philosophe, neveu et successeur de Platon à l' <i>Académie</i> .
Straton (de Sardes)	II ^e après J-C (1 ^{ère} moitié)	Poète grec auteur d'une anthologie d'épigrammes <i>Μοῦσα παιδική</i> .

9) Présentation succincte des traducteurs humanistes du corpus retenu

Nous avons synthétisé ci-dessous des données générales fournies par la BNF, données qui sont complétées lors de l'étude des épigrammes.

Auteurs	Profession	Nationalité
Alciat	Juriste et écrivain.	italien
Nicolas Cannius	Prêtre puis pasteur et ensuite, copiste d'Érasme.	hollandais
Cornarius	Médecin, physicien, philologue.	allemand
Érasme	Théologien, polygraphe.	hollandais
Hermannus a nova aquila	Homme d'église, historien.	allemand
Lily	Grammairien, professeur de grec, auteur d'une grammaire.	anglais
Luscinius	Théologien catholique, poète grec et latin, musicien.	Allemand
Michel Marulle	Poète, philologue.	Italien
Thomas More	Ecrivain humaniste, philosophe, théologien, chancelier d'Angleterre.	Anglais
Joannes Baptista Pius	Philologue humaniste, éditeur des classiques latins. Professeur de rhétorique et de poésie.	Italien
Ange Politien	Poète et philologue, reçoit la chaire de rhétorique latine et grecque à l'université de Florence.	Italien
Bartholomaeus Simonetta	Fils de Giovanni Simonetta, historiographe et secrétaire de Francesco Sforza.	Italien
Iohannes Sleidanus	Historien, diplomate, député de Strasbourg au Concile de Trente en 1551.	allemand
Johannes Soter	Imprimeur-libraire et papetier.	allemand
Caspar Ursinus Velius	Humaniste, poète et historien.	allemand
Vesalien Arnoldus Vesaliensis	Théologien, philologue, chanoine de la cathédrale de Cologne.	allemand

10) Liste des lemmes

Pour rappel, les catégories d'épigrammes sont ainsi réparties :

- Livre I : épigrammes démonstratives et exhortatives
- Livre II : épigrammes satiriques
- Livre III : épigrammes funéraires
- Livre IV : épigrammes descriptives
- Livre IV : épigrammes descriptives (statues)
- Livre VI : épigrammes votives
- Livre VII : épigrammes érotiques

Livres	I	II	III	IV	V	VI	VII
Lemmes							
Από ἀλιέων Από ναυτῶν Από ναυαγῶν Εἰς ναούς Εἰς ναυάγιον Εἰς ναυτιλίαν Εἰς νῆας Εἰς ναυαγήσαντας Εἰς πλοῖα	*		*	*		* * *	
Εἰς ἀγαθοὺς ἄνδρας Εἰς εἰκόνας ἀνδρῶν ἀγαθῶν			*	*			
Εἰς ἀγῶνας Εἰς ἀγωνιστάς	*	*	*				
Εἰς ἀνδρείους Εἰς ἀνδρείους ἄνδρας οὐκ ἐπισήμους Εἰς τολμηροὺς	*		*				
Εἰς αὐλητάς	*		*				
Εἰς βρέφη	*		*				
Από γερόντων Εἰς γῆρας Εἰς γέροντας	*		*			*	
Εἰς γραμματικούς	*	*					
Εἰς γυναῖκας Από γυναικῶν	*	*	*			*	
Εἰς δούλους		*	*				
Από ἐρωτικῶν Εἰς ἔρωτα	*					*	
Εἰς ζῶα Εἰς εἰκόνας ζώων Εἰς ζωγράφους	*	*		*			

Εἰς εἰκόνας ζωγράφων Ἀπὸ θηρῶν				*		*	
Εἰς ἥρωας Εἰς εἰκόνας ἡρώων Εἰς εἰκόνας ἡρωίδων			*	*			
Εἰς θεοὺς Εἰς εἰκόνας θεῶν	*			*			
Εἰς ἰατροὺς Εἰς εἰκόνας ἰατρῶν	*	*	*	*			
Εἰς ἰχθύας	*		*				
Ἀπὸ κιθαρωδῶν Εἰς κιθαρωδοὺς							
Εἰς κλέπτας	*	*					
Ἀπὸ κυνηγῶν Εἰς κυνηγόν		*				*	
Ἀπὸ μεθύσων Εἰς μεθύσους		*	*			*	
Εἰς ποιητάς Εἰς εἰκόνας ποιητῶν	*	*	*	*			
Εἰς πονηροὺς	*	*					
Εἰς ρήτορας Εἰς εἰκόνας ρητόρων		*		*			
Εἰς φθονεροὺς Εἰς φθόνον	*	*					
Εἰς φιλοσόφους Εἰς εἰκόνας φιλοσόφων	*	*	*	*			

Bibliographie

A. Sources

1) Œuvres antiques

-*Anthologie Grecque*, t. I à X, texte établi et traduit par Pierre Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1957-1960 (1^e éd. 1931-1974), [2002-2003] ; t. X à XIII, texte établi et traduit par Robert Aubreton, Paris, Les Belles Lettres, 1972-1980, [2002].

-ARISTOPHANE, *Cavaliers, Paix*, t. I et II, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1^e éd. 1923) et 2019 (1^e éd. 1925).

-ARISTOTE, *Métaphysique*, Traduction nouvelle et notes par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1953.

-AUSONE, *Opuscula Omnia, Œuvres complètes*, édition bilingue établie par Bernard Combeaud, Mollat, Bordeaux, 2010.

-CATULLE, *Poésies*, 50, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1970, (1^e éd.1923), [2018].

-CICÉRON,

- *De amicitia*, texte traduit par Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1968, (1^e éd.1928), [2019].
- *De officiis*, I, XLI, traduction de Maurice Testard, Paris, Les Belles lettres, 1965, [2009].
- *De Oratore*, t. I et II, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1959-1967, (1^e éd.1922 et 1928), [2019 et 2009].
- *Pro L. Murena*, dans *Discours*, tome XI, texte établi et traduit par André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1967, (1^e éd.1943), [2002].

-HÉRODOTE, *Histoires*, livre I, 107-108, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1956, (1^e éd. 1932).

-HÉSIODE, *La théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2014, (1^e éd. 1928).

-HOMERE

- *Odyssée*, t. II et III, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (1^e éd. 1924).
- *Iliade*, t. I, texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 2019, (1^e éd. 1937).

-HORACE

- *Satires*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2018 (1^e éd. 1932).
- *Art poétique*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 2018 (1^e éd. 1934).

- LAËRCE Diogène, *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité*, Traduction française de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- LUCRECE, *De rerum natura*, t. II, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2019 (1^e éd. 1921).
- MARTIAL, *Epigrammata*, t. I, texte établi et traduit par H.J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969 (1^e éd. 1930).
- OPPIEN, *Halieutiques*, London, Harvard University Press, 1988.
- OVIDE
- *Amours*, traduction d'Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1968, (1^e éd. 1930), [2012].
 - *Métamorphoses*, tome I, livre V, 53, traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1969, (1^e éd. 1925), [2019].
- PLATON
- *Les Lois*, dans *Oeuvres complètes*, tome XI, texte établi et traduit par Edouard des Places, Paris, Les belles Lettres, 1951, [2003].
 - *Le Banquet* dans *Oeuvres complètes*, tome IV, texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*
- Livre VIII, texte traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2003, (1^e éd. 1952).
 - Livre XXXV, texte traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, [2017].
- PLINE LE JEUNE, *Epistulae*, texte traduit par Nicole Méthy, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- PLUTARQUE, *Vies*, t. XIII, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1977, [2003].
- PROPERCE, *Élégies*, texte établi et traduit par Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, t. I, IV, V, VI, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1979, [2002-2019].
- SALLUSTE, *Conjuration de Catilina*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (1^e éd. 1941).
- SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, t. 1, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1945, [2017].
- THEOPHRASTE, *Caractères*, IV, texte établi et traduit par Octave Navarre, Paris, Les Belles Lettres, 2012, (1^e éd. 1921).
- VIRGILE, *Enéide*, t. I et XII, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977 et 1980, [1999 et 2018].

2) Œuvres de Janus Cornarius

- *Adamantii sophistae physiognomicon, id est De naturae indicijs cognoscendis libri duo, per Janum Cornarium medicum physicum latine conscripti. Jani Cornarii medici physici, professoris scholae Marpurgensis, De utriusque alimenti receptaculis dissertatio, contra quam sentit Plutarchus. Plutarqui Chaeronensis philosophi loci duo, ad idem argumentum pertinentes, sed reprobati. Adamantii etiam exemplar Graecum est adjectum.*

- *Claudii Galeni Pergameni De compositione pharmacorum localium libri decem*, Bâle, Froben, 1537.

- *De conviviis veterum Graecorum, et hoc tempore Germanorum ritibus, moribus ac sermonibus. De amoris praestantia et de Platonis ac Xenophontis dissensione*, Bâle, Oporinus, 1548.

- *Dialogi IIII (Alcibiades I, Alcibiades II, Hipparchus sive Lucii studiosus, Amatores aut de Philosophia)*, Bâle, Froben et Episcopius, 1549.

- *Ἱπποκράτους Κωίου Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων. Περὶ φουσῶν. Hippocratis Coi, De aere aquis et locis libellus. Ejusdem, de flatibus*, Graece et latine, Bâle, Hieronymus Froben, 1529.

- Hippocrate, *Epistolae*, Köln, Johann Gymnik, 1542.

- Hippocrate, *Opera omnia*, Bâle, Froben, 1538.

- *Hippocrates sive doctor verus. De rectis medicinae studiis amplectendis*, Bâle, Johann Oporinus, août 1543. Discours précédés de la traduction latine de préceptes d'Hippocrate

- *In dictum Hippocratis, Vita brevis, ars vero longa est*, Gena, 1557.

- *In divi Hippocratis laudem praefatio ante ejusdem Prognostica*, Basel, Froben, 1528.

- *Medicina sive medicus. Hippocrates sive doctor verus. De rectis medicinae studiis amplectendis*, Bâle, Johann Oporinus, 1556.

- *Quarum artium ac linguarum cognitione medico opus sit? Praefatio ante Hippocratis aphorismorum initium*. Haguenau, Johann Setzer, 1527.

- *Selecta Epigrammata Graeca latine uersa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris*, éd. J. Cornarius, Bâle, Johann Bebel, 1529.

- *Universae rei medicae Ἐπιγραφὴ seu enumeratio, compendio tractata*, Bâle, Froben, 1529 puis une édition revue et augmentée, Bâle, Froben et Episcopius, 1534.

- *Vulpecula excoriata*, Frankfurt, Egenolff, 1545.

3) Œuvres du Moyen Âge et du XVI^e siècle

a) Anthologies

- *Anthologie de Planude, Anthologia epigrammatum Graecorum Planudis rhetoris*, cura Io. Lascaris, Florence, Lorenzo d'Alopa, 1494.

- *Epigrammata Graeca ueterum elegantissima eademque Latina ab utriusque lingua uiris doctissimis uersa atque in rem studiosorum e diuersis auctoribus... collecta*, éd. I. Soter, Cologne, 1521, 1528.

-*Selecta Epigrammata Graeca latine uersa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris*, éd. J. Cornarius, Bâle, Johann Bebel, 1529.

-LAURENS Pierre – BALAVOINE Claudie, *Musae Reduces : anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Leiden, Brill, 1975.

-LAURENS Pierre, *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 2004.

b) Œuvres particulières

-ALBERTI Leon Battista, *De pictura*, traduit par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992.

-ALCIAT André, *Les Emblèmes*, Bern, Peter Lang, 2020.

-BELON DU MANS Pierre, *Les Observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie et autres pays estranges*, Paris, Jérôme de Marnef et veuve Guillaume Cavellat, 1553, épître liminaire adressée à François de Tournon.

-BOCCACE, *De mulieribus claris*, traduction de Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2013

-BOURBON Nicolas de, 1533, *Nugae - Bagatelles*, édition critique de Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Librairie Droz, 2015

-CELTIS Conrad, *Oratio in Gymnasio in Ingelstadio publice recitata*, extraite de *Conradi Celtis Protucii, Panegyris ad duces Bavariae*, mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar herausgegeben von Joachim Gruber, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2003

-DOLET Etienne, *De imitatione ciceroniana : L'Erasmianus sive Ciceronianus*, E. V. Telle (éd), Genève, Droz, 1974.

-ÉRASME

- *Declamatio de pueris statim ac liberaliter educandis*, Strasbourg, C. Egenolff, 1529 (éd. mod. J. Cl. Margolin, Genève, Droz, 1966).
- *De corrigendis adolescentiae studiis Über die Neugestaltung des Universitätsstudiums*, extrait du *Corpus reformatorum (cr). Melanchthon opera. Edidit Carolus Bretschneider, Halle 1834 ff., Band XI, S. 22.* 1518.
- *Desiderii Erasmi Roterodami, op. omnia*, éd. JH Waszink et al., Amsterdam, 1971.
- *Éloge de la folie*, traduit par Pierre de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, édition complétée en 2006.
- *Essai sur le libre-arbitre*, traduction de Pierre Mesnard, Alger, Robert et René Chaix, 1945.
- *Les silènes d'Alcibiade*, trad., intro. et notes de J.-C. Margolin, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

-FUCHSIUM Leonhartum, *Cornarius furens*, Basel, Xylotectus, 1545.

-HUTTEN Ulrich von, *Lettres des hommes obscurs*, présentées et traduites par J.-C. Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

-MARULLE Michel, *Œuvres complètes, t. I. Epigrammaton libri quattuor*, Roland Guillot (dir), Paris, Classiques Garnier, 2012.

-MONTAIGNE Michel de, *Essais*, I, XXV, « De l'institution des enfants », Paris, Librairie Générale Française, 2001.

-RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

-SÉBILLET Thomas., *Art poétique français*, Paris, A. L'Angelié, 1548 (éd. F. Goyet, *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*), Paris, Le Livre de Poche, 1990.

B. Travaux critiques

1) Travaux sur l'Antiquité et le Moyen Âge

-FABRE-SERRIS Jacqueline et DEREMETZ Alain (dir.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*, En hommage à Simone Viarre, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 1999.

-FONTANIER Jean-Michel (éd.), *Amor Romanus – Amours romaines : Études et anthologie*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

-MEYER Doris et URLACHER-BECHT Céline (éd.), *La rhétorique du « petit » dans l'épigramme grecque et latine*, Actes du colloque de Strasbourg (26-27 mai 2015), Paris, Editions de Boccard.

-PRIOUX Évelyne et ROUVERET Agnès (dir.), *Métamorphoses du regard ancien*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.

-ANDRÉ Jean-Marie, « L'*otium* chez Quintilien : pédagogie et magistère moral. », dans *Rencontres avec l'antiquité classique*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1983.

-AUBRETON Robert. « La tradition manuscrite des épigrammes de l'Anthologie palatine », *Revue des Études Anciennes*. Tome 70, 1968.

-BEULÉ Charles-Ernest , « Le peintre Apelle et la peinture grecque au temps d'Alexandre », *Revue des deux mondes*, 1863, p. 257-278.

-CAMEROTTO Alberto, « Le héros satirique et les effets de la *mixis* chez Lucien de Samosate », In *Mixis : Le mélange des genres chez Lucien de Samosate* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2017.

-CAPRON Laurent, « De quoi l'*Anthologie grecque* est-elle le nom ? Histoire éditoriale d'un corpus. », dans *L'information philologique*, article publié le 30/12/2016.

-CAPRON Laurent, GIOVACCHINI Julie et GRIGNON Sébastien, « L'ecdotique numérique à l'épreuve d'un manuscrit scolaire byzantin : décrire, déchiffrer et transcrire le Marcianus gr. XI, 1 », dans *Humanités numériques*, 2020.

-DELATTRE Charles, « Voix de Lacédémoniennes », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 3 | 2012.

-DROSS Juliette, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas* [En ligne], 2013.

-GALAND-HALLYN Perrine, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

-GIARD Luce, « Du latin médiéval au pluriel des langues, le tournant de la Renaissance », *Histoire Épistémologie Langage*, tome 6, fascicule 1, 1984.

- KING Hélène et DASEN Véronique, *La médecine dans l'antiquité grecque et romaine*, Lausanne, éditions BHMS, 2007.
- ILDEFONSE Frédérique, *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Paris, Vrin, 1997.
- KARSENTI Tiphaine, « Quels tragiques pour Médée ? », *Skénographie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017.
- LAFAYE Louis Georges « Les Grecs, professeurs de poésie chez les Romains (146-30 av. J.-C.) », *Revue internationale de l'enseignement*, t. 28, Juillet-Décembre 1894.
- LAIGNEAU-FONTAINE Sylvie, *La femme et l'amour chez Catulle et les Élégiques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.
- LAMBIN Gérard, « Le roman d'Homère : Comment naît un poète », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- LECLERC Gérard, « La Chrétienté médiévale et l'auctoritas », *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, sous la direction de Leclerc Gérard. Presses Universitaires de France, 1996, p. 99-136.
- LEROUX Virginie, « Savoir vivre et grossièreté », *Camenaë*, décembre 2016.
- LONGHI Vivien, « Hippocrate a-t-il inventé la médecine d'observation ? », *Cahiers « Mondes anciens »*, 2018, p. 1-15.
- LOUBERE Stéphanie, « *Musa levis gloria magna* » : la *recusatio* chez les poètes élégiaques des Lumières », *Tangence*, Numéro 109, 2015.
- MARTIN René et GAILLARD Jacques, *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Scodell, 1981.
- OUDOT Estelle, « "La table fabrique les amis" : quelques remarques sur le savoir-vivre dans les Propos de Table de Plutarque », *Camenaë* n°19, 2016, p. 1 à 18.
- OUVRÉ Henri, *Méléagre de Gadara*. Thèse, Paris, Hachette, 1894.
- PILOTE Guillaume, *La réminiscence chez Platon : théorie de la connaissance ; anthropologie ; éthique. Philosophie*, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I ; Université d'Ottawa, 2016.
- PLANTADE Emmanuel, VALLAT Daniel, « Les Priapées de la parole au livre », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2005, p. 279-307.
- PRIOUX Évelyne, « Autour de la *Vache* de Myron : de l'éloge de l'*opus nobile* à la réflexion sur les genres et les sujets en poésie », *Aitia*, 2019.
- RAPIN René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Anciens et des Modernes*, Genève, Droz, 1970.
- RENAULT Philippe, « *Anthologie Palatine*. Deux mille ans d'*Anthologie grecque* mais un chantier toujours ouvert », *Folia Electronica Classica*, 2004, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Antho.html>.
- SCHNEIDER Jean, « Une Correspondance Érudite : Les Lettres De Maxime Planude », *Eruditio Antiqua* 1, 2009.
- SENS Alexander, *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

- SILVESTRE Hubert, « Johannes de Hauvilla, Architreneus, Mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Paul Gerhard Schmidt », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 56, fasc. 1, 1978.
- VALLIN Jean-Louis, « Réécritures latines des fables ésopiques » dans *Journées d'octobre de la Cnarela*, 2007.
- VERNANT Jean-Pierre, FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.
- VILA BAUDRY Bérénice, « Le rire de Démocrite et le pleurer d'Héraclite. La représentation des philosophes de l'Antiquité dans la littérature des Siècles d'or », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2009.
- WALTZ Pierre, *L'Anthologie grecque*, dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°20, juillet 1928.
- WOLFF Etienne, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses universitaires de Renne, 2008.

2) Travaux sur la Renaissance

a) Sur Janus Cornarius

- BIETENHOLZ Peter G. et DEUTSCHER Thomas B. (éd), *Contemporaries of Erasmus. A biographical Register of the Renaissance and Reformation*, Univ. of Toronto Pr., 1985-87.
- NATIVEL Colette (éd.), *Centuria Latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à J. Chomarat*, Genève, Droz, t. 1 : 1997 ; t. 2 : 2006.
- Der Catalogus Professorum Rostochiensium*. Universität Rostock, 2006.
- Neue deutsche Biographie*, Berlin, Duncker et Humblot, 1953-2001.
- Medicæ artis principes post Hippocratem & Galenum : Graeci Latinitate donati, Aretæus, Ruffus Ephesius, Oribasius, Paulus Aegineta, Aetius, Alex. Trallianus, Actuarius, Nic. Myrepsius : Latini, Corn. Celsus, Scrib. Largus, Marcell. Empiricus, aliique prætera, quorum vnius nomen ignoratur... : Hippocr. aliquot loci cum Corn. Celsi interpretatione, Guillermo Folch Jou (ant. pos)*, volume 1, livre 7, Genève et Paris, Henri Estienne, 1567.
- Vitæ Germanorum medicorum: qui seculo superioris, et quod excurrit, claruerunt congestæ et ad annum usque mdcxx deductæ a Melchiore Adamo*, Heidelberg, Iohannes Georgius Geyder, 1620.
- BAYLE A.L.J., *Biographie médicale*, vol. 1, Lausanne, Au Bureau de l'Encyclopédie, 1840.
- ELOY N. F. J. , *Dictionnaire Historique de la Médecine Ancienne et Moderne, Ou Mémoires Disposés En Ordre Alphabétique Pour Servir A L'Histoire De Cette Science, Et A celle des Medecins, Anatomistes, Botanistes, Chirurgiens et Chymistes de toutes Nations*, vol.1, Mons, H. Hoyois, 1778.
- MICHAUD L.G., *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique ou privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, vol. 9, Paris, Michaud frères, 1813.
- MONFORT Marie-Laure

- *L'apport de Janus Cornarius (ca. 1500-1558) à l'édition et à la traduction de la collection hippocratique*, Thèse, Université de Paris IV-Sorbonne, 1998.
- « Le discours scientifique de Panurge » dans *Seizième Siècle*, n°8, *Les textes scientifiques à la Renaissance.*, sous la direction de Violaine Giacomotto-Charra et Jacqueline Vons, 2012.
- *Janus Cornarius et la redécouverte d'Hippocrate à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2017.

b) Sur des auteurs particuliers

- ALLEN Percy Stafford, *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford, Clarendon Press, 1934. vol. 8 (1529–1530), p 250–251.

-André Alciat (1492-1550), *un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Textes réunis et édités par Anne et Stéphane Rollet, Turnhout, Brepols Publishers, 2013.

-BALAVOINE Claudie, « Une mimesis de l'imaginaire », *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, éd. par Claudie Balavoine et Pierre Laurens, Paris, Vrin, 1986.

-BEZOLD Friedrich von, *Konrad Celtis, der deutsche Erzhumanist*, Darmstadt, WBG, 1959.

-BISTAGNE Florence, « Pontano, Castiglione, Guazzo : facétie et normes de comportement dans la *trattatistica* de la Renaissance », dans *Cahiers d'études italiennes*, 2007, p. 183-192.

-CATELLANI-DUFRENE Nathalie, « George Buchanan, lecteur et traducteur de l'*Anthologie grecque* », *Études Épistémè* [Online], 2013.

-CHARBONNIER Sarah, « Michel Marulle, *Œuvres complètes*, tome I *Epigrammaton libri quattuor*, » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2013/4, compte-rendu de l'édition du tome I des œuvres complètes p. 938-939.

-CHOMARAT Jacques, « Ange Politien » dans *Vita Latina*, n°132, 1993.

-DEMERSON Guy, *Humanisme et facétie, Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme, 1994.

-DRUEZ Laurence

- « Le Luxembourgeois Jean Sleidan, humaniste et historien de la Réforme », dans *Bulletin de la Société royale d'Histoire du Protestantisme belge*, n° 117, Bruxelles, 1996, p. 23-48.
- « État présent des études sleidaniennes » dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 58, 1996, p. 685–700.

-DURAND Sylvain, *La récréation poétique, traduction et commentaire des épigrammes de John Owen (1564 ?-1622)*, Thèse préparée sous la dir. de Ph. Heuzé et soutenue en Sorbonne le 3 décembre 2012.

-GORDEZIANI Lika, *Trois rois pour un prince : les Adages au service de la pédagogie érasmienne*. Thèse sous la direction de J. -Fr. Cottier, soutenue à Paris, Université Paris Diderot – Paris VIII, le 7 janvier 2019.

-LAIGNEAU-FONTAINE Sylvie, « Une forme particulière de littérature de circonstance chez Nicolas Bourbon (*Nugae*, 1533) : le dialogue à une voix », *La muse de l'éphémère : formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne, 2014, p. 151 à 163.

-LEGROS Alain, « Montaigne : une maison, un livre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2009, p. 797-808.

-LEPILLIET Ariane Le *De Historia Stirpium de Leonhart Fuchs : histoire d'un succès éditorial*, (1542-1560), Mémoire de Master 1 de l'ENSSIB, sous la direction de R. Mouren, Université Lyon 2, 2012.

-MAIER Ida, *Les manuscrits d'Ange Politien*. Catalogue descriptif, avec dix-neuf documents inédits en appendice, Genève, Droz, 1965.

-MANDOSIO Jean-Marc

- « Un enseignement novateur. Les cours d'Ange Politien à l'université de Florence (1480-1494) », *Histoire de l'éducation*, 2008.
- « La "docte variété" chez Ange Politien », dans *La varietas à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001.

-MARC'HADOUR Germain, « La poésie latine de Thomas Morus », *Revue Roczniki Humanistyczne*, Lublin, 1978.

-PENGUILLY Thomas, « La muse latine et la muse vulgaire. André Alciat et la poésie italienne de son temps », dans *Italique*, XVII, 2014.

-POLET Jean-Claude, *Patrimoine littéraire européen*, (vol. 6 : Prémices de l'Humanisme), Bruxelles, De Boeck, 1995.

-RUPPRICH Hans, « Celtis, Konrad » in *New German Biography* 3, 1957.

-SIMON Perrine, « Les *Silves* d'Ange Politien : l'utilisation de la rhétorique antique dans la création d'une poétique néolatine de la Renaissance », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 1984. p. 77-85.

-SPITZ Lewis W., *Conrad Celtis, The German Arch-Humanist*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.

-THOEN Paul, « *Aesopus Dorpii* Essai sur l'Ésope latin des temps modernes », *Humanistica Lovaniensia*, 19, 2020.

-VANAUTGAERDEN Alexandre

- « Érasme : écrire au milieu des presses », *Genesis* [En ligne], 2017.
- *Érasme typographe. Humanisme et imprimerie au début du xvie siècle*, Libraire Droz/Académie royale de Belgique, coll. « Travaux d'Humanisme & Renaissance », DIII, 2012.

c) Sur la littérature et la civilisation de la Renaissance

- BALAVOINE Claudie, LAFOND Jean, et LAURENS Pierre (éd.), *Le Modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986.

-BOUDON-MILLOT Véronique et COBOLET Guy (éd.) *Lire les médecins grecs à la Renaissance*, Actes du colloque international de Paris, Paris, De Boccard, 2004.

- FURNO Martine et MOUREN Raphaële (éd.), *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur...qui écrit ?* Paris, Classiques Garnier, 2012.

- GUIPPONI-GINESTE Marie-France et URLACHER-BECHT Céline (éd.), *La Renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Actes du colloque de Mulhouse, (6-7 octobre 2011), Paris, De Boccard, 2013.

- LAFOND Jean (dir.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^{ème}-XVII^{ème} s.)*, Paris, Vrin, 1984.
- LAIGNEAU-FONTAINE Sylvie (dir.) « *Petite patrie* », *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, actes du coll. de Dijon, Genève, Droz, 2013.
- *Catalogus Translationum et Commentariorum : Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, F. E. Cranz et P. O. Kristeller (éd.), vol. 4, Washington, Catholic University of America Press, 1980, p. 78-80.
- *L'Humanisme allemand : 1480-1540*, XVIII^e Colloque international de Tours, München et Paris, Fink Verlag et J. Vrin, 1979.
- AUJAC Germaine, « La culture classique à Bâle au temps d'Érasme d'après trois frontispices », *Anabases* [En ligne], 2012.
- BARRAL-BARON Marie, « Érasme et Luther », dans *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe* [en ligne], 2016.
- BISCÉRÉ Antoine, « L'appropriation néolatine de la "matière ésopique". Métamorphoses d'un genre mineur en quête de forme. », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2012.
- BOHNERT Céline et GEVREY Françoise, *L'anthologie : histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims, Epure, 2014.
- BOUDON-MILLOT Véronique « Les voies de la science grecque. Études sur la transmission des textes de l'Antiquité au dix-neuvième siècle » publiées sous la direction de Danielle Jacquart, *Revue des Études Grecques*, tome 111, 1998.
- BUISSON Ferdinand Édouard « Le Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVI^e siècle » *La revue pédagogique*, 1886.
- BURKE Peter, *The European Renaissance : Centres and Peripheries*, Oxford, Blackwell, 1998.
- CHARLET Jean-Louis
- « La réception du distique épodique d'Horace au quattrocento » dans *Camena* n°18, 2016.
 - *Métrie latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2020.
 - « Qu'est-ce que l'éducation humaniste ? », communication prononcée dans le colloque *Internationalisation et professionnalisation de l'enseignement supérieur* à Chisinau (Moldavie), Intervention publiée dans la *Revue Connaissance hellénique*, 2015.
- CHASSAGNETTE Axelle, « Les concepts de Renaissance et d'humanisme en Allemagne : quelques remarques sur la (non) définition d'un champ d'étude dans la recherche contemporaine en histoire », *Revue de l'Institut français d'histoire en Allemagne*, n°2, 2010.
- CLAVIER Tatiana, « L'exemplarité de Didon dans les Vies de femmes illustres à la Renaissance », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009.
- CLEMENT Michèle, *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.
- COURVOISIER Jacques, *Zwingli théologien réformé*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1965.

- DEBROSSE Anne « Le mot “poétesse” dans les dictionnaires, ou la tentation de l'épicène (XVIe-XVIIe siècles) » dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°78, 2014.
- DELUMEAU Jean – Thierry Wanegffelen, *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, PUF, 1965.
- DION Jeanne, *L'épigramme de l'Antiquité au XVII^e siècle ou Du ciseau à la pointe*, Paris, De Boccard, 2002, p. 298-299.
- DIU, Isabelle et VANAUTGAERDEN, Alexandre, «Le jardin d'abondance d'Érasme : le De Copia et la lettre sur les Adages non éditée par P. S. Allen », dans *La Varietas à la Renaissance*, Dominique Courcelles (éd.), Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001.
- FAISANT Claude. *La curiosité à la Renaissance*, Actes réunis par Jean Céard, dans *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°23, 1986.
- FRAISSE Emmanuel, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997.
- GALAND-HALLYN Perrine, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GIARD Luce, « Du latin médiéval au pluriel des langues, le tournant de la Renaissance », dans *Histoire Épistémologie Langage*, tome 6, sous la direction de Suzanne Bachelard, 1984.
- GIROT Jean-Eudes, *Pindare avant Ronsard : de l'émergence du grec à la publication des quatre premiers livres des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 2002.
- HALE, John Rigby. *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin, 2003.
- JOUANNA Arlette. « La notion de renaissance : réflexions sur un paradoxe historiographique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2003, n°49.
- KUHN Félix, *Luther sa vie et son œuvre*, Tome 1 (1483 - 1521), Paris, Fischbacher, 1894. Extrait de la réédition, Paris, BOD, 2017.
- LAMARTINE Alphonse de, dans *Vie des grands hommes*, Paris, Bureaux du Constitutionnel, 1856.
- LAURENS Pierre, *L'abeille dans l'ambre, Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- LEPELTIER Thomas “ Compte rendu du livre : Michelet et la Renaissance, de Lucien Febvre, *Revue de livres*, avril 2000.
- LERNER Michel-Pierre, « Aux origines de la polémique anticopernicienne (II). Martin Luther, Andreas Osiander et Philipp Melanchthon », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. tome 90, n°3, 2006.
- LEROUX Virginie et SÉRIS Emilie, *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018.
- MARGOLIN Jean-Claude
- « Sur quelques figures de charlatans à la Renaissance. Apparence et réalité du charlatanisme », dans *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, éd. M.-T. Jones-Davies, Paris, Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherches sur la Renaissance, 1979.
 - « Un maître d'école humaniste », *Le monde*, publié en 1969.
- MATHIAN Olivier, *L'humanisme*, Paris, Ellipses, 2011.

- MOMBELLO Gianni : « La fable des XV^e et XVI^e siècles : « Un genre littéraire humaniste en train de se populariser », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1980.
- MOSS Ann, *Les recueils de lieux communs, méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*. Traduit de l'anglais sous la dir. de Patricia Eichel-Lojkine. Genève, Droz, 2002.
- NEWALD Richard, *Annalen der deutschen Literatur*, « Humanismus und reformation » Stuttgart, J.B Metzlersche, 1952.
- POLIAKOV Léon, *Du Christ aux Juifs de cour. Histoire de l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1955.
- POLLET Jacques V., *Huldrych Zwingli et la Réforme en Suisse*, Paris, PUF, 1963.
- RICO Francisco, *Le rêve de l'Humanisme. De Pétrarque à Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ROLET Anne (dir), « La Jalousie des lettrés et son expression néo-latine », *Revue XVI^e siècle* n°17, Genève, Droz, 2020.
- SALADIN, Jean-Christophe, *La bataille du grec à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- SCHWAN Christian Friedrich , *Nouveau dictionnaire de la langue française et allemande, composé sur le dictionnaire de l'Académie française, et sur celui de M. Adelung*, Naples, C.F. Schwan et M. Fontaine, 1793.
- VAILLANCOURT Luc, « L'individualisme humaniste : égotisme rhétorique ou expression de soi ? », dans *Modèles linguistiques*, en ligne, 2008.
- VASARI Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Florence, Lorenzo Torrentino (1^{ère} éd.), Filippo et Iacopo Giunti (2^{ème} éd.), 1550 puis 1568. (Trad. Léopold Leclanché, Paris, Just Tisser, 1841).
- VIGNES Jean
- « Pour une gnomologie : Enquête sur le succès de la littérature gnomique à la Renaissance », dans *Seizième Siècle*, N°1, 2005.
 - *Mots dorés pour un siècle de fer : les Mimes, enseignements et proverbes de Jean-Antoine de Baïf ; Texte, contexte, intertexte*, Paris, Champion, 1997.
- YATES Frances A. dans *L'art de la mémoire* trad. par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1994.

3) Études complémentaires

- BAUDRY Hervé « Molière et la médecine : entre l'agonie et l'euphorie » dans *Littérature et médecine* [en ligne], Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000.
- BILLARD Gabriel et DODEL Pierre, « Essai d'interprétation des expressions du regard », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, VII- Série, Tome 3, 1922.
- BOHNERT Céline, « L'art du trait dans les *Fables* de 1668 : une institution de l'honnête homme », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2014.
- CANVAT Karl, VANDENDORPE Christian, « La fable comme genre : essai de construction sémiotique. », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°91, 1996.

- CARTRON Maxime, « Mémoire, oubli et invention historiographique des recueils collectifs du XVII^e siècle dans l'anthologie poétique française », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 2020.
- CHAPARRO GOMEZ César et NAUDIN Alexandre., « La fable latine entre exercice scolaire et œuvre littéraire », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 2007.
- DANDREY Patrick,
- « Le cordeau et le hasard. Réflexions sur la disposition des *Fables* », dans *Actes du colloque de Londres. La Fontaine, Tricentenary Conference. 17-18 February 1995. Papers on French 17th C. Literature*, vol. XXIII, n°44, 1996, p 73-85.
 - *Poétique de La Fontaine. La fabrique des fables*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- DOUVILLE Olivier, « D'un au-delà de la métaphore, ou lorsque l'anamorphose brise l'allégorie », *Figures de la psychanalyse*, 2005, p. 105 à 130.
- ELUARD Paul, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939 puis 1978.
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- KHOURY Maurice, « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, 2005.
- MARCUCCI Lætitia, « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'Âge classique », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 15, 2015, p. 123-133.
- MARTIN-SCHERRER Frédérique, *Lire la peinture, voir la poésie. Jean Tardieu et les arts*, Paris, Gallimard, 2003.
- MASSON Céline, « L'écriture est un voir », *Revue cliniques méditerranéennes*, 2005, p. 281 à 298.
- MORET Philippe, « La Rochefoucauld et la maxime », *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scrutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997.
- ROUKHOMOVSKY Bernard, « La Bruyère, du caractère à l'épigramme (*Des biens de fortune*, 12) », mis en ligne par *La Réserve*, 2017.
- ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1984.

Résumé / Abstract

En 1529, un médecin allemand, Janus Cornarius, publie une anthologie d'épigrammes intitulée *Selecta epigrammata graeca latine versa*. Erudit polymathe, philologue engagé, figure d'humaniste indépendant, l'auteur propose une compilation d'épigrammes grecques traduites en latin, en s'inspirant de plusieurs hypotextes. Le thème du regard, présent dans de très nombreuses épigrammes, permet de mettre en valeur les grandes caractéristiques du genre épigrammatique ainsi que de la forme anthologique et se révèle un atout précieux de la *festivitas* autant que de la transmission de l'*eruditio*.

Trois types de regards ne cessent de se côtoyer dans l'œuvre : ceux des personnages, du lecteur et des épigrammatistes. Cette diversité renforce indéniablement l'effet de bigarrure inhérent au genre et à la forme de l'œuvre mais ses effets sont en réalité multiples. La mise en scène de ces regards sert en effet la *brevitas* puisqu'elle active rapidement la dynamique narrative. Mais elle contribue également, dans une large part, à la dimension picturale puisque qu'elle est vectrice d'hypotyposes. Enfin, elle joue un rôle majeur dans le déploiement de la tonalité comique. Pour toutes ces raisons, elle est indissociable de l'esprit de *festivitas* qui anime l'œuvre. En cela, la compilation d'épigrammes pourrait être, dans une certaine mesure, associée à des *nugae*.

Pourtant, si la pluralité des regards mis en scène sert la dimension festive de l'œuvre, elle participe aussi pleinement à la construction de l'*eruditio*. En effet, grâce à elle, Cornarius oppose aux perceptions réductrices, des points de vue pluriels, vecteurs de connaissances. Ce faisant, il défend une conception du savoir qui ne dépend plus d'un regard unique et érige la pluralité en pivot majeur de la connaissance. En déconstruisant la notion même d'*auctoritas*, il encourage le lecteur à la fois à exercer son propre jugement critique, mais aussi à participer au tournoi linguistique orchestré dans l'anthologie. Il présente ainsi un savoir en mouvement et une culture est perpétuellement perfectible.

Grâce à la mise en scène de différents regards, le genre épigrammatique et la forme épigrammatique scellent de manière fusionnelle *festivitas* et *eruditio*. Cette compilation d'épigrammes peut ainsi être qualifiée de *seriae nugae*.

In 1529, a German physician, Janus Cornarius, published an anthology of epigrams entitled *Selecta epigrammata graeca latine versa*. A polymathic scholar, a committed philologist and an independent humanist, the author offers a compilation of Greek epigrams translated into Latin, drawing on several hypotexts.

The theme of the gazing, present in many epigrams, allows to highlight the main characteristics of the epigrammatic genre as well as of the anthological form and reveals itself as a precious asset of the *festivitas* as much as of the transmission of the *eruditio*.

Three types of viewpoints are constantly present in the work : the characters' one as well the reader's and the author's. This diversity undeniably reinforces the effect of bigarrure inherent to the genre and the form of the work, but its effects are in fact multiple. The setting in scene of these glances serves indeed the *brevitas* since it quickly activates the narrative dynamics. But it also contributes, in a large part, to the pictorial dimension since it is vector of hypotyposes. Finally, it plays a major role in the deployment of the comic tone. For all these reasons, it is indissociable from the spirit of *festivitas* which animates the work. In that, the compilation of epigrams could be, to a certain extent, associated with *nugae*.

However, if the plurality of the staged views serves the festive dimension of the work, it also fully participates in the construction of the *eruditio*. Indeed, thanks to it, Cornarius opposes to the reductive perceptions, plural points of view, vectors of knowledge. In so doing, he defends a conception of knowledge that no longer depends on a single viewpoint and establishes plurality as the major pivot of knowledge. By deconstructing the very notion of *auctoritas*, he encourages the reader both to exercise his or her own critical judgment and to participate in the linguistic tournament orchestrated in the anthology. He thus presents a knowledge in movement and a culture is perpetually perfectible.

Thanks to the staging of different views, the epigrammatic genre and the epigrammatic form seal *festivitas* and *eruditio* in a fusional way. This compilation of epigrams can thus be qualified as *seriae nugae*.