Dictynna

Revue de poétique latine

10 | 2013

Varia

Columelle et le *genus floridum* : images programmatisques et parodie dans le livre X du *De Re rustica*

Evelyne Prioux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/959>

DOI : [10.4000/dictynna.959](https://doi.org/10.4000/dictynna.959)

ISSN : 1765-3142

Référence électronique

Evelyne Prioux, « Columelle et le *genus floridum* : images programmatisques et parodie dans le livre X du *De Re rustica* », *Dictynna* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 10 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/959> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dictynna.959>

Ce document a été généré automatiquement le 10 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Dictynna* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Columelle et le *genus floridum* : images programmatiques et parodie dans le livre X du *De Re rustica*

Evelyne Prioux

- 1 On connaît, chez Quintilien, une métaphore filée opposant le luxe artificiel des jardins d'apparat à la richesse réelle d'un vignoble cultivé :

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

Irai-je estimer mieux soigné tel sol où l'on m'aura montré des lys et des violettes et des anémones poussant spontanément plutôt qu'une terre avec une riche moisson ou des vignes chargées de grappes ? Irai-je préférer le platane stérile et les myrtes taillés à l'orme marié (à la vigne) et aux oliviers féconds ? Que les riches possèdent ces arbres et ces fleurs ; j'y consens ; mais que seraient-ils, s'ils n'avaient rien d'autre ? Est-ce donc à dire qu'on ne doit pas accorder aussi une beauté aux arbres fruitiers ? Qui le nie ? Aussi disposerai-je mes arbres en rangs et à intervalles réguliers. Quoi de plus joli à voir que la disposition en quinconce, qui, de quelque angle qu'on la regarde, présente des lignes droites ? Mais cette plantation a aussi d'emblée l'avantage de pomper dans d'égales proportions le suc de la terre. Si mes oliviers fuient vers le haut, j'en couperai la cime avec une serpe ; ils se développeront plus harmonieusement en bultaux et du coup, leurs branches porteront plus de fruits¹.

- 2 Nous voyons ainsi se dessiner, chez un professeur de rhétorique de l'époque flavienne, une opposition entre une vigne et un jardin d'apparat qui sont pensés comme deux allégories reflétant des choix divergents dans le domaine rhétorique². Malheureusement, le texte de Quintilien paraît à première vue isolé, dans la mesure où les autres traités rhétorico-poétiques qui nous sont parvenus n'exploitent pas la

métaphore du κῆπος ou de l'*hortus*. Alors que d'autres types de paysages sont fréquemment cités dans les comparaisons ou dans les exemples destinés à illustrer la réflexion des Anciens sur le style, le jardin semble, à première vue presque absent. Si le style de Platon est comparé, par Denys d'Halicarnasse, à un *locus amœnus* similaire à celui décrit dans le *Phèdre*³, si l'image du fleuve ou du cours d'eau (qu'il s'agisse d'une source pure ou d'un torrent impétueux) est fréquemment sollicitée⁴, si l'image de la prairie ou de la fleur est elle aussi bien présente⁵, le jardin — notion qui recoupe des réalités très différentes (la distinction nette entre jardin productif ou jardin d'ornement étant, du moins dans les sources littéraires, rarement aussi tranchée que le veut Quintilien) — est, pour sa part, peu sollicité dans la réflexion critique. Il peut toutefois s'agir d'un constat trompeur, lié avant tout à la perte de nombreux textes. On devine en effet l'existence d'une intense activité exégétique autour des passages d'Homère qui décrivent des jardins⁶. Des témoignages, assurés pour les uns et douteux pour l'un d'entre eux, montrent aussi que l'assimilation du poète à un jardinier pourrait remonter à Simonide ou à l'un de ses contemporains⁷. Un corpus d'épigrammes grecques et latines, hellénistiques puis impériales, montre aussi qu'un recueil poétique pouvait être assimilé à un jardin où le lecteur était invité à se reposer et où le pillage (plagiat ?) était redouté⁸. Par ailleurs, des études récentes ont cherché à mettre en évidence le caractère programmatique que pouvaient avoir plusieurs descriptions de jardins, aussi bien dans des œuvres poétiques latines⁹ que dans des romans grecs de l'époque impériale¹⁰.

- 3 Quelles que soient ses raisons, la relative absence de l'image du jardin dans les textes théoriques anciens me paraît être la raison la plus probable du peu d'attention que les commentateurs ont généralement prêté à la présence d'une terminologie critique et d'images méta-poétiques dans le livre X du *De Re rustica* de Columelle¹¹. Dans le présent article, j'aimerais montrer que ce poème didactique inséré dans la trame d'un ouvrage en prose illustre la réflexion de Columelle sur le style et que l'auteur y tourne sans doute en dérision certaines métaphores volontiers employées par les poètes et les rhéteurs, et peut-être aussi par les théoriciens de l'art poétique et de l'art rhétorique. Mon propos ne consiste pas à nier que ce livre X donne aussi des conseils tout à fait sérieux sur la culture du chou, des aromates ou du cardon, mais à souligner qu'il est également possible d'y reconnaître la réaction d'un auteur du I^{er} siècle après J.-C. à l'emploi de certaines images méta-poétiques par Virgile et Ovide.

Structure du poème de Columelle

- 4 L'ambivalence stylistique et générique du poème de Columelle se traduit d'abord dans le plan du poème qui fait alterner les évocations des détails du jardin et des travaux de l'horticulteur avec des récits mythologiques, éventuellement allégoriques :

1-5 :

introduction (apostrophe à Silvinus et explication du sujet du poème qui dérive de la prétention de Virgile dans la description du jardin du vieillard de Tarente) ;

6-25 :

choix du sol et irrigation ;

26-34 :

protections du jardin (clôture et Priape) ;

35-39 :

invocation aux Muses ;

40-93 :

évocation du travail du sol, avec une évocation des signes donnés par les étoiles sur le calendrier à suivre (ce passage présente le mouvement des constellations comme un **mouvement de personnages mythologiques animés par des émotions**) et une parenthèse mythologique sur le **mythe des âges et du déluge** (avec allusion à la Théomachie de l'*Illiade*, avec aux v. 59-68 l'évocation de la peur ressentie par Hadès) ;

94-139 :

semis : **inventaire** des fleurs (94-102), des simples (103-109), des salades et condiments (110-126), des choux (127-139) ;

140-154 :

irrigation et soins à la terre ensemencée ;

155-214 :

jeunes pousses et repiquages, avec un nouvel **inventaire** des plantes (166-193 et, spécialement aux v. 179-195, une évocation des différentes espèces de laitues), mais aussi une **description allégorique du printemps** (196-214) comme moment des hiérogamies entre Mars et Vénus, Neptune et Amphitrite ;

215-219 :

Abbruchsformel et *recusatio* : le poète avait choisi un cours par trop sublime ;

230-303 :

nouvel **inventaire** des aromates, salades, condiments, légumes avec, spécialement, un inventaire des fleurs (255-263), puis **invocation aux Nymphes** (264-285) suivie d'une **évocation des Enfers et de la hiérogamie de Proserpine et de Pluton** (d'abord présentée comme un événement solennel et effrayant — jusqu'au v. 274 — puis évoquée sous un ton festif et riant à partir du v. 275, avec un **inventaire des fleurs sous forme d'une succession de références mythologiques** (286-302), puis une **invocation aux villageois** qui se livrent à leur tour à une anthologie) ;

311-399 :

évocation de l'été (moisson, récoltes, assemblage et vente), avec un **inventaire** des dangers et nuisibles qui menacent le jardin et une liste de moyens permettant de les prévenir ou d'y remédier (320-368) qui s'achève sur la comparaison entre la chenille et le dragon de la Toison d'or ;

369-418 :

récolte des salades et légumes, avec **inventaire** (369-377) ; portrait des différentes espèces de concombre (378-399) ; récolte des fruits, avec **inventaire** (400-418) ;

419-432 :

nouveaux semis de légumes et vendanges ;

433-436 :

envoi et hommage à Virgile.

- 5 La structure du texte est ainsi marquée par l'alternance entre l'évocation de l'infiniment grand (constellations, divinités, hiérogamies, allégories décrivant le passage des saisons) et des inventaires composites qui focalisent l'attention du lecteur sur une série de petits détails glanés dans les carrés du jardin (une pousse de laitue, un légume, une fleur chaque fois rapportés à une espèce précise) et par une hésitation permanente entre l'ambition d'une épopée mythologique marquée par des scènes pathétiques de rapt, de craintes, de morts violentes qui émeuvent le spectateur et la précision d'un poème didactique visant à *docere*. La rencontre entre ces deux ambitions opposées, qui n'est pas sans évoquer la définition par Quintilien (*IO* XII, 10, 58) du *genus floridum* — forme de conciliation entre les deux autres *genera dicendi* qui vise à la *delectatio*, est probablement dictée par le sujet même du poème, à savoir la description d'un jardin fleuri¹². Suivant cette hypothèse, Columelle chercherait à inventer une nouvelle forme de poésie didactique adaptée au sujet de son poème. Certes, Columelle affirme une ambition de *docere* et substitue, dans la conclusion de son poème, au

canebam des *Géorgiques* de Virgile le terme *docebam*¹³, mais il joue aussi sur l'alliance permanente entre des ambitions qui pourraient a priori paraître opposées¹⁴.

- 6 La structure du poème de Columelle met également en évidence la transition très fluide que le poète assure bien souvent au sein d'une même période ou d'un même développement thématique entre le mythe et les réalités parfois basses du monde rustique : à l'anthologie des nymphes et de Proserpine succède ainsi l'anthologie des villageois coupant les fleurs de leur pouce calleux (v. 303–304 : *Et uos, agrestes, duro qui pollice molles / demetitis flores* : Et vous, villageois, qui de votre pouce endurci cueillez les tendres fleurs), avec un jeu sur l'opposition *durus / mollis* qui peut rappeler le rôle de ces deux adjectifs dans la terminologie critique et mettre en évidence l'ambition qu'a Columelle d'unir en permanence les contraires¹⁵. À l'évocation des laitues succède de manière fluide une description allégorique du printemps représenté à travers les hiérogamies des dieux (la transition est assurée, aux v. 192–193, par une double invocation hymnique à Mars et Aphrodite¹⁶ qui prête à sourire en raison de la demande formulée sous forme de prière : prends soin, ô dieu, de ta laitue !).
- 7 Doit-on penser que l'ambition de Columelle consiste à unir, avec humour, l'Ovide des *Fastes* ou des *Medicamina faciei femineae* à celui des *Métamorphoses*, le Virgile des *Géorgiques* à celui de l'*Énéide*, l'Hésiode des *Travaux* à celui de la *Théogonie* ?

Un éloge de l'ornement ?

- 8 Contrairement à Quintilien qui tracera (peut-être à des fins simplement didactiques) une opposition ferme entre le jardin productif et le jardin d'ornement, afin de différencier une bonne et une mauvaise pratique de l'écriture, Columelle présente un jardin qui associe fleurs d'ornement, aromates et légumes, tout comme celui du vieillard de Tarente¹⁷ dont il s'inspire directement¹⁸. Le jardin du livre X du *De Re rustica* de Columelle figure, certes, dans un texte didactique, mais il est directement tiré du jardin évoqué, par prétérition¹⁹, dans la *recusatio* du chant IV des *Géorgiques*. En revendiquant l'intégration de l'horticulture (et particulièrement de la culture des fleurs) dans la littérature didactique et en composant sous forme d'hexamètres son livre X pour — dit-il — compléter les *Géorgiques* de Virgile, Columelle réalise ce que son modèle avait refusé de faire : intégrer la culture des fleurs du jardin dans la poésie didactique et peut-être remettre en cause les frontières qui pouvaient exister entre le projet des *Géorgiques* et celui des *Bucoliques*²⁰. De manière intéressante, Columelle joue peut-être ici sur la différence qui sépare les *Géorgiques* de Virgile de l'œuvre homonyme de Nicandre : en effet, le fr. 74 G.-S. laisse entrevoir très clairement le fait que la floriculture et la culture des aromates avaient un rôle important dans ce modèle hellénistique de Virgile. Le caractère par trop fragmentaire de cette œuvre nous empêche toutefois d'examiner plus avant la possibilité d'un jeu de Columelle sur la distance qui séparait Virgile de son modèle et sur les choix que Virgile avait pu opérer en écartant la floriculture et la culture du jardin de son propre poème didactique²¹.
- 9 Si Columelle place son poème sous le double patronage de Virgile et d'Hésiode, il est aussi profondément influencé par Ovide²², poète qui revendique le goût de l'ornement et des cosmétiques. On peut citer ici l'évocation des fêtes de Flore dans le livre V des *Fastes* d'Ovide (v. 183–378) : la déesse présente une véritable défense de l'ornement que sont les fleurs et revendique sa présence au sein de l'élégie didactique, en continuité avec l'agriculture. Flore affirme en effet régner et sur les jardins et sur les champs : si

les forêts sont exclues de son domaine, toutes les productions des vignes et des champs y entrent dans la mesure où le fleurissement est nécessaire à l'épi et à la vigne – preuve du caractère productif des fleurs²³. Or, Columelle choisit précisément de mettre en valeur la composante du jardin que sont les fleurs et de disposer, à trois endroits de son poème, des catalogues floraux (v. 94–102, 255–263, 286–302 – avec, dans cette dernière série, des références aux mythes floraux qui évoquent de manière très nette le modèle des *Métamorphoses* d'Ovide). La floraison est également évoquée par l'adjectif *florida*, présent dans les v. 146 (à l'initiale) et 166. Cet adjectif nous livre peut-être la clé de lecture d'un texte qui allie volontiers la précision de détail à des images sublimes, le *subtile* et le *grande*. La tentative de conciliation entre ces deux ambitions antithétiques me paraît en effet correspondre à la définition que Quintilien donne du *genus floridum*²⁴.

- 10 La description des fleurs fournit parfois l'occasion de marquer la distance qui sépare les *Géorgiques* du présent poème : ainsi, au v. 287, fleurit une rose plus éclatante que la pourpre de Sarra (*iam rosa mitescit Sarrano clarior ostro*), détail qui cite un vers des *Géorgiques* où Virgile condamne le goût du luxe et de la *τρυφή* qui se situent à l'opposé de la vie du laboureur (*ut gemma bibat et Sarrano dormiat ostro*, G. II, 506). Ailleurs, les fleurs asiatiques qui ornent le jardin sont comparées à des gemmes (*Phrygiae loti gemmantia lumina*, 258), autres ornements qui, bien sûr, sont adaptés à la description des fleurs, mais qui sont aussi volontiers employés dans des contextes métapoétiques pour désigner l'ornement du texte.
- 11 Le soin du jardin est en outre régulièrement assimilé à l'art de le parer, en le coiffant ou en le peignant (toutes opérations qui interviennent après le rapt de la terre, violée par le jardinier lors du labour au v. 70 : *lacerate comas*, (...) *scindite amictus* : arrachez sa chevelure, déchirez ses vêtements²⁵) : la terre parcourue par les sillons tracés par le jardinier pour semer les graines est *puro discrimine pectita* (avec les cheveux simplement séparés par le peigne, v. 94), le jardinier enlevant les mauvaises herbes est incité à « peigner » la terre (*pectat*, à l'initiale du v. 149) et le poète exhorte ses lecteurs / auditeurs à la coiffer (*tu cinge comas*, *tu dissere crinis* : toi, couronne ses boucles, et toi, mets en ordre ses cheveux, v. 165). Enfin, le poète demande à ce que la terre « reçoive des frisettes » (*crispetur*, v. 166)²⁶, ou laisse flotter la longue chevelure de la tête du poireau (*longo resoluta capillo* : laissant flotter la longue chevelure, v. 167)²⁷. Les laitues peuvent elles aussi ressembler à des coquettes : l'une des laitues de Métellus « respandit, avec ses cheveux bruns » (*fusco nitet altera crine*, v. 181), celle de Chypre « porte, bien peignée, une chevelure pourpre, mais a le pied²⁸ couleur de lait » (*punicea depexa coma, sed lactea crure est*, v. 188). On récoltera enfin la « chevelure de la terre » (*tellurisque comas*, v. 277) ou celle du narcisse (*narcissique comas*, v. 98 et v. 297)²⁹. Pour les végétaux, « une tête orpheline de ses cheveux » (*capitis uiduata comas*, v. 335) est le signe d'une maladie.
- 12 Tant l'image des fleurs que celles du peigne ou des bouclettes sont bien connues dans la terminologie critique grecque et latine³⁰. Ces images, qui induisent une comparaison entre la terre du jardin et le corps féminin, invitent – me semble-t-il – le lecteur à se pencher sur le style du poème. Mais elles l'invitent aussi à voir, chez Columelle, un auteur qui ne s'inspire pas seulement des *Géorgiques* de Virgile, mais encore de l'*Ars amatoria* ou des *Medicamina faciei femineae* d'Ovide. De même que les sujets des poèmes didactiques ovidiens peuvent évoquer une littérature de *Saturnales*³¹ qui subvertit ou parodie les modèles de la poésie didactique³², le sujet du poème de Columelle – le jardin – doit peut-être lui aussi revendiquer sa place au sein de cette littérature, aux

côtés de sujets plus ambitieux comme l'astronomie, l'agriculture ou la nature des choses. La référence au modèle ovidien serait dès lors essentielle pour Columelle et, de fait, parmi les vers que nous avons cités, les souvenirs du livre III de l'*Ars amatoria* sont bien présents : la récurrence du terme *coma* y contribue, ainsi que le *puro discrimine* du v. 94 qui évoque, me semble-t-il, les *capitis discrimina puri* (« des cheveux simplement séparés sur le front », *Ars*, III, 137)³³. Les légumes de Columelle évoquent indirectement les *puellae* instruites par Ovide.

- 13 Parmi les références à Ovide qui peuvent faire sourire, Columelle suggère aussi, me semble-t-il, une comparaison implicite entre le concombre³⁴ et le Narcisse des *Métamorphoses* (III, 394–396) :

*At qui sub trichila manantem repit ad undam,
labentemque sequens nimium tenuatur amore,
candidus,*

Mais celui qui, sous la treille, rampe vers la source qui s'égoutte et qui, la suivant dans son cours, est exténué par l'excès de son amour pour elle, lui qui, blanc...

- 14 Le motif du concombre irrésistiblement attiré par l'eau et qui se caractérise par sa *mollitia*, ainsi que par la manière dont l'excès de son amour pour l'élément liquide l'exténue, ne peut qu'évoquer le modèle de Narcisse *attenuatus amore* (*Mét.* III, 489)³⁵.

- 15 Ces vers sont immédiatement suivis par des comparaisons hyperboliques qui semblent parodier le fr. 156 Lobel-Page de Sappho³⁶, tout en évoquant les comparants que pourrait choisir quelque *rusticus* issu de l'univers bucolique. Le concombre-Narcisse est ainsi (v. 396-397)

*... effetae tremebundior ubere porcae,
mollior infuso calathis modo lacte gelato*³⁷,

... plus tremblant que la mamelle d'une truie qui vient de mettre bas et plus mou que le lait caillé qui vient d'être versé dans les faisselles,

- 16 Comme le souligne le Pseudo-Démétrios (*Du Style*, 162) en commentant ce type d'hyperboles, l'effet de telles comparaisons est, selon les cas, de conférer du charme à l'énoncé (χαριτες, εὖχαρι) ou alors de le rendre amusant (γελοῖον). C'est de la deuxième catégorie que relève, assurément, la première comparaison choisie par Columelle qui assimile le concombre au pis d'une truie³⁸, tandis la deuxième pourrait également procéder de la volonté de conférer élégance et poli à l'énoncé. La comparaison avec le fromage frais évoque en effet l'expression du Polyphème théocritéen louant la blancheur de Galatée et imitant la poésie de Sappho (*Id.* 11, 20 : λευκοτέρᾳ πακτᾷς ποτιδεῖν, plus blanche que le lait caillé aux yeux de qui la contemple,); le texte de Columelle est très proche de la réécriture par Ovide de ce vers théocritéen (*Mét.* XIII, 796 : *mollior et cygni plumis et lacte coacto*, plus tendre que les plumes du cygne et plus mou que le lait caillé).

Entre cosmogonie et poème didactique

- 17 Comme nous l'avons vu, l'Ovide imité par Columelle est donc à la fois l'Ovide des poèmes didactiques consacrés à l'art d'aimer ou à l'art de se parer et l'Ovide des *Métamorphoses*. Or, l'influence ovidienne est également nettement mise en avant par les mythes que Columelle intègre dans la trame de son poème : les v. 65–69, où le poète évoque le mythe de Deucalion créant les hommes de l'âge de fer à partir de pierres arrachées aux montagnes, peuvent ainsi évoquer les modèles virgiliens du chant de

Silène dans la Sixième *Bucolique* (v. 41) ou de *Géorgiques*, I, 62-63³⁹. Contrairement à ce dernier modèle, Columelle insiste cependant sur le motif du déluge, ce qui nous incite à considérer un autre modèle possible : le chant I des *Métamorphoses* (v. 313-415⁴⁰). L'allusion au modèle ovidien introduit fugacement dans le jardin bien soigné de Columelle l'image d'un paysage primordial en proie au déluge — probable clin d'œil à la récurrence, chez Ovide, des images de fleuves en crue et d'inondations — motifs qui se prêtent aisément à une lecture métagoétique⁴¹. Un tel choix rapproche le poème de Columelle des *Métamorphoses* d'Ovide et tend peut-être à l'éloigner d'un modèle célèbre de la poésie didactique, les *Phénomènes* d'Aratos, qui, évoquant le mythe des races, ne font pas mention de Deucalion ou encore du modèle des *Géorgiques* de Virgile qui passent très rapidement sur le mythe de Deucalion. L'une des raisons de ce choix pourrait, à mon sens, tenir à la volonté de jouer sur l'alliance et sur le contraste entre λεπτότης et σεμνότης : Columelle s'écarte de l'esthétique λεπτή d'Aratos pour insérer dans son poème des éléments de grand style et des traits que l'on associerait plus volontiers à l'épopée mythologique ou à une cosmogonie⁴². Le décalage évident avec le sujet du jardin donne à ce choix une dimension parodique et humoristique, comme dans le cas de la chenille emphatiquement comparée au monstre qui garde la toison d'or dans le cycle des *Argonautiques* (v. 366-368)⁴³.

- 18 De manière significative, les vers du *De Re Rustica* qui relatent le déluge (v. 60-64) introduisent un détail qui n'est pas présent chez Ovide : la peur ressentie jusque dans les Enfers et par Pluton lui-même lorsque les eaux, menées par Neptune, engloutirent la terre. Cette image évoque en revanche des passages d'Homère que la critique ancienne a perçus comme emblématiques de la capacité du poète à manier le sublime et la grandeur : opposant ainsi Hésiode à Homère, le Pseudo-Longin commente et célèbre⁴⁴ plusieurs passages où Homère parvient à restituer la grandeur du divin par le choix d'images surnaturelles qui sollicitent la *phantasia* du lecteur. Les passages choisis se focalisent notamment sur la figure de Poséidon et sur la peur éventuellement mêlée d'admiration qu'il suscite⁴⁵ ; or, l'un de ces passages n'est autre que la Théomachie d'Il. XX, 61-65 où Homère dépeint l'épouvante d'Hadès face à Poséidon ébranlant la terre :

ἔδδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς
 δείσας δ' ἐκ θρόνου ἄλτο καὶ ἴαχε, μή οἱ ὑπερθε
 γαῖαν ἀναρρήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων⁴⁶,

et sous la terre Aïdoneus — le prince des morts — prit peur. Épouvanté, il bondit de son trône et cria, de peur que Poséidon qui ébranle le monde ne fracturât la terre.

- 19 Cette insertion d'une image associée par la critique ancienne au sublime homérique dans le poème sur le jardin témoigne, à mon sens, de la réflexion que Columelle mène, non sans humour, sur les genres poétiques et sur le style.
- 20 Le choix de prêter des émotions à des entités qui expriment le pouvoir et la grandeur des dieux se retrouve dans les vers 52-57 qui décrivent la configuration du ciel nocturne au moment des labours. L'écart qui sépare les choix esthétiques de Columelle des modèles représentés par Hésiode et Aratos est, de fait, perceptible dans une partie des vers qu'il consacre à la description du mouvement des astres et des constellations. Si le Virgile des *Géorgiques* ne multiplie pas, en dehors du chant I, les références aux signes donnés par les astres⁴⁷, Columelle recourt, pour sa part, fréquemment aux indications de calendrier liées aux constellations pour indiquer les moments propices aux différentes tâches du jardinier⁴⁸. Son poème évoque en ceci le modèle hésiodique⁴⁹ ou les premiers vers des *Phénomènes* d'Aratos qui font référence au calendrier des travaux agricoles rythmé par les signes donnés par les astres. Il évoque aussi, bien sûr,

les fréquentes références aux couchers et levers des constellations qui rythment le calendrier des *Fastes* d'Ovide⁵⁰. Pourtant, le traitement des vers 52–57, qui prêtent des émotions aux constellations et au Soleil personnifié (*metuant (...) iam tuto necdum confisus Olympo (...) trepidus profugit* : redoutent (...) ne se croyant plus en sûreté dans l'Olympe (...) fuit en tremblant), n'est pas sans lien avec la manière dont Columelle réécrit l'épisode du déluge pour y insérer une scène de la Théomachie homérique. L'un des modèles les plus convaincants pour ce passage qui prête des émotions violentes aux astres n'est autre que *Géorgiques*, IV, 231–235 (avec le geste dédaigneux de la Pléiade Taygète à son lever, ou sa fuite triste devant le Poisson à son coucher)⁵¹.

- 21 L'examen de ces passages semble suggérer que Columelle unit, dans son poème, l'ambition d'imiter le modèle des cosmogonies à celui de parler d'un sujet particulièrement *tenuis* : le jardin, avec ses productions et ses nuisibles. Doit-on penser que l'ambition de Columelle consiste à unir, avec humour, l'Ovide des poèmes didactiques à celui des *Métamorphoses*, le Virgile des *Géorgiques* à celui de l'*Énéide*, l'Hésiode des *Travaux* à celui de la *Théogonie* ? Cherche-t-il à élaborer un programme poétique basé sur une alliance pleine d'humour de la λεπτότης et de la σεμνότης ?

La plasticité du style

- 22 Il me paraît certain qu'une réflexion sur la plasticité du style est bien en jeu dans le livre X du *De Re Rustica* et que celle-ci transparaît notamment dans les passages qui évoquent la qualité du sol, grâce à des adjectifs qui, bien que parfaitement aptes à décrire le caractère meuble ou compact, gras ou sablonneux d'une terre⁵², ont aussi une signification bien établie dans la critique littéraire ancienne : *mollis* / *durus*⁵³, *pinguis* / *gracilis*. L'évocation du sol adapté au jardin et de la manière de le fertiliser recourt ainsi à plusieurs termes descriptifs fréquemment utilisés dans le vocabulaire stylistique : le *pinguis ager* (champ fertile, 7) doit être ameubli jusqu'à ressembler à des *graciles harenae* (sable ténu, 8)⁵⁴. La lecture au premier degré est parfaitement cohérente – prérequis pour toute allégorie –, mais la réflexion manifeste de Columelle sur son rapport avec l'hypotexte virgilien⁵⁵ encourage une deuxième possibilité de lecture, métaphorique cette fois : cette phrase peut en effet décrire l'évolution stylistique qui caractérisera la suite du poème. À l'évocation ampoulée de la fécondation du sol par les semences et la pluie (passage pétri de références mythologiques (cosmogonie, hiérogamie...) et qui multiplie, avec emphase, les personnifications des éléments naturels — terre, pluie...) succèdera, après l'*Abbruchsformel*, le retour du poète vers une *cura leuior* (soin plus léger, 225) pour *gracili connectere carmina filo* (lier ensemble des vers par un fil fin, 227) : décrire la formation des volutes, feuilles et fruits des différentes plantations du jardin.
- 23 À ces couples d'antonymes, il faut encore ajouter les termes *tenuis* et *grauis* qui sont employés dans le texte pour décrire, pour le premier, la qualité du poème ou encore la finesse des rinceaux végétaux et, pour le second, la masse d'un outil ou un pas lourd⁵⁶.
- 24 Columelle joue à la fois sur l'emploi de termes bien connus dans la terminologie critique ancienne⁵⁷ et sur le recours à des métaphores métopoétiques célèbres. La *recusatio* des vers 215–216 joue ainsi sur plusieurs images métopoétiques à la fois : celle du char de la poésie, celle du cheval qui n'obéit plus à la bride ou aux guides, celle du vol et celle du chemin :

*Sed quid ego infreno uolitare per aethera cursu
passus equos audax sublimi tramite raptos ?*

Mais pourquoi ai-je l'audace de souffrir que mes chevaux prennent leur essor,
enlevés dans les cieux, sur un chemin sublime, dans une course que la bride ne
dirige plus ?

- 25 Certes, ces vers peuvent rappeler, entre autres modèles, l'image employée par Virgile à la fin du chant II des *Géorgiques* (*Sed nos immensum spatiis confecimus aequor, / et iam tempus equum fumantia soluere colla* : mais nous avons achevé de parcourir une plaine couvrant un espace immense et il est déjà temps de détacher les cols fumants des chevaux, *G. II*, 541–542⁵⁸), mais il me paraît plus pertinent de souligner ici l'insistance de Columelle sur le motif du sublime et de la course céleste (*per aethera cursu (...) sublimi tramite* : une course dans l'éther (...) par un sentier sublime). L'image du char est fréquente en poésie⁵⁹, tout comme celle de la bride que l'on rencontre notamment dans la rhétorique impériale pour évoquer la capacité à maîtriser (ou non) une éloquence excessive⁶⁰ ; mais Columelle spécifie ces deux images en évoquant un char céleste et des chevaux (aîlés ?) qui n'obéiraient plus à la bride⁶¹. Cette image me paraît proche du motif que Posidippe de Pella prête à l'une des intailles de ses *lithika* (*P. Mil. Vogl. VIII*, 309, épigramme 14 A.-B.) où figure, dit-il, le cheval Pégase dépouillé de son cavalier mais frémissant encore sous l'effet de la bride. La montée au ciel d'un Pégase qui n'obéit plus à son cavalier — motif pour lequel Posidippe s'inspire de Pindare et de la prétérition d'*Ol.* 13, 91–92b — me semble avoir, dans la logique des *lithika* de Posidippe, une valeur métapoétique puisque cette épigramme précède immédiatement une série d'épigrammes nettement plus longues que les premières du cycle⁶². Après avoir décrit, dans les premières pièces des *lithika*, des motifs miniatures ornant de précieux bijoux, Posidippe évoquera des images du sublime et de la puissance de la nature et des dieux, comme un immense bloc de cristal arraché à la montagne et roulé par un torrent d'Arabie, une salle de banquet cyclopéenne, une vaste roche soulevée par la mer, le paysage du Cap Caphérée (qui se confond peut-être avec celui du naufrage d'Ajax aux Gyres), un tremblement de terre et un raz de marée provoqués par Poséidon (16, 18–20 A.-B.)⁶³. L'utilisation par Posidippe de Pégase comme un symbole métapoétique peut s'inspirer soit d'un modèle perdu, soit d'une lecture en ce sens de l'*Olympique* 13 (une telle lecture ne nous est malheureusement pas parvenue, mais on peut penser que l'ecphrasis de la bride de Pégase — œuvre d'orfèvrerie conçue par Athéna comme un bijou (*Ol.* XIII, 65) et qualifiée de *φάρμακον* (charme, filtre magique, *Ol.* XIII, 84). — a pu être interprétée comme un symbole de la poésie). Mon propos ne consiste absolument pas à prétendre que Columelle s'inspire ici de Posidippe, mais il me semble que nous avons, chez ces deux auteurs, deux exemples indépendants de l'usage qui peut-être fait de l'image du vol de Pégase pour décrire, de manière métaphorique, l'inclusion d'éléments de grand style ou de sublime au sein d'une composition. Dans un cas comme dans l'autre, l'image du vol attire spécifiquement l'attention du lecteur sur les changements de tonalité et de style qui s'opèrent au sein des différentes parties de la composition. Columelle a choisi de préciser l'image du char poétique par des détails précis (envol du cheval, puis absence de contrôle des chevaux par les guides) ; la confrontation avec Posidippe, si l'on admet que l'épigramme 14 A.-B. peut faire, dans le contexte plus large du cycle des *lithika*, l'objet d'une lecture métapoétique, suggère que ces mêmes images étaient probablement déjà utilisées comme des symboles métapoétiques à l'époque hellénistique.
- 26 Une source d'inspiration probable pour ce passage de Columelle est l'épisode de Phaëthon dans les *Métamorphoses* (*Mét.* I, 750–II, 332) : les conseils qu'Apollon y donne à l'audacieux jeune homme insistent sur l'usage des guides et mors des chevaux et le

poète revient plusieurs fois sur l'absence de contrôle que le conducteur inexpérimenté exerce sur ces instruments⁶⁴. L'image forgée par Columelle, auteur qui nous paraît inclure dans son poème une réflexion sur le modèle des *Métamorphoses*, doit-elle nous amener à penser qu'il avait interprété la version ovidienne de l'épisode de Phaëthon comme une allégorie de la création poétique et du danger qui guette un poème trop ambitieux ? Deux indices me paraissent susceptibles de confirmer que Columelle songe bien ici au modèle du Phaëthon d'Ovide : le premier, relevé aux côtés d'autres réminiscences possibles par les commentateurs⁶⁵, est la ressemblance entre le conseil d'Apollon *nec preme nec summum molire per aethera currum* ! (prends garde de trop descendre, ou de trop t'élever dans l'éther, *Mét.* II, 135) et la formule de Columelle *Sed quid ego infreno volitare per aethera cursu / passus equos...* (Mais pourquoi souffrir que mes chevaux, dans leur essor effréné, prennent leur vol dans l'éther ?, 215-216). Le second argument tient à mon sens à l'emploi de l'adjectif *sublimis* qui me paraît faire écho à l'incipit du chant II des *Métamorphoses* : *Regia Solis erat sublimibus alta columnis* (Le palais du Soleil s'élevait dans les airs soutenu par de hautes colonnes)⁶⁶.

- 27 Cette image du char entraîné sur un chemin sublime est utilisée par Columelle pour rejeter une conception de la poésie comme chant inspiré par les dieux et proféré par un poète-*uates* inspiré par Apollon ou en proie à la fureur bacchique (v. 217-224) et lui préférer l'image du *gracili... filo* (fil fin) dont sera désormais fait son poème⁶⁷ — produit du *πόνος*, et d'un savoir technique exact, que le vigneron et le jardinier pourront chanter *inter opus*. Le travail des *rustici* répond ainsi au travail d'un poète-technicien qui se voudrait appliqué et précis⁶⁸. La contradiction évidente qui se joue entre ces affirmations programmatiques et le recours répété de Columelle au mythe et à l'amplification rhétorique⁶⁹ montre à quel point cet auteur est conscient des réflexions théoriques sur le style et sur la possibilité qu'il pourrait y avoir de concilier ou de juxtaposer, en quelque façon, la *λεπτότης* et la *σεμνότης*, la *tenuitas* et la *grauitas*, etc.⁷⁰
- 28 L'une des raisons qui peuvent expliquer, chez Columelle, la genèse ce programme esthétique ambitieux tient, à mon sens, à son ambition d'imiter les modèles virgilien et ovidien. Comme l'a bien mis en évidence K. Volk, l'une des caractéristiques principales des *Géorgiques* n'est autre, en effet, que l'alliance étroite de l'exposé sur l'agriculture et du discours (méta)poétique – alliance qui est notamment symbolisée par le fait que Virgile s'adresse à deux publics différents : les paysans qu'il instruit dans différents domaines de l'agriculture et Mécène, le dedicataire de l'œuvre et le destinataire des réflexions relatives à la composition du poème⁷¹. Or, l'autre modèle principal de Columelle, Ovide, joue lui aussi beaucoup dans ses poèmes didactiques sur sa position paradoxale de *praeceptor amoris* et sur les contradictions qu'il y a à aborder l'amour comme un sujet « scientifique » et à être à la fois l'auteur des *Amores* (où le poète est lui-même en proie aux passions), de l'*Ars amatoria* (où le poète enseigne l'art d'aimer pris comme art de faire la cour – l'amour comme émotion n'étant pas, lui-même, contrôlable par la science) et des *Remedia amoris* (où l'amour est pris comme une maladie que l'on pourra soigner au même titre que Nicandre prétendait soigner les morsures des venimeux) : la position d'Ovide est donc éminemment réflexive⁷². Comme le souligne l'ouvrage de K. Volk, la poésie didactique est très largement marquée par la « poetic self-consciousness » du *je* poétique qui s'exprime dans le poème, mais ce constat se vérifie peut-être tout particulièrement pour Virgile et Ovide, les deux modèles principaux de Columelle. C'est donc en suivant l'exemple de Virgile et d'Ovide

que l'auteur du *De re rustica* se positionne, dans le livre X, comme poète et aborde son sujet d'une manière qui lui permet d'exprimer un programme esthétique complexe.

Le lierre, l'acanthé et le cardon

- 29 Pour achever cette brève étude des images métaboétiques chez Columelle, j'aimerais m'arrêter sur sa description de la croissance, du fleurissement et de la sénescence du cardon ou de quelque ancêtre cultivé de notre artichaut. Ce médaillon me paraît en effet impliquer lui aussi un jeu de références complexes à la fois à des hypotextes virgiliens et à des sources hellénistiques que nous ne connaissons que de manière très détournée et imparfaite :

*haec modo purpureo surgit glomerata corymbo,
murteolo modo crine uiret deflexaque collo
nunc adapertha manet, nunc pinea uertice pungit,
nunc similis calatho spinisque minantibus horret,
pallida nonnumquam tortos imitatur acanthos*⁷³.

Tantôt celui-ci (le cardon) s'élève en formant une boule, comme un corymbe pourpré, tantôt sa chevelure verdoie comme le myrte ; tantôt, inclinant la tête, il demeure entr'ouvert, tantôt il pique de son sommet semblable à une pigne, tantôt il ressemble à une corbeille hérissée d'épines menaçantes ; et, pâle parfois, il peut aussi imiter les courbures de l'acanthé.

- 30 Cette description suit immédiatement la *recusatio* des v. 225–229, ce qui nous permet de supposer qu'elle contribue à renforcer l'image que le poète entend désormais donner de ses choix esthétiques. Le premier modèle qui vient à l'esprit du lecteur est à nouveau celui de la *recusatio* des *Géorgiques* : dans la comparaison que Columelle trace entre les feuilles du cardon (ancêtre de l'artichaut) et les courbures de l'acanthé ou encore entre la fleur du cardon et le corymbe du lierre⁷⁴ (en réponse au refus de Virgile de faire entrer dans ses *Géorgiques* « la tige de l'acanthé flexible » ou « les pâles lierres » — *flexi... uimen acanthi / pallentesque hederas*⁷⁵), on perçoit tout l'humour d'un auteur qui n'entend pas renoncer aux fleurs et aux volutes dans la littérature technique et qui souhaite même les cultiver. L'intérêt que Columelle porte à l'union du lierre et de l'acanthé et la manière dont il rapproche ces deux végétaux du cardon doivent sans doute nous inciter à nous pencher sur les mentions de ces différentes plantes chez les poètes qui l'ont précédé et à nous interroger sur la signification probable du motif de l'acanthé dans la description par prétérition du jardin du vieillard de Tarente.
- 31 Le rapprochement de l'acanthé et du chardon, justifié par la morphologie proche de ces deux plantes⁷⁶, s'explique aussi par l'ambiguïté du terme grec ἄκανθος qui désigne plusieurs plantes épineuses ou aux feuilles très dentelées et pointues : ἄκανθος / ἄκανθα peut ainsi vouloir dire acanthé ou chardon/cardon⁷⁷.
- 32 L'union du lierre et de l'acanthé ou du moins d'une plante acanthiforme me paraît susceptible de renvoyer à d'autres hypotextes que le jardin du vieillard de Tarente (*G.* IV, 123–124). Ces deux plantes se retrouvent en effet dans l'ecphrasis de coupes dotées d'une valeur programmatique et métaboétique, et ce tant dans l'*Idylle* 1 de Théocrite⁷⁸ que dans la 3^e *Bucolique* de Virgile⁷⁹. Le « mol acanthé » (ὀγρὸς ἄκανθος) qui se déploie tout autour de la coupe du chevrier de l'*Idylle* 1 (v. 55) répond en effet au motif initial des volutes du lierre et de l'hélichryse qui ornent la bordure de ce même récipient (v. 29–31). Je me demande si Columelle ne se souvient pas de ces deux motifs dans sa description du cardon comestible, lui aussi encadré par l'image d'un lierre et d'une

acanthé. Certes le cardon de Columelle n'imité pas les volutes du lierre qui intéressaient particulièrement Théocrite comme le montre la répétition ἑλυχρύσω / ἔλιξ εἰλεῖται (hélychrise / la volute s'enroule), mais il peut, comme lui, se glorifier d'un *purpureo... corymbo* (corymbe pourpré), qui doit peut-être rappeler le καρπῶ... κροκόεντι (fruit couleur safran) du végétal théocritéen. Avant Columelle, le motif du lierre et de l'acanthé est retravaillé par Virgile qui répartit ces végétaux sur deux paires de coupes différentes : celles de Ménalque et celles de Daméas. Comme nous le verrons, la répartition des végétaux sur ces deux coupes peut surprendre et est probablement signifiante. Sur les coupes de Ménalque, vigne et lierre serpentent autour de deux médaillons (*Lenta quibus torno facili supperaddita uitis / diffusos hedera uestit pallente corymbos* : une vigne souple y a été ajoutée grâce à un habile ciseau⁸⁰ et habille les corymbes que le lierre pâle a fait pousser ça et là, B. 3, 38-39) : l'un d'eux représente Conon, l'astronome-astrologue de Ptolémée III, le « découvreur » la *Coma Berenices* qui, d'un point de vue poétique, est bien sûr associé au poème que Callimaque consacra à cette constellation ; le personnage représenté dans le second médaillon n'est pas nommé, mais a fait l'objet d'identifications diverses dont la plus probable me paraît être Aratos⁸¹. Sur les coupes de Daméas, qui représentent Orphée charmant les forêts de son chant, serpente, autour des anses, le mol acanthé (*Et molli circum est ansas amplexus acantho* : et le mol acanthé a été enlacé autour de ses anses, B. 3, 45). Pour expliquer la répartition de ces motifs végétaux et en mesurer le caractère probablement paradoxal, il est nécessaire de revenir sur le sens probable des rinceaux théocritéens. Du lierre, plante associée à Dionysos, Théocrite évoque surtout les volutes et l'entrelacs qu'il est susceptible de former avec d'autres plantes, ce qui renvoie à l'image métagoétique bien connue du tissage/tressage⁸². Le lierre est souple (allusion à la plasticité du style ou à son ὑγρότης ?) et ses volutes pourraient constituer une image de la recherche d'ornement. On constate en effet que, chez Denys d'Halicarnasse, la volute est devenue, aux côtés des bouclettes et frisettes, une image des raffinements et afféteries du style (aux yeux de Denys, la volute renvoie à une figure de style trop contournée, à une recherche excessive et à une complication exagérée des figures, ce qui n'exclut pas que cette image ait pu être perçue positivement par des théoriciens antérieurs dont l'œuvre ne nous est pas parvenue)⁸³.

- 33 Quand à l'acanthé, il est difficile de dire si elle renvoie, dans le décor supposé de la coupe à une véritable acanthé ou à une autre plante dentelée. La multitude de nom de plantes – notamment épineuses – et la qualité d'observation botanique dont témoigne généralement la poésie de Théocrite⁸⁴ peut – me semble-t-il – nous inviter à penser que les décors végétaux de sa coupe ne sont pas de simples détails ornementaux qui renverraient de manière très générale à un répertoire figuré connu de tous ses lecteurs, mais qu'ils ont, dans la logique d'un texte programmatique, une valeur plus précise. Quel pourrait être le sens, dans le décor végétal de la coupe du chevrier, de l'acanthé (ou de quelque chardon « acanthiforme ») ? Les plantes épineuses, nitrophiles, constituent certes un élément typique des lieux de pâture et ont, à ce titre, une place naturelle dans l'univers pastoral évoqué par Théocrite. Mais ne faut-il pas aussi prêter, toujours dans le contexte précis de la description de la coupe, une signification plus précise liée, notamment, aux épines qui caractérisent cette plante ? F. Manakidou a récemment suggéré que Théocrite (à la suite de Philitas de Cos) avait accordé une importance particulière à l'évocation des plantes épineuses (particulièrement les acanthes et cardons), peut-être parce que ces plantes auraient représenté le goût des recherches pointues sur les *glôssai* épineuses⁸⁵. Cette suggestion se base sur le constat

de la fréquence des noms de plantes épineuses dans les *Idylles* et sur l'examen d'une allusion de Théocrite à un passage où Philitas (fr. 18 Sb. = 20 Sp.) emploie la *glôssa* sicilienne κάκτος qui désignait apparemment le cardon comestible⁸⁶ lointain ancêtre de l'artichaut qui n'était, de son temps, pas cultivé en Grèce ou en Asie, mais seulement en Sicile. Théocrite cite le terme κάκτος en *Id.* 10, 4, dans un contexte similaire à celui où Philitas l'avait employé : dans les deux cas, il est question d'animaux qui se piquent la patte sur l'un de ces cardons. Il est malheureusement impossible de savoir si la notice de Philitas (qui retiendra, après Théocrite, l'attention des paradoxographes) avait, à l'origine, quelque valeur métapoétique (il y est question de la réalisation des flûtes en os de biche) ou si Philitas était lui-même associé à l'image d'une plante piquante. Il me semble toutefois que plusieurs arguments peuvent venir renforcer l'hypothèse de lecture présentée par F. Manakidou. Tout d'abord, Philitas est un auteur étroitement lié, dans les esprits des poètes hellénistiques, à deux notions clés : je pense, d'une part, à l'idée de recherches exigeantes sur le lexique et d'une précision méticuleuse dans la lexicographie (ἀκρίβεια et ὀνομάτων ὀρθότης) et, d'autre part, à l'idée de finesse ou de subtilité (λεπτότης)⁸⁷. La description par Posidippe de Pella du portrait de Philitas de Cos (*P. Mil. Vogl.* VIII, 309, épigramme 63 A.-B.) joue par exemple sur plusieurs termes en ακ- (ἀκ[ρ]ιβής ἄκρους, ἀκρομέρινον : exact, à l'extrémité, extrêmement pointilleux) pour célébrer l'exactitude d'Hécataios, l'auteur du portrait, mais aussi pour rendre un hommage implicite à la fameuse précision lexicale de Philitas, poète philologue expert en *glôssai*.

- 34 Parmi les arguments qui peuvent faire pencher en faveur d'un lien, à l'époque hellénistique puis impériale, entre l'image de l'acanthé ou de l'épine et les recherches philologiques sur les termes rares, on peut d'abord citer deux épigrammes d'époque impériale : Antipater de Thessalonique (*Anth. Pal.* 11, 20) et Philippe de Thessalonique (*Anth. Pal.* 11, 321) qui, se moquant de personnages qui ne vivent que par l'étude assidue de Callimaque et des *glôssai*, qualifient respectivement ces mêmes poètes et *grammatici* de « peuple de cueilleurs d'épines » (ποιητῶν φύλον ἀκανθολόγων) et de « vers mangeant des épines » (σῆτες ἀκανθῶν). L'érudition hellénistique est donc associée à l'épine. Cette image dérive certainement de celle que l'on peut identifier chez Aristophane où l'écharde ou l'éclat du roseau taillé (σκινδαλάμος) symbolise l'excès de subtilité propre aux sophistes et à ceux que le public peut volontiers soupçonner d'être des sophistes : Socrate et Euripide. Strepsiade se demande, dans les *Nuées* comment apprendre les λόγων ἀκριβῶν σκινδαλάμους (écharde des discours exacts, v. 130) ; les scholies glosent σκινδαλάμους par λεπτολογίας (discussions subtiles sur des riens) ou par λεπτὰ γὰρ καὶ ἰσχνὰ τὰ τῶν φιλοσόφων ζητήματα (recherches subtiles et désincarnées des philosophes). Le chœur des *Grenouilles* oppose quand à lui Euripide σμιλευματοεργοῦ (ciseleur) disséquant les mots en σκινδαλάμων (v. 819) à Eschyle « arrachant les mots comme les planches clouées (d'une carène), avec le souffle d'un géant » (πινακηδὸν ἀποσπῶν / γηγενεῖ φύσῃματι, v. 825, avec les scholies *ad loc.*).
- 35 Si les épines des cardons ou chardons ont pu servir à représenter métaphoriquement la notion stylistique d'ἀκρίβεια, il paraît légitime de s'interroger sur les connotations que pouvaient suggérer les sonorités des termes ἄκανθα (qui désigne suivant les cas l'acanthé ou le chardon / cardon) ou ἄκανθος (épine). Ἀκριβής (dont dérive ἀκρίβεια) pourrait avoir été composé à partir d'ἄκρος (pointu - voir *DELG*, s.v.) et le lien entre les deux termes est rendu manifeste par Posidippe dans son épigramme sur le portrait de Philitas qui multiplie les termes de la famille d'ἄκρος pour laisser entendre à son

lecteur l'acribie compulsive qui était celle de Philitas. Ἄκανθος / ἄκανθα auraient été formés à partir de ἄκανος et ἄνθος. Ces termes sont pourtant liés aux dérivés d'ἄκρος par la racine indo-européenne *ak- qui exprime l'idée de « pointe », représentée en grec par ἄκ- (voir DELG, s.v.) ; d'après Chantraine cette racine *ak- « a fourni (dans la langue grecque) un nombre très considérable de dérivés, mais l'unité du groupe était sentie ». Mon hypothèse est donc que les plantes épineuses et acanthiformes (l'épine de l'acanthé, mais aussi la feuille dentelée du cardon comestible ou non) ont pu, dans certains contextes, représenter la notion, centrale pour les poètes hellénistiques, d'ἀκρίβεια et qu'il est, à ce titre, intéressant de voir jointes dans la coupe du chevrier de Théocrite une ἄκανθα (qui pourrait représenter l'ἀκρίβεια) et la volute du lierre (qui pourrait représenter, par son caractère à la fois continu et souple, la ductilité du style ou l'ὕγροτης ou encore, si l'on met l'accent sur la spirale de la volute et sur l'inflorescence du corymbe, la recherche d'ornement).

- 36 Ces acanthes et cardons hellénistiques avaient-ils intéressé directement Columelle ? On peut le soupçonner notamment en raison de son intérêt pour le duvet blanc de l'acanthé ou du cardon. En effet, en décrivant l'un des stades du développement du cardon où celui-ci devient *pallida*, Columelle ne se contente peut-être pas de faire une observation réelle ou d'associer au cardon ou à l'acanthé le *coloris* que Virgile avait par deux fois associé au lierre, compagnon, sur les coupes bucoliques et dans le jardin tarentin, du cardon (B. 3, 39 et G. IV, 124) : peut-être entend-il aussi évoquer un état du cardon ou de l'acanthé qui avait retenu l'attention d'Aratos et de Théocrite. Dans les *Phénomènes*, v. 921-922, les « duvets qui tombent de l'acanthé blanche / du c(h)ardon blanc » (πάπποι, λευκῆς γήρειον ἄκάνθης) et flottent à la surface de l'eau sont présentés comme étant un signe de vent⁸⁸. Dans l'*Idylle* 6 qui apostrophe un certain Aratos (peut-être le poète de Soles ?), Daphnis, s'adressant à Damétas, compare Galatée aux barbes cassantes qui tombent des acanthes / c(h)ardons⁸⁹ dans la sécheresse estivale et qui s'accrochent à qui ne les aime pas et fuient qui les aime. Si la barbe ou graine barbue du c(h)ardon qui s'accroche à qui la fuit peut décrire le caractère capricieux de Galatée, le choix de ce végétal qu'Aratos associait à la blancheur peut faire penser que la comparaison était également motivée par la blancheur du teint de Galatée.
- 37 Que Columelle ait ou non songé, au-delà du modèle de la première *Idylle*, à ces passages précis de Philitas, de Théocrite ou d'Aratos qui évoquent des plantes épineuses, le lien que la poésie hellénistique semble avoir perçu entre l'image de l'ἄκανθος / ἄκανθα et la recherche de précision lexicale, de subtilité ou le maniement exact des *glôssai* était susceptible de l'intéresser de près. De fait, Columelle se distingue profondément de son modèle virgilien en ce qu'il emprunte bien souvent des termes techniques (botaniques ou zoologiques) à la langue grecque et manie volontiers les *glôssai* : par exemple, *achrados* (v. 15, v. 250), *staphylinus* (v. 168), *coramble* (v. 178), *cinara* (v. 235) *moloche* (v. 246), *campe* (v. 324, 366), *andrachle* (v. 376), *chelydri* (v. 278)⁹⁰. Certes, cette insertion des *glôssai* permet de célébrer la grandeur de l'Empire qui apporte dans les jardins romains des espèces provenant des provinces les plus lointaines⁹¹, mais elle sert aussi — me semble-t-il — un projet esthétique. On peut en effet remarquer que ce jeu sur les mots grecs s'étend à des noms ou à des étymologies savantes qui doivent être devinés par le lecteur dont la coopération interprétative est largement sollicitée, tout comme dans un poème hellénistique : les vers 124-125 font ainsi allusion au λεπίδιον, herbe dont le nom est dérivé de λεπίς mais qui peut évoquer aussi des adjectifs issus du

vocabulaire critique grec ou latin comme λεπτός ou *lepidus*⁹². De même, il me semble que la description du mois d'avril, que Columelle associe à des hiérogamies qui se déroulent notamment sur la mer, renvoie à une fausse étymologie grecque défendue par Ovide (F. 4, 62–65). Ce dernier expliquait le nom d'*aprilis* pour le mois de Vénus par l'influence du grec ἄφρός (écume) et par référence au sperme divin qui, tombé dans la mer, donna naissance à la maîtresse. Or, Columelle évoque en des termes assez crus les amours respectives d'Océan et de Neptune : *ille suam Tethyn, hic polluit Amphitriten* (celui-là a souillé sa Téthys / attenté à l'honneur de sa Téthys, celui-ci a souillé Amphitrite / attenté à l'honneur d'Amphitrite, 201). C'est très probablement par imitation d'Ovide que Columelle a choisi de présenter le terme *aprilis* comme une *glōssa* grecque intégrée à la langue latine.

- 38 Comme nous l'avons vu, les acanthes/c(h)ardons de Théocrite et de Columelle ne sont pas caractérisés par leurs seuls piquants qui pouvaient passer pour des images de l'ἄκρίβεια lexicale ou par leur éventuelle blancheur liée à un stade précis de leur développement, mais aussi par leur caractère flexible (ὕγρότης pour Théocrite ; *tortos* pour Columelle). Il me semble que pour ces deux auteurs une telle image devait évoquer aussi les feuillages d'acanthé du chapiteau corinthien et l'*aition* de leur invention que nous connaissons grâce à Vitruve (IV, 1, 8–10) et qui dérive assurément d'une source grecque aujourd'hui perdue. Le récit de Vitruve associe très nettement l'invention de la colonne corinthienne à la *gracilitas* virginale et attribue la réalisation du premier chapiteau corinthien au sculpteur Callimaque, sculpteur comparé, dans la tradition rhétorique, à l'orateur Lysias pour la λεπτότης et la χάρις de ses œuvres⁹³. Vitruve associe d'ailleurs le sculpteur Callimaque aux notions d'*elegantia* et de *subtilitas* (équivalents possibles du γλαφυρόν et de la λεπτότης) et rappelle le surnom de κατατηξίτεχνος (dissolveur de l'art) que cet artiste devait à sa recherche incessante, voire excessive, de perfection⁹⁴.
- 39 Il nous reste à revenir brièvement aux coupes de Ménalque et de Daméτας dans la 3^e *Bucolique* et à leur influence sur Columelle. Comme nous l'avons rappelé plus haut, Virgile associe deux plantes liées à l'ivresse et à Bacchus — la vigne et le lierre — pour former le décor entourant les médaillons qui représentent deux astronomes. L'un d'eux est Conon — inventeur de la *Coma Berenices* qui fournit le sujet du très célèbre poème de Callimaque ; l'autre est peut-être Aratos, modèle de la poésie didactique au même titre qu'Hésiode et poète étroitement associé à la notion de λεπτότης⁹⁵. De l'autre côté, l'acanthé (symbole de l'ἄκρίβεια et de la λεπτότης) orne les anses des coupes qui représentent Orphée, l'aède mythique lié aux Mystères qu'Apollonios montre volontiers occupé à chanter une cosmogonie ou un chant mythologique (Arg. I, 503 sq.). On perçoit ici ce que la répartition des végétaux peut avoir de paradoxal, puisque les plantes de Dionysos forment leur entrelacs autour de deux figures de la science et de la poésie hellénistique qu'on associerait plus volontiers à la λεπτότης et à l'eau pure, tandis que l'épineuse acanthé ondoie autour d'un poète divin capable de chanter les origines du monde. Les deux couples de coupes pourraient ainsi symboliser deux formes complémentaires d'un style conciliant λεπτότης et σεμνότης, ou encore la volonté de composer une poésie capable d'allier l'ivresse et l'eau pure, l'enthousiasme divin et la technicité de l'art poétique, une cosmogonie et une subtile œuvre didactique, mais nous nous heurtons ici à la difficulté d'interpréter la figure d'Orphée qui, maintes fois citée par Virgile, ne joue probablement pas le même rôle suivant les poèmes où elle apparaît⁹⁶, et dont la signification se modifie encore sous la plume d'Ovide. Une autre

hypothèse de lecture consisterait à penser que les personnages représentés sur les médaillons des coupes représentent différents genres poétiques extérieurs à la bucolique (peut-être l'*epos* scientifique et l'*epos* cosmogonique ?), mais qui sont susceptibles d'être abordés avec l'ἀκρίβεια et l'ὕψος stylistiques qui caractérisent les *Idylles* de Théocrite et les *Bucoliques* de Virgile : les coupes virgiliennes mettraient alors surtout l'accent sur les parentés qui lient le programme esthétique de Virgile, l'auteur bucolique, à ceux d'autres auteurs qui, comme Pollion – auteur de tragédies –, explorent la possibilité d'écrire des *carmina noua* dans des genres perçus comme plus ambitieux⁹⁷.

- 40 Lorsque Virgile feint de refuser de faire entrer le mol acanthe et le lierre pâle dans les *Géorgiques*, peut-être souligne-t-il la différence qui sépare ce poème didactique du projet des *Bucoliques* : après avoir imité coupe, acanthes et rinceaux théocritéens dans les *Bucoliques*, Virgile se tourne désormais vers un projet bien différent de celui de Théocrite et de Philitas. En revanche, lorsque Columelle réconcilie le lierre et l'acanthé dans son portrait du cardon, il semble regarder à la fois vers les modèles hellénistiques que constituent les poèmes de Théocrite et peut-être vers des poèmes perdus de Philitas. Par ce choix de végétaux qu'il faut vraisemblablement considérer comme signifiant, Columelle signale-t-il son ambition (parodique ?) d'associer la λεπτότης de la poésie didactique d'Aratos à la σεμνότης d'un chant cosmogonique ? Le cardon, capable d'imiter des végétaux aussi différents que le lierre, le myrte, la pigne ou l'acanthé⁹⁸, peut ainsi être vu comme un symbole inattendu (et probablement humoristique) de la plasticité du style. Conscient des liens que la critique littéraire hellénistique puis impériale a perçus entre l'euphonie et la capacité mimétique du texte, Columelle élabore, pour décrire l'artichaut, des vers aux rythmes et aux sonorités précisément travaillées, avec des effets de symétrie interne et d'échos⁹⁹. Cet hommage à l'artichaut, très peu étudié jusqu'à présent, est emblématique des difficultés posées par l'œuvre de Columelle : marqué par le choix de termes qui, à l'instar du mot *corymbo*, ne s'expliquent pas tous par la seule volonté de décrire au plus près les caractéristiques de l'artichaut, ce texte entretient un dialogue complexe avec le modèle virgilien et, au-delà du modèle virgilien, avec des textes hellénistiques relatifs aux épineux dont nous ignorons aujourd'hui la teneur mais qui ont permis d'asseoir le rôle de l'acanthé, du chardon ou de l'écharde comme images de la λεπτότης.

BIBLIOGRAPHIE

Barchiesi A., *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, Londres, 2001, p. 51-54 [= « Voices and narrative "instances" in the Metamorphoses », in *Materiali e Discussioni*, 23, 1989].

Bing P., « The Politics and Poetics of Geography in the Milan Posidippus, Section One : On Stones (AB 1-20) », dans K. Gutzwiller (dir.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, 2005, p. 118-140.

Boldrer F., *L. Iuni Moderati Columellae rei rusticae liber decimus (carmen de cultu hortorum)*, Pise, 1996.

- Bowie E., « Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus », *CQ* 35, 1985, p. 67-91
- Cairns F., « Theocritus' First Idyll: The Literary Programme », *WS* 18, 1984, p. 89-113.
- Cowan R., « Virgil's Cucumber Again: Columella 10.378-392 », *CQ* 59-1, 2009, p. 286-289.
- Coppolino N. C., « Poetic Ambitions: Vergilian Influence on Book 10 of Columella's *De Re Rustica* », *NEJC* 30-2, 2003, p. 65-73.
- Faber R., « The Literary Metaphor of the Chisel (*tornus*) in *Eclogue* 3.38 », *Hermes* 128, 2000, p. 375-379.
- Fabre-Serris J., « Tibulle, 1, 4 : L'élégie et la tradition poétique du discours didactique », *Dictynna* 1, 2004 [<http://dictynna.revues.org/162>]
- Farrell J., *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic*, New York – Oxford, 1991.
- Favreau Linder A.-M., « Polémon de Laodicée : l'énigme d'un style », dans G. Abbamonte, F. Conti Bizzarro et L. Spina (dir.), *L'Ultima parola. L'analisi dei testi : teorie e pratiche nell'antichità greca e latina*, Naples, 2004, p. 105-121.
- Fitzgerald W., « Labor and Laborer in Latin Poetry: The Case of the *Moretum* », *Arethusa* 29, 1996, p. 389-418.
- Galand-Hallyn P., *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage d'Homère à la Renaissance*, Genève, 1994.
- Gowers E., « Vegetable Love: Virgil, Columella and Garden Poetry », *Ramus* 29, 2000, p. 127-148.
- Gutzwiller K., *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley, 1998.
- Gutzwiller K. (dir.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, 2005.
- Harrison S., « Virgil's *Corycius senex* and Nicander's *Georgica*: *Georgics* 4.116-148 », dans M. Gale (dir.), *Latin Epic and Didactic Poetry*, Swansea, 2004, p. 109-123.
- Henderson A. A. R., « Insignem conscendere curram (Lucretius 6.47) », *Latomus* 29, 1970, p. 739-743.
- Henderson J., « Columella's Living Hedge: The Roman Gardening Book », *JRS* 92, 2002, p. 110-133.
- Hörschele R., « The Traveling Reader: Journeys through Ancient Epigram Books », *TAPhA* 137, p. 333-369.
- Hörschele R., *Die blütenlesende Muse. Poetik und Textualität antiker Epigrammsammlungen*, Tübingen, 2010.
- Hutchinson G. O., « The New Posidippus and Latin Poetry », *ZPE* 138, 2002, p. 1-10.
- Jacques J.-M., « Sur un acrostiche d'Aratos », *RÉA* 62, 1960, p. 48-61.
- Kubiak D. P., « "Scitus Arator": Germanicus, *Aratea* 13 », *SIFC* 7, 2009, p. 248-255.
- Lindsell A., « Was Theocritus a Botanist? », *apud* J. E. Raven, *Plants and Plant Lore in Ancient Greece*, Oxford, 2000, p. 65-75 [= reproduction annotée de l'article publié, sous le même titre, dans *Greece and Rome* 6, 78-93].
- Lockwood J. F., « The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus », *The Classical Quarterly* 31, 1937, p. 192-203.
- Manakidou F., « Philitas, Theocritus, and Thorny Plants: A Reconsideration of their Relationship », *Prometheus* 38, 2012, p. 107-127.

- Nünlist R., *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart – Leipzig, 1998.
- Pagán V. E., *Rome and the Literature of Gardens*, Londres, 2006.
- Petrain D., « Gems, Metapoetics, and Value: Greek and Roman Responses to a Third-Century Discourse on Precious Stones », *TAPhA* 135, 2005, p. 329-357.
- Poliakoff M., « Nectar, Springs, and the Sea: Critical Terminology in Pindar and Callimachus », *ZPE* 39, 1980, p. 41-47.
- Pollitt J. J., *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven - Londres, 1974.
- Prioux É., « Deux jeux de mots sur le nom d'Aratos : note sur Virgile, B. III, 42 et Aratos, *Phaen.* 2 », *RPh* 79-2, 2005, p. 309-317.
- Prioux É., *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, 2007.
- Prioux É., « Le drapé, le colosse, la pierre et le fleuve : quelques métaphores du style chez Posidippe et Callimaque », *AevAnt* n. s. 4, 2004 (2008), p. 19-38.
- Prioux É., *Petits musées en vers : épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS/INHA, 2008.
- Prioux É., « Visite au cabinet des gemmes : images et idéologie dans un cycle d'épigrammes hellénistiques », dans É. Prioux – A. Rouveret (dir.), *Métamorphoses du regard ancien*, Paris, 2010, p. 29-66.
- Prioux É., « Réminiscences de l'épigramme hellénistique dans les *Carmina minora* de Claudien », dans M.-F. Guipponi-Gineste et C. Urlacher-Becht (dir.), *La Renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris, De Boccard, 2013, p. 145-161 (sous presse).
- Prioux É., « Jardins métapoétiques : la réflexion stylistique dans les descriptions de jardins d'Achille Tatius, de Longus et de Philostrate », dans J.-Ph. Guez, D. Kasprzyk (dir.), *Penser la prose impériale*, à paraître (a).
- Prioux É., « Parler de jardins pour parler de créations littéraires », *60e Entretiens de la Fondation Hardt*, à paraître (b).
- Prioux É., « Posidippe de Pella, dix ans plus tard : vers une interprétation d'ensemble du papyrus de Milan ? », dans K. Chryssanthaki-Nagle, S. Descamps-Lequime, A.-M. Guimier-Sorbets (dir.), *La Macédoine du VI^e siècle av. J.-C. à la conquête romaine : Formation et rayonnement culturels d'une monarchie grecque*, à paraître (c).
- Prioux É. – Santin E., « Des écrits sur l'art aux signatures d'artistes : deux études de cas sur la notion de filiation artistique », *Revue archéologique*, à paraître.
- Raven J. E., *Plants and Plant Lore in Ancient Greece*, Oxford, 2000.
- Simpson M., « The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes », *TAPhA* 100, 1969, p. 437-447.
- Spanoudakis K., *Philitas of Cos*, Leyde, 2002.
- Thomas R., « The Old Man Revisited: Memory, Reference and Genre in Virg., *Georg.* 4, 116-148 », *MD* 29, 1992, p. 35-70.
- Volk K., *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford, 2002.

Wise V. M., « *Flight Myths in Ovid's Metamorphoses: an Interpretation of Phaethon and Daedalus* », *Ramus* 6, 1977, p. 44-59.

Worman N., « Bodies and Topographies in Ancient Stylistic Theory », dans Th. Fögen – M. M. Lee (dir.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, 2009, p. 45-62.

NOTES

1. Quint., *IO VIII*, 3, 8-10 (traduction J. Cousin, CUF).
2. Sur ce passage qui repose sur un jeu complexes de références intertextuelles aux *Res rusticae* de Varron et aux *Géorgiques* et *Bucoliques* de Virgile, voir notamment P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage d'Homère à la Renaissance*, Genève, 1994, p. 126-127. Les allusions de Quintilien à ces trois modèles permettent de penser qu'à travers l'allégorie des deux jardins sont notamment opposées les caractéristiques stylistiques convenant à une littérature technique et didactique (que celle-ci soit présentée sous forme de prose ou sous forme de poésie – *Res rusticae* de Varron, *Géorgiques* de Virgile) et celles convenant à l'univers des bergers tresseurs de couronnes du genre bucolique.
3. Cf. DH, *Dem.* 5 et 28 qui assimilent le style de Platon à une source transparente qui évoque directement le modèle du paysage décrit dans le *Phèdre*, 230 b-c : l'énoncé est ainsi fréquemment utilisé, dans la critique littéraire ancienne, pour décrire les qualités de l'énonciation. Voir P. Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 125.
4. Voir par exemple M. Poliakoff, « Nectar, Springs, and the Sea : Critical Terminology in Pindar and Callimachus », *ZPE* 39, 1980, p. 41-47 ; P. Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 122-124 ; É. Prioux, « Le drapé, le colosse, la pierre et le fleuve : quelques métaphores du style chez Posidippe et Callimaque », *AevAnt* n. s. 4, 2004 (2008), p. 19-38 ; N. Worman, « Bodies and Topographies in Ancient Stylistic Theory », dans Th. Fögen – M. M. Lee (dir.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, 2009, p. 45-62.
5. Les fleurs constituent, à l'époque archaïque, l'une des images fréquemment employées pour évoquer les œuvres poétiques d'un auteur, voir R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart – Leipzig, 1998, p. 206-212 (le tressage des fleurs ou la cueillette des fleurs font ainsi partie des métaphores employées par les poètes archaïques pour désigner la composition d'une œuvre poétique). Le motif fait l'objet de traitements métapoétiques complexes à l'époque hellénistique puis impériale. Son utilisation la plus fameuse est sans doute celle qu'en fit Méléagre de Gadara dans sa *Couronne* vers 100 av. J.-C. pour évoquer son activité d'éditeur, disposant dans un tout signifiant une sélection des plus belles fleurs de ses prédécesseurs (*AP IV*, 1) : sur cette préface, voir notamment, K. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley, 1998, p. 87, 280-281 et 286. Progressivement, le sens du terme ἄνθος va se spécialiser tant dans le domaine de la poétique que dans celui de la rhétorique. Le terme d'ἄνθος, qui renvoie non seulement à la fleur mais aussi à l'éclat d'une couleur, peut désigner la qualité d'un style agréable et charmant. Son dérivé ἀνθηρός (*floridus* en latin) sert aussi bien à désigner le style d'un texte (harmonie ou style élégants ou polis – les notions connexes sont ἡδύ et λευκρόν) par opposition – dans le système exposé par Denys d'Halicarnasse – à l'harmonie ou au style austère (αὐστηρός/*austerus*), qu'un ensemble de couleurs utilisées ou un usage particulier du coloris par les peintres (*colores floridi*) par opposition aux *colores austeri*. La définition de ce style qui intervient chez Denys d'Halicarnasse (*De Comp. uerb.*, 23) et qui cite, parmi les principaux représentants du style λευκρόν, Sappho et Isocrate, pourrait remonter au début de l'époque hellénistique, même si ce point demeure difficile à prouver. Voir sur ce point É. Prioux – E. Santin, « Des écrits sur l'art aux signatures d'artistes : deux études de cas sur la notion de filiation artistique », *Revue archéologique*, à paraître (avec la

bibliographie antérieure). Le style ἄνθηρός n'occupe pas une position stable dans la grille stylistique qui évolue suivant les auteurs et le nombre de styles qu'ils définissent. Quintilien présente par exemple un système, propre selon lui à distinguer les *genera dicendi*, où la position du style fleuri (ἄνθηρός / *floridum*) s'est déplacée, puisque le *genus floridum* correspond désormais au *genus medium* ou *mixtum* (qui vise à *delectare*), intermédiaire ou conciliation entre le *subtile* / ἰσχνόν (qui vise à *docere*) et le *grande* / *robustum* / ἄδρόν (qui vise à *mouere*) : cf. *IO XII*, 10, 58. Dans d'autres cas, l'ἄνθος / *flos* se spécialise dans le sens d'ornement du texte rhétorique et donc de figure : dans la perspective de Quintilien, il est ainsi possible de critiquer l'abus des fleurs — c'est le sens de la critique du jardin d'apparat citée plus haut dans cet article. Voir Cic. *De or.* I, 20 ; III, 96 ; *Brut.* 66 ; 298 ; *Or.* 21 ; 65 ; 96 ; Quint. *IO*, II, 5, 22 ; VI, praef. 9 ; VIII, 3, 37 ; X, 5, 23 ; XII, 10, 13.

6. L'évaluation esthétique d'*Illiade XXI*, 257 *sqq.* était apparemment un sujet débattu. Dans ce passage, Homère recourt à une comparaison avec un fontainier traçant des rigoles dans un jardin pour décrire le Scamandre luttant contre Achille. Douris de Samos fr. 89 Jacoby (= *Schol. Gen. ad Il. XXI*, 257) critique ce passage pour son manque de mimesis : Homère se perd dans un excès de détails qui empêchent le lecteur de visualiser l'intensité et la violence de la scène de combat. Celle-ci est comme occultée par l'image du fontainier dans le jardin. La critique formulée par Douris ne faisait certainement pas l'unanimité. C'est du moins ce que laisse supposer le jugement, opposé, du Pseudo-Démétrios (*Du Style*, 209), qui loue les qualités d'ἐναργεία de ce même passage : pour le Pseudo-Démétrios, ces vers sont admirables de par leur capacité à susciter la formation d'images mentales. Ce phénomène est rendu possible par la précision rigoureuse et le souci du détail qui caractérisent la description de l'action du fontainier (ἄκριβολογία). Bien que le jugement du Pseudo-Démétrios soit postérieur à Douris, on peut penser qu'il se fait l'écho d'un débat déjà présent au tournant des IV^e et III^e siècles, lorsque Douris, élaborant une réflexion sur la mimesis et l'ἄκριβεια, soulignait le danger qu'il y avait, pour un auteur recherchant, dans un passage donné, un effet de grandeur, à se perdre dans les détails. Le débat reçoit des prolongements dans la création littéraire à l'époque impériale. Virgile imite en effet ce même passage d'Homère dans les *Géorgiques* (1, 104-110) : voir à ce propos J. Farrell (*Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic*, New York – Oxford, 1991, p. 211-213), qui souligne que cette réécriture attire l'attention du lecteur sur la vie quotidienne évoquée dans les comparaisons homériques. Ces passages, qui coexistent, chez Homère, avec le récit héroïque, ont peut-être été utilisés pour montrer qu'Homère (dont Denys d'Halicarnasse fait, avec une vaste tradition, le maître du style intermédiaire, capable d'exceller à la fois dans l'harmonie polie et dans l'harmonie austère – *Comp.* 24) était aussi le principal modèle et la première source de l'*epos* didactique. Il me paraît certain que l'intérêt de Virgile pour ce passage précis est lié à la connaissance qu'il avait des débats que les théoriciens hellénistiques, et particulièrement Douris, lui avaient consacrés. Enfin, c'est à ce même passage de l'*Illiade* que fait allusion Achille Tatius (I, 1, 6) dans la description probablement programmatique d'un tableau représentant un jardin avec Europe : pour un commentaire de cette réécriture des vers d'Homère, voir É. Prioux, « Jardins métapoétiques : la réflexion stylistique dans les descriptions de jardins d'Achille Tatius, de Longus et de Philostrate », dans J.-Ph. Guez, D. Kasprzyk (dir.), *Penser la prose impériale*, à paraître.

7. Voir R. Nünlist, *op. cit.*, p. 215-216. Une assertion de Simonide, attestée seulement par une source tardive (*Gnomol. Vat.* 1144 = *FGrHist* 8 F 6), aurait ainsi opposé Hésiode, le jardinier, à Homère, le tresseur de couronnes. À supposer qu'elle dérive authentiquement de Simonide, cette métaphore aurait donc opposé le jardin productif de la poésie didactique à un objet éphémère procurant le plaisir du chatoiement des couleurs, ou la figure du producteur à celle du rhapsode assemblant des objets qu'il se réapproprie, ou encore cueillant, sous l'effet de l'inspiration divine, les plus chatoyantes fleurs du jardin des Muses. On pourra comparer avec Plutarque, *Περὶ τοῦ ἄκο ὕειν*, 8 (qui oppose les abeilles productrices de miel qui butinent le thym âcre et négligent les champs de fleurs aux tresseuses de couronnes) : c'est aux premières et non aux deuxièmes que les auteurs et leurs auditeurs doivent s'efforcer de ressembler. De manière intéressante, tout ou

partie de cette comparaison dériverait de Simonide ce qui tend à confirmer l'ancienneté de l'opposition entre jardinier-producteur et tresseur de couronne. De même, la métaphore du poète jardinier se retrouve chez Pindare, ce qui tend à confirmer son ancienneté et à accréditer le témoignage du *Gnomol. Vat.* : Pindare, fr. 6b Maehler évoque l'action d'irriguer (un jardin ?) par ses chants et de récolter des fruits ; Pind. *Ol.*, 9, 25 se présente comme le jardinier des Charites et Pind. fr. 288 Maehler comme le gardien des pommes d'or.

8. Voir par exemple AP IX, 313-315 avec les commentaires de R. Höschele, « The Traveling Reader : Journeys through Ancient Epigram Books », *TAPhA* 137, 2007, p. 333-369. Voir aussi le corpus des *Carmina Priapea* : je me demande si la récurrence du thème du vol et du pillage dont est victime Priape ne constitue pas une diatribe métaphorique des plagiaires pillant les épigrammes d'un auteur. Voir É. Prioux, « Parler de jardins pour parler de créations littéraires », *60e Entretiens de la Fondation Hardt*, à paraître.

9. Voir, sur le *Moretum*, W. Fitzgerald, « Labor and Laborer in Latin Poetry : The Case of the *Moretum* », *Arethusa* 29, 1996, p. 389-418, spéc. p. 412-413 ; É. Prioux, « Parler de jardins... », art. cit.

10. É. Prioux, « Jardins méta-poétiques... », art. cit.

11. On notera toutefois une exception notable, avec la principale contribution portant sur les enjeux esthétiques du poème de Columelle qui est, à ce jour, celle d'E. Gowers, « Vegetable Love : Virgil, Columella and Garden Poetry », *Ramus* 29, 2000, p. 127-148.

12. Parmi les caractéristiques du poème qui font songer aux choix stylistiques que les théoriciens associent au γλαφυρὸς / ἀνθηρὸς χαρακτήρ, on peut par exemple citer l'humour de Columelle et son art de la citation parodique ou détournée que nous avons notamment noté dans l'épisode du concombre comparé à Narcisse : ce procédé relève, selon le Ps.-Longin (*Du Sublime*, 150), de la χάρις qui convient au γλαφυρὸς χαρακτήρ.

13. Pour la confrontation entre *hortorum cultus... docebam* (v. 433) et l'expression virgilienne *haec super aruorum cultu pecorumque canebar* de Virgile (*G.* IV, 559), voir N. C. Coppolino, « Poetic Ambitions : Vergilian Influence on Book 10 of Columella's *De Re Rustica* », *NEJC* 30-2, 2003, p. 65-73, spéc. p. 66.

14. Sur le caractère paradoxal des ambitions esthétiques, voir E. Gowers, art. cit., qui considère qu'il y a un contraste criant (et volontaire) entre le programme poétique affiché et sa mise en œuvre.

15. Voir J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art : Criticism, History, and Terminology*, New Haven - Londres, 1974, s.vv. Dans le livre X de Columelle, on dénombre cinq occurrences de l'adjectif *mollis* (v. 168, 195, 282, 302, 397) et sept occurrences de *durus* (v. 23, 68, 136, 303, 329) ou du participe *duratus* (v. 47, 86) qui renvoient ou aux paysans endurcis, ou à la terre qui n'est pas encore travaillée et qui doit être ameublie. *Durus* est aussi opposé à *dulcis* (v. 46, 87, 135, 235, 398, 426).

16. Ce passage pourrait faire allusion de manière assez générale à la théorie d'Empédocle sur les principes d'amour et de haine qui régissent le monde et à la relecture allégorique du chant de Démodocos qui était bien connue des milieux érudits de l'époque hellénistique puis impériale.

17. Virgile, *G.* IV, 116-148.

18. Sur la relation d'émulation que Columelle entretient avec le modèle virgilien, voir par exemple F. Boldrer, *L. Iuni Moderati Columellae rei rusticae liber decimus (carmen de cultu horticorum)*, Pise, 1996, p. 15-22 ; V. E. Pagán, *Rome and the Literature of Gardens*, Londres, 2006, p. 30-36 ; E. Gowers, art. cit., p. 127-148.

19. Sur cette prétérition, voir notamment K. Volk, *The Poetics of Latin Didactic : Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford, 2002, p. 140-141 (K. Volk considère le fait de ne pas traiter des jardins dans les *Géorgiques* comme un choix parfaitement délibéré et assumé de la part de Virgile – lecture qui me paraît plus juste que celles qui consistent à estimer que le poète regretterait sincèrement de ne pouvoir traiter des jardins).

20. Pour des remarques intéressantes sur le statut poétique du vieillard de Tarente, voir aussi E. Gowers, art. cit., p. 128-132 qui ne cherche pas à identifier de quel poète il s'agirait, mais rassemble plusieurs arguments convaincants en faveur d'une lecture métapoétique de cette figure du vieillard.

En faveur d'une identification du vieillard avec Philitas, voir R. Thomas (« The Old Man Revisited : Memory, Reference and Genre in Virg., *Georg.* 4, 116-148 », *MD* 29, 1992, p. 35-70) qui a présenté plusieurs arguments tendant à montrer que ce passage des *Géorgiques* fait allusion à la poésie de Philitas, et peut-être à une description de jardin particulièrement célèbre qui aurait pu figurer dans ses élégies (ou peut-être dans des bucoliques intégralement perdues ?). Bien qu'il demeure à ce jour impossible de prouver que Philitas s'était illustré dans le genre pastoral, l'hypothèse qui fait du poète de Cos un prédécesseur de Théocrite semble accréditée par l'importance qu'il revêt à la fois aux yeux de Théocrite et de Longus : cf. E. Bowie, « Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus », *CQ* 35, 1985, p. 67-91). Si ces hypothèses sont justes, la description du jardin du vieillard de Tarente constituerait donc un hommage à un auteur particulièrement important pour la genèse et l'évolution de la poésie bucolique hellénistique. Voir aussi, en ce sens, F. Cairns (*Tibullus : a Hellenistic Poet at Rome*, Londres - New York - Melbourne, 1979, p. 25-27), qui reconnaît en Philitas l'une des sources associant, avant Tibulle et Longus, les motifs de la piété, de la simplicité, de la vie à la campagne, de la poésie et de l'amour. J. Fabre-Serris (« Tibulle, 1, 4 : L'élégie et la tradition poétique du discours didactique », *Dictynna* 1, 2004 [<http://dictynna.revues.org/162>]) reconnaît en outre dans l'Élégie I, 4 de Tibulle un réseau de références intertextuelles complexes qui renvoient notamment à la rencontre entre le vieillard de Tarente (Philitas ?) et le poète des *Géorgiques*. À l'appui de l'identification proposée par R. Thomas, j'aimerais ajouter que Posidippe 63 A.-B. nous suggère désormais que Philitas était représenté comme *πρόσβυς* dans le portrait qu'Hécataios fit de lui à la demande de Ptolémée II. Cette idée d'un Philitas *πρόσβυς* a pu être celle qui s'est imposée dans la représentation que les poètes hellénistiques ultérieurs avaient de lui.

Contra, voir l'interprétation de S. Harrison (« Virgil's *Corycius senex* and Nicander's *Georgica* : *Georgics* 4.116-148 », dans M. Gale (dir.), *Latin Epic and Didactic Poetry*, Swansea, 2004, p. 109-123) qui considère que le vieillard de Tarente pourrait représenter Nicandre.

21. Pour l'idée selon laquelle l'écart entre Virgile et Nicandre sur le traitement du jardin serait particulièrement signifiant, voir S. Harrison, art. cit. La place de l'horticulture au sein de l'agriculture est diversement définie par les auteurs et constituait probablement un enjeu débattu. Comme l'indique J. Henderson (« Columella's Living Hedge : The Roman Gardening Book », *JRS* 92, 2002, p. 110-133, spéc. p. 113) au sujet de l'étude du plan d'ensemble du *De re rustica*, « Like every writer on the subject, he [= Columella] composes The Garden as a definitionally separate world, whether proudly, apologetically, or mock-heroically valued against other areas on the farm, and in the process he construes gardening as a validated, i.e. contested, category of culture ».

22. Sur l'importance d'Ovide pour Columelle, voir F. Boldrer, *op. cit.*, p. 23-24.

23. Les indices de la signification métapoétique du passage sont nombreux : ce passage comporte en effet la seule occurrence du nom du poète - Naso (v. 377) - que l'on pourra trouver dans les livres 1 à 6 des *Fastes* et se conclut sur un vœu (que le chant d'Ovide fleurisse sous l'action de Flora - ce qui conduit à assimiler la poésie d'Ovide à une plante ou à un jardin). La volonté de mettre sur un même plan les sujets habituels de la poésie didactique (travaux des champs) et le thème de la floraison, qui constitue le symbole de l'ornement cosmétique, ne peut être innocent de la part d'un poète qui compose par ailleurs un ouvrage didactique sur les cosmétiques (*Medicamina faciei femineae*). D'autres détails confirment la pertinence d'une lecture métapoétique du passage sur Flore : Ovide indique ainsi - ce qui est vrai - que Flore est fêtée par les courtisanes et qu'elle est souvent fêtée dans l'ivresse, mais c'est, explique-t-il, parce que Flore « n'est pas une divinité austère » (*numen non esse seuerum* [F. V, 333] - nous pouvons reconnaître là une

déclinaison du couple stylistique ἀνθηρόν / αὐστηρόν traduit, cette fois, sous l'opposition *floridus* / *seuerus*) : « on ne porte pas de couronne autour du front pour se livrer à des tâches sérieuses et les guirlandes de fleurs ne sont pas l'apanage des buveurs d'eau pure » (*Nulla coronata peraguntur seria fronte / Nec liquidæ uinctis flore bibuntur aquae* [F. V, 341-342]). La mention des « buveurs d'eau pure » nous fait sortir du champ des *realia* de la fête romaine pour nous faire entrer dans le registre méta-poétique de la controverse entre ὕδροπόται (admirateurs et imitateurs de Callimaque) et οἶνοπόται.

24. Voir *supra* n. 12.

25. Déchirer les vêtements de l'aimée est typiquement le fait de l'amant enflammé, de l'adolescent : Ov. *Ars* III, 569.

26. F. Boldrer (*op. cit.*, p. 212) souligne qu'il s'agit de la plus ancienne attestation conservée du terme *crispo* pour la végétation (la littérature tardive en fera à nouveau usage). Ce constat me semble étayer l'idée selon laquelle l'image des « frisettes » constituerait un choix original et signifiant de la part de Columelle.

27. L'assimilation de la terre à une femme est confirmée par l'écho interne créé par l'emploi de l'expression *resoluto maesta capillo* (v. 361) pour décrire l'apparence de la femme qui déversera son sang menstruel sur la terre pour libérer le jardin des nuisibles et des maladies.

28. L'usage de *crus* pour désigner la partie inférieure d'une plante est antérieur à Columelle qui l'emploie aussi bien dans son poème que dans sa prose. Voir F. Boldrer, *op. cit.*, p. 228.

29. F. Boldrer (*op. cit.*, p. 153) souligne que cette métaphore de la chevelure, habituelle pour désigner la frondaison des arbres, ne l'est pas pour les fleurs des plantes basses et qu'il s'agit donc d'un choix d'images témoignant de l'originalité de Columelle.

30. La métaphore du tressage, très ancienne, est liée à celle qui assimile la composition au tissage d'une étoffe. D'autres coiffures que la tresse font cependant leur entrée dans le vocabulaire critique, probablement à l'époque classique ou au début de l'époque hellénistique, même si nous n'en conservons pas de trace directe (je ferais toutefois volontiers l'hypothèse que la Boucle de Bérénice intéresse de près Callimaque car elle lui permet d'allier un sujet politique à un sujet méta-poétique). À l'époque augustéenne, la métaphore est bien établie. Denys d'Halicarnasse (*De Comp. uerb.* 25) évoque ainsi les « frisettes » de Platon (« peignant, faisant boucler et tressant de toutes les manières possibles ses discours » : τοὺς ἑαυτοῦ διαλόγους καὶ βοστρυχίζων καὶ πάντα τρόπον ἀναπλέκων). En latin, cette métaphore est très courante (cf. l'opposition *comptus* [e. g. Quint. X, 1, 79 au sujet d'Isocrate] / *incomptus*, mais aussi les termes de *calamistrum* [e. g. Cic. *Brut.* 262, sur la manière d'écrire l'histoire sans ornements inutiles ou alors avec des frisettes], *cincinnus*, *cincinnatus*, *crispus*, *crispulus*). Après Columelle, et en réaction notamment à l'élégie ovidienne, voir Martial, *Ép.* V, 30 (*cultis* [...] *Elegia comis* : « l'élégie à la coiffure soignée ») ou encore la comparaison que Quintilien trace entre le goût pour les discours pleins d'afféterie et la préférence que certains accordent à des monstres ou encore à des visages fardés et à des chevelures frisées et teintes par opposition à une beauté naturelle (Quint. II, 5, 12).

31. Voir la liste de sujets de poèmes didactiques frivoles donnée par Ovide en *Tristes* II, 471-491 : Ovide exilé souligne qu'il n'est pas le premier à avoir écrit un traité concernant une activité frivole et mentionne l'existence de traités sur les jeux de hasard, sur la natation, sur l'art du maquillage, sur les règles du banquet et de l'hospitalité, sur les types d'argile servant à modeler les coupes et sur les types d'amphores adaptées à la conservation du vin. Cette littérature didactique consacrée à des sujets frivoles correspondrait à une tradition bien établie dans le cadre des Saturnales : *Talia luduntur fumonso Decembri*, dit Ovide (*Tr.* II, 491).

32. Sur la question de l'appartenance convenue ou non des sujets traités par Ovide à la littérature didactique, voir les réflexions de K. Volk, *op. cit.*, chap. 5.

33. Voir aussi Ov. *Ars* III, 249-250 (comparaison entre la laideur d'une tête chauve et celle d'un champ sans herbe, d'un arbre fruitier sans feuille).

34. Le rapport d'intertextualité entre ce passage et l'évocation du concombre dans le jardin du vieillard de Tarente semble avoir occulté l'idée d'un lien avec Ovide, alors que les deux modèles coexistent bel et bien. Sur Columelle et le concombre virgilien, voir R. Cowan, « Virgil's Cucumber Again : Columella 10.378-392 », *CQ* 59-1, 2009, p. 286-289.

Une réponse possible à ce passage de Columelle est Mart. Ép. XI, 18, 10-11, où concombre et serpents sont tous les deux obligés de se replier et de se courber pour entrer dans le minuscule jardin offert à Martial par l'avare Lupus.

35. F. Boldrer (*op. cit.*, p. 334), qui ne mentionne pas le modèle de Narcisse, rapproche ce vers d'Ov. *Am.* I, 6, 5 (*longus amor... corpus tenuavit*).

36. Voir le témoignage de Greg. Cor. In *Hermog. Meth.* 13.

37. Ces deux comparaisons semblent avant tout se justifier par la qualification du concombre comme *candidus* (v. 396).

38. Il peut être intéressant de constater que l'un des exemples de comparaisons hyperboliques choisies par Démétrios concerne précisément une cucurbitacée : ὑγιέστερος κολοκύντης (Dém. *Du Style*, 162 : plus sain qu'une courge). Il s'agit d'un amusant proverbe connu par plusieurs sources grecques (voir par exemple *Souda*, s.v. κολοκύντη) et qui était certainement connu de Columelle qui en a peut-être tiré l'inspiration pour ses comparaisons hyperboliques sur un concombre en proie à la maladie d'amour.

39. L'expression *uiduo... orbe* (v. 65) peut ainsi faire écho à *uacuum... in orbem* (Virg. *G.* I, 62), mais aussi à Ov. *M.* I, 348 (*orbem... inanem*). Voir F. Boldrer, *op. cit.*, p. 150.

40. L'expression *montibus altis* (v. 66) peut ainsi rappeler, même s'il s'agit d'une clause fréquente, *in montibus altis* — *Met.* I, 133. *Mortalibus orbe* (v. 65) rappelle *terrae mortalibus orbae* — *Met.* I, 247. F. Boldrer (*op. cit.*, p. 150-151) cite toutefois d'autres modèles possibles pour ces deux expressions.

41. Sur la signification métapoétique des fleuves en crue chez Ovide, voir A. Barchiesi, *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, Londres, 2001, p. 51-54 [= « Voices and narrative "instances" in the Metamorphoses », *Materiali e Discussioni*, 23, 1989].

42. On soulignera en outre, avec F. Boldrer (*op. cit.*, p. 151) que Columelle s'écarte des modèles virgilien et ovidien pour donner plus de grandeur au motif qu'il traite : « Rispetto alle corrispondenti immagini di Virgilio (*G.* I, 62 sq. *Deucalion... lapides iactavit*) e Ovidio (*met.* 1, 399 *iussos lapides sua post uestigia mittunt* ; 411 s.) tendenza all'iperbole : le pietre diventano « rocce » (il poetico *cautes*), non raccolte da terra ma « divelte da alte montagne ». »

43. Le lecteur qui se souvient par exemple d'Apollonios et de la manière dont il suggère l'immense taille du dragon au moment où il chute de l'arbre (*Arg.* IV, v. 156-166) ne peut que sourire devant le décalage qui sépare les deux « monstres » — celui du jardin de Columelle et celui du jardin des Hespérides. L'analogie peut seulement se justifier par un jeu de mot sur le nom grec de la chenille κάμπη qui est aussi celui d'un géôlier infernal et monstrueux – Κάμπη – et qui peut aussi désigner un *kêtos* non spécifié (voir par exemple Lyc. *Alex.* 414). Or, le nom du « monstre » est directement transcrit du grec (*campe*) aux v. 324 et 366, avec, au v. 366, explication par *epexegêsis* de la signification de *glôssa* : *distorto corpore* renvoie à l'étymologie réelle ou fictive du nom grec de la chenille comme dérivé de κάμπω (courber, plier).

Que les termes et les motifs choisis par Columelle dans les deux vers (v. 364-365) qui précèdent immédiatement la comparaison mythologique de la chenille avec le dragon de la toison d'or évoquent Virg. *G.* IV, 80-81 ne fait que rendre le contraste entre les deux poèmes didactiques encore plus saisissant. Columelle s'inspire en effet du passage où Virgile compare la sortie des abeilles s'appêtant à se battre à la densité et à la violence d'une pluie de grêle ou à celle d'une pluie de glands tombant d'un arbre. En d'autres termes, Columelle imite un passage où Virgile joue certainement sur les différents genres poétiques en appliquant ce qui aurait pu être une comparaison épique à un sujet qui n'est pas une bataille d'humains, mais une bataille d'insectes dans un contexte rustique. Mais Columelle se souvient aussi de la réécriture de cette même

comparaison des *Géorgiques* par Ovide pour évoquer les morts continues causées par la peste d'Égine (*Mét.* VII, 585 sq. - voir sur ce point F. Boldrer, *op. cit.*, p. 321-322). Or, restituer, après la réécriture ovidienne, l'image tirée de Virgile au contexte de la poésie didactique et au monde rustique donne une impression de décalage entre l'image choisie, ses usages antérieurs dans la poésie latine, et le référent auquel elle se rapporte dans le texte de Columelle : une chenille chutant d'une plante, à la place des essaims pseudo-épiques des abeilles virgiliennes, ou des innombrables morts causées par la peste d'Égine.

44. Pseudo-Longin, *Du Sublime*, 9.

45. Voir les citations d'Il. XIII, 18-19 ; 27-29 ; XX, 60.

46. Il. XX, 61-63.

47. Ces références se concentrent dans le premier chant des *Géorgiques* (voir par exemple I, 221-222 ; I, 335-336) et ne sont que peu présentes dans les autres livres (voir cependant les vers IV, 231-235 qui sont ici un modèle important pour Columelle).

48. Cf. v. 41-42 (équinoxe d'automne, coucher du Chien) ; 52-57 (coucher de la Couronne d'Ariane) ; 79 (coucher de la Lyre et début du printemps) ; 155-156 (lever du bélier) ; 312-313 (solstice d'été) ; 400 (canicule) ; 413 (Arcturus).

49. Cf. Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 383-387 (lever des Pléiades et moisson) ; 564-567 (lever d'Arcturus au coucher du soleil et début du printemps) ; 597-599 (lever d'Orion et battages) ; 609-625 (description du ciel de septembre, temps propice à la vendange et arrêt de la navigation).

50. On peut comparer le v. 79 (*sidereoque polo cedet Lyra mersa profundo* : et quand la Lyre descendra du pôle céleste dans la profondeur des mers) à Ov. F. I, 654 (*fulgebit toto iam Lyra nulla polo* : et déjà on ne verra plus aucune Lyre briller dans tout le ciel - pour ce parallèle, voir F. Boldrer, *op. cit.*, p. 159) et II, 77-78 (*dumque Lyram quaeret, medii quoque terga Leonis / (...) mersa notabit (...)* : pendant qu'il cherchera la Lyre, il constatera que le dos du Lion a lui-même à moitié disparu dans les flots qui le baignent). Comme le souligne Ovide, le coucher de la Lyre précède la Fête des *Sementiuae* ce qui explique la mention de ce signe chez Columelle.

51. Aratos ne prête que très rarement des sentiments humains aux différentes constellations et se borne, dans ces quelques cas, à accoler au nom de la constellation un adjectif qui fait allusion au mythe précédant le catastérisme : la *malheureuse* Cassiopée (δαίμονίη... Κασσιόπεια), la *triste* image d'Andromède (αἰνὸν ἄγαλμα <Ἀνδρομέδης>). Voir *Phén.* 188-189 ; 252-253 ; 270. Si Aratos s'abstient de prêter des émotions aux astres lorsqu'il décrit leurs positions et leurs mouvements, il souligne en revanche les puissants sentiments de crainte ou de joie que les hommes éprouvent devant les événements naturels et les signes qui les accompagnent.

52. Sur ce point, voir F. Boldrer, *op. cit.*, p. 115 et 117 (*pinguis* est fréquent pour désigner la terre, *gracilis*, en revanche, ne l'est pas). F. Boldrer explique le choix de *gracilis* par la volonté d'évoquer la friabilité extrême du sable, mais il me semble que le retour du même adjectif au v. 227 où il est appliqué au chant, nous incite à penser que ce terme est, dès sa première occurrence, justifié par la volonté de susciter, chez le lecteur, une réflexion sur l'esthétique complexe du poème. De plus, la position de cette indication en début de poème favorise la lecture programmatique.

53. Voir *supra* n. 15. *Mollis* est employé au sujet de la terre ou de la flexibilité des volutes végétales.

54. Sur l'adjectif *gracilis* dans la terminologie critique des Anciens, voir J. J. Pollitt, *op. cit.*, s.v. On dénombre quatre occurrences dans le livre X de Columelle : v. 8, 227, 245, 382 (principalement dans la deuxième partie du poème). L'adjectif *pinguis* et le verbe *pinguere* (perçus comme positifs, eux aussi, puisqu'ils renvoient à la fertilité du jardin) sont présents dans l'ensemble du poème, avec dix occurrences : v. 7, 81, 132, 187, 253, 325, 352, 393, 415, 432. Sur le verbe *imitari* dans le même vers, voir *infra* n. 98. Soulignons enfin que l'image du sable, utilisée ici pour décrire le sol léger adapté au jardin, rappelle, comme l'a noté E. Gowers (art. cit., p. 135) l'image utilisée dans la préface du livre X (*praef.* 4-5) pour évoquer le défi impossible que s'est lancé Columelle en tentant de fabriquer une corde à partir d'un matériau aussi difficile à cerner et petit (*tenuem*,

exilis, paruitate) que le sable – à savoir l'étude du jardin, prise comme une toute petite partie du vaste champ que constitue l'étude des techniques agricoles.

55. Sur ce point voir N. C. Coppelino, art. cit.

56. Sur ces termes, voir J. J. Pollitt, *op. cit.*, s.vv. L'adjectif *tenuis* et le verbe *tenuare* sont représentés par quatre occurrences dans le livre X de Columelle : *prooemium* 5, puis v. 40, 383, 395. L'adjectif *grauis* et le participe *grauatus* sont employés sept fois : v. 26, 38, 71, 310, 319, 377, 413. Certains de ces emplois ne s'imposent pas d'eux-mêmes comme le choix de l'adjectif *grauis* pour désigner Arcturus : cf. F. Boldrer, *op. cit.*, p. 343, qui note le caractère isolé de ce qualificatif pour l'étoile du Bouvier par opposition à *tardus* souvent employé pour cette constellation.

57. La même remarque peut s'appliquer à l'adjectif *numerosus* au v. 6 (*numeroso... horto*). Comme l'a d'abord remarqué N. C. Coppelino (art. cit.) cet adjectif s'applique à la fois à la qualité du jardin qui, riche en espèces variées, produit beaucoup de fruits, et, de manière métagoétique, à l'idée d'un jardin poétique décrit par des vers (cf. l'emploi de *numerus* pour désigner la poésie de Virgile dans *prooemium*, 3). J'ajouterais que le terme *numerosus* est attesté, peut-être comme l'un des équivalents du grec ποικίλος (aux côtés de *uarius*), dans la terminologie critique, et notamment dans la critique d'art : voir J. J. Pollitt, *op. cit.*, s.v.

58. Ce rapprochement est formulé par N. C. Coppelino, art. cit., p. 69. De nombreux autres parallèles sont cités par F. Boldrer, *op. cit.*, p. 243-244. E. Gowers, art. cit., p. 140, propose des identifications moins nombreuses, mais probablement plus significatives des modèles grecs et latins que Columelle a pu utiliser pour les v. 215-229.

59. Pour le char chez Pindare, voir M. Simpson, « The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes », *TAPhA* 100, 1969, p. 437-447. Plus largement, dans la poésie grecque antérieure à l'époque hellénistique, voir R. Nünlist, p. 255-264 (comparaison du chant avec un char ou une route parcourue par un char) et p. 76 (comparaison avec un cheval). Pour les emplois de cette métaphore dans la poésie latine, voir par exemple A. A. R. Henderson, « Insignem conscendere curram (Lucretius 6.47) », *Latomus* 29, 1970, p. 739-743.

60. Voir Philostrate, *VS* II, 11 (588-589), avec le commentaire d'A.-M. Favreau Linder, « Polémon de Laodicée : l'énigme d'un style », dans G. Abbamonte, F. Conti Bizzarro et L. Spina (dir.), *L'Ultima parola. L'analisi dei testi : teorie e pratiche nell'antichità greca e latina*, Naples, 2004, p. 105-121, spéc. p. 107 et 110. On pourra noter qu'Hérode Atticus comparait l'éloquence de Polémon au galop des chevaux : Philostrate, *VS* I, 25 (539).

61. L'image du vol est elle aussi attestée dans les passages programmatiques depuis l'époque archaïque : voir R. Nünlist, *op. cit.*, p. 277-283. L'image choisie par Columelle a été lue comme une référence à l'épisode de Phaëthon qui ne parvint pas à maîtriser les chevaux du soleil ou comme une référence à Pégase (avec une différence notable liée au fait que Columelle imagine non un mais plusieurs chevaux) : voir F. Boldrer, *op. cit.*, p. 243.

62. La perspective dans laquelle je me situe consiste à considérer que l'agencement des cycles poétiques thématiques conservés dans le *P. Mil. Vogl.* VIII, 309 reflète fidèlement un agencement voulu par l'auteur lui-même – il s'agit de la perspective adoptée par la majorité des spécialistes et illustrée, entre autres, par les contributions rassemblées dans le volume suivant : K. Gutzwiller (dir.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, 2005. Pour des lectures métagoétiques du cycle des *lithika* pris dans leur ensemble, voir G. O. Hutchinson, « The New Posidippus and Latin Poetry », *ZPE* 138, 2002, p. 1-10 ; P. Bing, « The Politics and Poetics of Geography in the Milan Posidippus, Section One : On Stones (AB 1-20) », dans K. Gutzwiller (dir.), *op. cit.*, p. 118-140 ; D. Petrain, « Gems, Metapoetics, and Value : Greek and Roman Responses to a Third-Century Discourse on Precious Stones », *TAPhA* 135, 2005, p. 329-357 ; É. Prioux, *Petits musées en vers : épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, 2008, p. 173-177 ; Ead., « Visite au cabinet des gemmes : images et idéologie dans un cycle d'épigrammes hellénistiques », dans É. Prioux – A. Rouveret (dir.), *Métamorphoses du regard ancien*, Paris, 2010, p. 29-66 ; R. Höschel, *Die blütenlesende Muse. Poetik und Textualität antiker Epigrammsammlungen*, Tübingen, 2010,

p. 163-170 ; É. Prioux, « Réminiscences de l'épigramme hellénistique dans les *Carmina minora* de Claudien », dans M.-F. Guipponi-Gineste et C. Urlacher-Becht (dir.), *La Renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Paris, De Boccard, 2013, p. 145-161 (sous presse) ; É. Prioux, « Posidippe de Pella, dix ans plus tard : vers une interprétation d'ensemble du papyrus de Milan ? », dans K. Chryssanthaki-Nagle, S. Descamps-Lequime, A.-M. Guimier-Sorbets (dir.), *La Macédoine du VI^e siècle av. J.-C. à la conquête romaine : Formation et rayonnement culturels d'une monarchie grecque*, à paraître. Ces lectures méta-poétiques ne contredisent pas les lectures politiques soutenues par P. Bing, *ibid.* ; É. Prioux, *Petits musées...* (op. cit.), p. 177-198 ; Ead., « Visite au cabinet... » (art. cit.) ; Ead., « Posidippe de Pella, dix ans plus tard... » (art. cit.).

Le cas précis de l'épigramme 14 A.-B. n'a guère été abordé par les commentateurs ; voir cependant É. Prioux « Réminiscences de l'épigramme hellénistique... » (art. cit.) et Ead., « Posidippe de Pella, dix ans plus tard... » (art. cit.).

63. Pour une lecture des *lithika* de Posidippe comme une réflexion sur τέχνη et φύσις, voir É. Prioux, « Réminiscences de l'épigramme hellénistique... » (art. cit.).

64. Voir la mention des *lora* en *Mét.* II, 127 ; 145 ; 200 ; 315 ; les *frena* sont mentionnés en *Mét.* II, 121 ; 186 ; 191 ; 316. Sur la valeur méta-poétique du mythe de Phaëthon chez Ovide, voir V. M. Wise, « Flight Myths in Ovid's *Metamorphoses*: an Interpretation of Phaethon and Daedalus », *Ramus* 6, 1977, p. 44-59.

65. F. Boldrer, op. cit., p. 244.

66. On notera aussi, à la suite de F. Boldrer, op. cit., p. 244, que l'adjectif *audax* est associé, chez Ovide, au vol téméraire de Dédale et d'Icare (Ov. *Ars* II, 22 et II, 76 ; *Mét.* VIII, 223).

67. Sur ce programme « callimachéen », voir E. Gowers, art. cit., p. 135.

68. On peut penser qu'il y a un jeu similaire chez Ovide qui se présente, au début de l'*Ars amatoria*, comme un poète instruit non par Apollon ou par les Muses, mais par sa propre expérience (*usus*) de l'amour (*Ars am.* I, 25-30). Ce même passage définit toutefois le *je* poétique de l'*Ars amatoria* comme un *uates peritus*, ce qui est – comme le note K. Volk (op. cit., p. 161-162) – un oxymore délibéré alliant la notion de poète-prophète à celle de poète didactique.

69. Sur l'amplification chez Columelle, voir aussi J. Henderson, art. cit., p. 128-129.

70. Cette conclusion est partagée par E. Gowers, art. cit., p. 135-142 : « However, this framework of modesty turns out to be extremely misleading. » (p. 135) ; « Any chance to soar above the seed-bed into mythological digressions or astronomical legends is eagerly seized » (p. 138) ; « In gardening there is always a tension between control and runaway fertility, and Columella exploits this to the full » (p. 141). Un programme reposant sur le même type d'union paradoxale entre des ambitions esthétiques apparemment contradictoires a été identifié dans le *Moretum* pseudo-virgilien par W. Fitzgerald (art. cit.). De manière intéressante, cette œuvre contient elle aussi une réécriture (miniature, cette fois) du jardin du vieillard de Tarente (*Moretum*, 116-148).

71. K. Volk, op. cit., chap. 4 et spéc. p. 136-139.

72. K. Volk, op. cit., chap. 5.

73. Columelle, *De Re rustica*, X, 237-241.

74. La première attestation en latin du terme *corymbus* (équivalent du grec κόρυμβος) est Virg. *Buc.* 3, 39. Columelle est apparemment le premier, avec le passage qui nous intéresse, à utiliser ce terme pour décrire un autre végétal que le lierre. Sur ce point, voir F. Boldrer, op. cit., p. 260-261. Il ne fait donc pas de doute que Columelle songe bien à une comparaison avec le lierre.

75. G. IV, 123-124. Pour la remarque selon laquelle les v. 238 et 241 font allusion à ces deux vers des *Géorgiques*, voir E. Gowers, p. 135, n. 53. F. Klein me suggère que le terme « *imitatur* » avant « *acanthos* » pourrait constituer un marqueur d'allusivité ; cette remarque contribue, je pense, à justifier l'usage de l'intertextualité pour interpréter l'emploi du terme « *acanthos* » chez Columelle.

76. Le cardon comestible (κ ἄκτος) est ainsi qualifié d'ἄκανθῶδες (acanthiforme) par Théophraste, *Histoire des plantes*, VI, 4, 10.

77. Voir par exemple Athénée, *Deipnosophistes*, II, 265 b–c ou encore les scholies à Théocrite, *Id.* 6, 15–16 pour le rapprochement κύναρος-κινάρα / ἄκανθος-ἄκανθα.
78. Voir surtout F. Cairns, « Theocritus' First Idyll : The Literary Programme », *WS* 18, 1984, p. 89–113, spéc. p. 100–102 (avec la bibliographie antérieure). Cet article montre comment la convergence de motifs métopoétiques rassemblés dans un seul et même passage autorise une lecture programmatique de la coupe.
79. Sur le programme poétique que Virgile exprime dans l'ensemble de la 3^e *Bucolique* et notamment par le biais de l'ecphrasis des coupes, voir principalement J. Farrell, *op. cit.*, p. 280–288.
80. Sur le sens de *tornus* dans ce passage, voir R. Faber, « The Literary Metaphor of the Chisel (*tornus*) in *Eclogue* 3.38 », *Hermes* 128, 2000, p. 375–379.
81. Voir É. Prioux, « Deux jeux de mots sur le nom d'Aratos : note sur Virgile, *B.* III, 42 et Aratos, *Phaen.* 2 », *RPh* 79–2, 2005, p. 309–317 (avec la bibliographie antérieure), ainsi que J. Farrell, *op. cit.*, p. 280–288 ; voir aussi, désormais, D. P. Kubiak, « "Scitus Arator" : Germanicus, *Aratea* 13 », *SIFC* 7, 2009, p. 248–255 qui reconnaît une référence à Aratos dans le terme *arator* chez Germanicus. Un argument supplémentaire en faveur de l'identification du personnage de la deuxième coupe avec Aratos tient, je pense, au fait que cette *Bucolique* cite directement et ouvertement un personnage réel, le poète Asinius Pollion dont le nom est placé dans la bouche de Ménalque et Daméas (*B.* 3, 84–91) ; ce procédé peut rappeler la manière dont la 6^e *Idylle* de Théocrite où figure Daméas est dédiée à Aratos, mais aussi la manière dont un Aratos est mentionné dans le chant de l'un des personnages de la 7^e *Idylle* (v. 102).
82. Voir F. Cairns, art. cit., p. 100–102 : « the ὑγρότης or mollitia of the acanthus symbolises that "softness" achieved by brief Hellenistic poems (particularly erotic poems) which is stressed in programmatic poetry in contrast to the "hardness" of Homericising epic » (p. 100–101) ; F. Cairns souligne aussi les liens entre la description de la coupe et la description, dans la même *Idylle* (v. 128 *sqq.*) de la syrinx qui est, comme le lierre de la coupe, ἐλκτικός (« bound round ») et qui possède, comme la coupe, une lèvre/embouchure (χελίη, 29 / χεῖλος, 129).
83. DH, *De Thuc.* 48. J. F. Lockwood, « The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus », *The Classical Quarterly* 31, 1937, p. 192–203, s.v. ἔλιξ.
84. Voir l'étude d'A. Lindsell, « Was Theocritus a Botanist ? », *apud* J. E. Raven, *Plants and Plant Lore in Ancient Greece*, Oxford, 2000, p. 65–75 [= reproduction annotée de l'article publié, sous le même titre, dans *Greece and Rome* 6, 78–93] qui revient sur la formation médicale de Théocrite qu'elle associe à l'école médicale de Cos. A. Lindsell met en outre en évidence la connaissance précise de la flore caractéristique du maquis des îles grecques (et notamment de ses plantes épineuses) que possède Théocrite ; voir aussi J. E. Raven, *ibid.*, 3rd 1976 Grey Lecture, p. 24–28.
85. F. Manakidou, « Philitas, Theocritus, and Thorny Plants : A Reconsideration of their Relationship », *Prometheus* 38, 2012, p. 107–127.
86. Pour l'identification de κάρτος avec *cynara cardunculus*, voir A. Lindsell, *op. cit.*, p. 69–70. Théophraste (*HP* VI, 4, 10) indique qu'il s'agit d'une plante comestible et que celle-ci n'était, de son temps, présente qu'en Sicile.
87. Sur tous ces points, voir É. Prioux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, 2007, p. 51–56 (avec la bibliographie antérieure).
88. Cette notice dérive de Théophraste, *Sur les signes*, § 37 (éd. Sider–Brunschön) : les barbes ou graines barbues (πάπποι) des ἄκανθῶν annoncent un grand vent lorsqu'elles flottent, nombreuses, sur la surface de la mer (D. Sider et C. W. Brunschön traduisent par « thistle » [chardon]).
89. Les scholies estiment qu'il s'agit du duvet du cardon comestible (κινάρα).
90. Sur l'agrément des mots grecs employés par les poètes qui souhaitent donner de la douceur à leurs vers, voir Quintilien *IO* XII, 10, 33. Sur les *hapax* et emprunts au grec chez Columelle, voir F. Boldrer, *op. cit.*, p. 30–31.

91. Voir V. E. Pagán, *op. cit.*, p. 28–30.
92. Voir aussi, *supra* n. 43, le jeu probable sur *κάρπη*, la chenille et le monstre.
93. DH *De Isoc.* 3.
94. Voir aussi Plinie NH XXXIV, 92. L'idée de « dissoudre l'art » en se perdant dans les détails des veinules et des duvets est commentée par DH, *Dem.* 51.
95. Voir J.-M. Jacques, « Sur un acrostiche d'Aratos », *RÉA* 62, 1960, p. 48–61.
96. Voir sur ce point, J. Farrell, *op. cit.*, p. 287, 320, 303–304, 308, 324 (avec la bibliographie antérieure). J. Farrell met en évidence les différences qui sépareraient, de ce point vue, l'Orphée de B. 6 (modèle absolu de la poésie scientifique suivant une analyse déjà proposée Ross - auquel cas il n'y a peut-être pas lieu d'opposer si fermement Aratos et Orphée ?) et l'Orphée de G. 4.
97. La deuxième hypothèse de lecture que je propose s'appuie notamment sur la lecture que J. Farrell (*op. cit.*, p. 280–288) a donnée des allusions à Pollion dans la 3^e *Bucolique*.
98. Cette capacité à imiter d'autres végétaux (allusion à la notion de mimesis ?) fait écho à l'insistance sur le verbe *imitari* dans l'ensemble du poème : voir v. 8, 172, 205, 241, 248.
99. Dans le passage de Columelle, on peut par exemple observer que les vers 237 et 238 sont apparentés par la répétition des sons *o* et *ur* et par des rythmes proches, avec présence d'une coupe hephthémimère. Les vers 239 et 240 présentent exactement le même rythme, avec une coupe penthémimère, mais sont différenciés par leurs sonorités avec la répétition des sons *a*, *p*, *i* dans le vers 239 et celle des sons *s*, *i*, *a* dans le second. Le travail sur les sonorités qui caractérise ces quelques vers n'est peut-être pas sans rappeler celui que l'on peut encore observer dans les fragments de Philitas. L'une des caractéristiques les plus nettes du style de Philitas est en effet sa prédilection pour les jeux de sonorités – assonances, allitérations et anagrammatisations : sur ce point, voir K. Spanoudakis, *Philitas of Cos*, Leyde, 2002, p. 69.

RÉSUMÉS

Le livre X du *De Re rustica* de Columelle se présente sous la forme d'un poème consacré à l'horticulture. Ce poème didactique est explicitement présenté par son auteur comme le complément de deux œuvres différentes : un supplément aux *Géorgiques* de Virgile et un couronnement orné pour le *De Re rustica*. L'examen des motifs choisis par Columelle et des références intertextuelles que l'on peut déceler dans ce poème démontre toutefois l'importance, pour son auteur, du modèle ovidien. Columelle semble ainsi présenter une réflexion originale sur le couple Virgile – Ovide. Son poème multiplie les motifs susceptibles de faire l'objet d'une lecture métopoétique et emprunte bien souvent les adjectifs destinés à décrire les *realia* du jardin à la terminologie de la critique littéraire. L'évocation du jardin se double ainsi d'une réflexion esthétique : Columelle, qui juxtapose dans son poème la précision lexicale du *genus subtile* mais aussi des images du sublime qui relèvent du *genus grande*, semble jouer sur l'une des définitions possibles du *genus floridum* (style floride). Le texte semble ainsi chercher à concilier les deux genres principaux, le *grande* et le *subtile*, ce qui correspond à la définition que Quintilien donne du style *floridum* comme intermédiaire ou juxtaposition entre ces deux styles. L'une des caractéristiques majeures du *genus floridum* est aussi le charme qui peut dériver de remarques spirituelles, de l'humour et de la parodie. Or, les éléments de parodie sont bien présents dans le détail de ce texte qui s'inspire d'importants passages programmatiques tirés de Virgile, d'Ovide

ou de la poésie hellénistique pour décrire telle ou telle production du jardin, comme le concombre ou le cardon comestible.

INDEX

Mots-clés : Columelle, Virgile, Ovide, Théocrite, Philitas, jardin, horticulture, fleurs, lierre, vigne, acanthe, *genus floridum*, style floride, parodie, images métapoétiques, images programmatiques, terminologie critique