

Le paysage des offrandes votives chez Léonidas de Tarente

The landscapes of Leonidas' votive epigrams

Évelyne Prioux



Édition électronique

URL : [http://](http://mondesanciens.revues.org/1911)

mondesanciens.revues.org/1911

ISSN : 2107-0199

Éditeur

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Évelyne Prioux, « Le paysage des offrandes votives chez Léonidas de Tarente », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 9 | 2017, mis en ligne le 13 mars 2017, consulté le 18 mars 2017. URL : <http://mondesanciens.revues.org/1911>

Ce document a été généré automatiquement le 18 mars 2017.



Les Cahiers « Mondes Anciens » sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le paysage des offrandes votives chez Léonidas de Tarente

The landscapes of Leonidas' votive epigrams

Évelyne Prioux

- 1 Le présent article propose d'analyser les références au paysage dans les épigrammes de Léonidas de Tarente en mettant en évidence les techniques d'*enargeia* employées par ce poète et en montrant comment il intègre à ses poèmes une réflexion sur le regard : il s'agit ainsi d'observer les techniques descriptives que Léonidas met en œuvre pour permettre à ses lecteurs de se former une image mentale du paysage¹. Dans la mesure où nous ne connaissons pas de terme unique regroupant, dans le monde grec, l'ensemble des réalités que nous pouvons aujourd'hui rassembler sous la notion de paysage, j'ai choisi d'examiner tous les textes de Léonidas qui induisent un cadre naturel terrestre quel qu'il soit. Le choix consistant à exclure les paysages maritimes peut paraître arbitraire, mais il est plus facile de dégager des constantes d'un corpus relativement homogène et les épigrammes se rapportant aux activités de chasse, d'élevage ou d'agriculture nous offrent un corpus assez cohérent. Comme nous le verrons, la cohérence du corpus ne signifie ni unité ni monotonie. Le paysage terrestre prend en effet, chez Léonidas, des formes très variées : cadre précis d'une offrande, espace assez circonscrit observé de près et limité à quelques éléments structurants (arbre, rocher), ou panorama vu de loin, ponctué d'éléments typiques (rochers, troupeaux, bois, champs etc.) ; paysage structuré, formé d'éléments dont l'articulation au sein de l'espace est soigneusement précisée, ou simple énumération d'éléments disjoints, flottant au sein d'une vision imprécise ; cadre ou panorama décrit avec une volonté de précision et d'*enargeia* (évidence) affichée ou cadre naturel implicite que le lecteur est appelé à reconstituer à partir de quelques indices.
- 2 Les épigrammes où Léonidas évoque, avec plus ou moins de précision, un paysage rural, pastoral ou sauvage ont parfois été rapprochées, dans la bibliographie, de poèmes jouant sur des thèmes proches et composés (sans doute quelques décennies plus tôt) par la poétesse Anytè de Tégée². Par comparaison avec les épigrammes d'Anytè, où le paysage est particulièrement présent, certains commentateurs ont voulu minimiser la place

dévolue au cadre naturel chez Léonidas, allant jusqu'à nier que ce dernier construisait, dans ses poèmes, un paysage : ainsi Stanzel souligne-t-il que Léonidas s'intéresserait plus aux personnages qu'au cadre dans lequel ils évoluent³. Or il me semble au contraire que les évocations de paysage de Léonidas, qui, certes, procèdent parfois par touches très ténues (comme l'évocation d'un clou fiché dans le tronc d'un arbre pour accueillir une offrande votive), reposent sur une série de techniques stylistiques assez subtiles (harmonies imitatives, etc.) incitant le lecteur à visualiser un cadre rural ou sauvage qui, à défaut de constituer le sujet principal de l'épigramme, n'en est pas moins important.

- 3 Un argument fort en faveur de la présence d'une réflexion sur le paysage chez Léonidas me paraît tenir à la lecture que les lettrés romains ont eue de ces mêmes épigrammes. La réception romaine de ces poèmes, chez Properce, mais aussi dans des inscriptions peintes destinées à accompagner des décors du 1^{er} s. av. J.-C. (Maison des épigrammes à Pompéi et édifice public d'époque républicaine détruit lors de la construction, à l'époque impériale, du forum de Suasa), montre en effet que les Romains ont perçu, chez Léonidas, une capacité particulière à « peindre », avec les mots, des paysages – ceux où évoluent chasseurs ou humbles dévots rendant hommage à des divinités rustiques. Ces exemples de réception des épigrammes de Léonidas tendent à montrer que les lecteurs romains ont été particulièrement sensibles aux techniques d'*enargeia* déployées par le poète tarentin : les effets stylistiques qu'il a ménagés ont été remarqués et semblent même avoir incité certains commanditaires romains à faire le lien entre ces représentations poétiques de paysages et la peinture de paysages dit « sacro-idylliques ». Dans la Maison des épigrammes et à Suasa, cette sensibilité à l'*enargeia* des descriptions de paysages de Léonidas a pu déboucher sur une tentative pour mettre en images certaines épigrammes de ce poète.

1. Qui est Léonidas ?

- 4 La poésie de Léonidas a été diversement datée, mais il paraît raisonnable de partir du constat selon lequel certaines épigrammes de Léonidas font écho à des événements survenus en Grande Grèce dans le premier quart du III^e siècle av. J.-C. (et en particulier à la campagne de Pyrrhus⁴). Léonidas formule aussi un éloge d'Aratos⁵, ce qui peut laisser penser qu'il a lu les *Phénomènes* – œuvre probablement achevée vers 275 av. J.-C. mais dont certaines parties ont peut-être circulé plus tôt, de poète à poète, dans un état inabouti⁶. Léonidas serait donc, à en juger par les éléments fournis par ses propres épigrammes, un auteur du début de la période hellénistique. Plusieurs épigrammes de Léonidas contiennent d'ailleurs quelques échos à certaines œuvres programmatiques de Callimaque : la préface des *Aitia*, la *Victoire de Bérénice* et peut-être l'*Hécalè*, un texte qui fut, pour le III^e siècle av. J.-C., emblématique d'une réflexion sur les nouveaux sujets de la poésie⁷. Dans cette épopée miniature, Callimaque nous montre en effet un Thésée trempé par l'orage, puis intégré à l'univers de la chaumière d'Hécalè, où il participe peut-être à la préparation du repas ; parallèlement à ce jeu sur la figure du grand héros athénien, Callimaque fait d'une humble vieille à la fois une figure héroïque et un véritable symbole de son propre programme esthétique⁸. Si Léonidas a bien fait référence à ces poèmes (qui semblent être des œuvres de la maturité de Callimaque), il faut d'une part penser qu'il a vécu assez longtemps et, d'autre part, supposer qu'il fut particulièrement attentif aux débats esthétiques qui se nouèrent à Alexandrie (même s'il ne semble pas avoir lui-même fréquenté la capitale hellénistique). Tout comme Callimaque, Léonidas s'intéresse

particulièrement aux figures de l'humilité : la pauvreté de ses protagonistes sont un thème récurrent de ses épigrammes. Les humbles que Léonidas met en scène sont aussi des personnes pieuses qui, malgré la faiblesse de leurs ressources, n'hésitent pas à présenter des offrandes aux dieux.

2. Les théories hellénistiques de l'*enargeia* et leur mise en pratique dans les évocations de paysages de Léonidas

2.1. Procédés stylistiques favorisant l'*enargeia* : le point de vue théorique de Démétrios

- 5 La découverte des nouvelles épigrammes de Posidippe de Pella a montré à quel point les auteurs de la génération de Léonidas furent sensibles au problème du rapport entre écriture poétique et formation d'images mentales dans l'esprit du lecteur. Ces poètes, particulièrement attentifs à la question de l'euphonie et aux qualités musicales des textes poétiques, ont abondamment étudié les qualités mimétiques de différents passages d'Homère en identifiant les vers qui, par le jeu des sonorités, permettaient le mieux la formation d'images mentales⁹.
- 6 Une partie des procédés que les Anciens identifiaient comme susceptibles de contribuer à l'*enargeia* d'un texte sont énumérés dans le traité *Du Style* de Démétrios. Ce traité, dont la datation est incertaine, a probablement été rédigé au II^e ou au I^{er} s. av. J.-C., mais il réutilise en partie un matériau théorique vraisemblablement élaboré au III^e s. av. J.-C.¹⁰ Aux paragraphes 209-220, Démétrios livre une série de « recettes » censées favoriser un effet d'évidence et de *sub oculis subiectio*¹¹ : l'*akribologia* (précision des détails) et l'évocation de deux sensations simultanées (par exemple visuelle et tactile), la *dilogia* ou répétition d'un même terme, ainsi que la répétition d'une même structure grammaticale, le suspense du récit, la sensibilité aux *parepomena* (autrement dit à l'enchaînement exact des actions et des événements), l'*onomatopoiia* ou création de mots pourvus de sonorités mimétiques, ainsi que les autres procédés d'harmonie ou de cacophonie imitative.

2.2. Les paysages de Léonidas : une réflexion sur le cadre naturel au sein de pièces votives et/ou descriptives ?

- 7 On peut aujourd'hui délimiter, à partir des livres VI et IX de l'*Anthologie Palatine* et du livre IV de l'*Anthologie de Planude*, un corpus d'environ vingt-cinq épigrammes dues à Léonidas¹² qui évoquent avec plus ou moins de précision un paysage rural, pastoral ou sauvage.
- 8 Un thème domine, celui des offrandes réalisées par des figures variées (pâtres, chasseurs, jardiniers, voyageurs) à une ou plusieurs des divinités suivantes : Pan, Hermès, les Nymphes des sources, Priape, Dionysos et les Satyres. Parmi les figures évoquées dans les épigrammes, on notera cependant une prédominance des chasseurs, ce qui peut laisser penser que Léonidas avait composé des cycles thématiques d'épigrammes consacrés en propre au thème de la chasse¹³. Sur les quelques vingt-cinq épigrammes qui nous intéressent, la moitié (treize textes) provient du livre que l'*Anthologie palatine* consacre aux épigrammes votives (livre VI). L'autre moitié semble avoir été considérée, à l'époque

byzantine, comme relevant de l'*ecphrasis*¹⁴, soit parce qu'elles contiennent la mention d'une statue ou d'un tableau votifs, soit parce que l'anthologiste a estimé qu'elles décrivaient non un paysage réel, mais une représentation figurée (peut-être aussi que leur évocation du paysage était jugée « picturale » et suscitait la formation d'une image mentale à la manière d'une véritable *ecphrasis*). De ce fait, ce deuxième ensemble d'épigrammes se trouve rassemblé dans l'actuel livre IX de l'*Anthologie palatine* (épigrammes épидictiques et épigrammes descriptives)¹⁵ ou dans le livre IV de l'*Anthologie de Planude* (épigrammes descriptives). Comme on le voit, le classement proposé par l'*Anthologie* est en partie arbitraire, dans la mesure où les poèmes rassemblés dans les livres d'épigrammes descriptives ne présentent pas systématiquement de rapport avec des œuvres figurées. À l'inverse, un lien avec les arts figurés ne peut être exclu pour une partie des pièces que les anthologistes ont classées dans le livre des épigrammes votives (ce sont d'ailleurs des pièces actuellement dites « votives » dans l'*Anthologie* que des lettrés romains ont choisi d'intégrer, à Pompéi et à Suasa, au sein de décors figurés) ; de plus, certaines pièces insérées dans le livre des épigrammes votives ne font pas référence à une quelconque dédicace (cf. AP VI, 226). À l'époque où Léonidas composa ses épigrammes, les catégories de l'épigramme étaient, semble-t-il, en cours de définition et n'étaient, pour autant que nous puissions en juger, nullement figées : le papyrus de Milan (*P. Mil. Vogl.* VIII, 309), qui reproduit un recueil de Posidippe de Pella (III^e s. av. J.-C.), contient des cycles thématiques qui ne correspondent que très partiellement aux grandes catégories que nous connaissons par les anthologies médiévales ou par les vestiges de la *Couronne* de Méléagre. Posidippe connaît ainsi des épigrammes « votives » ou « funéraires », mais aussi des épigrammes « relatives aux naufrages » ou « aux cures miraculeuses ».

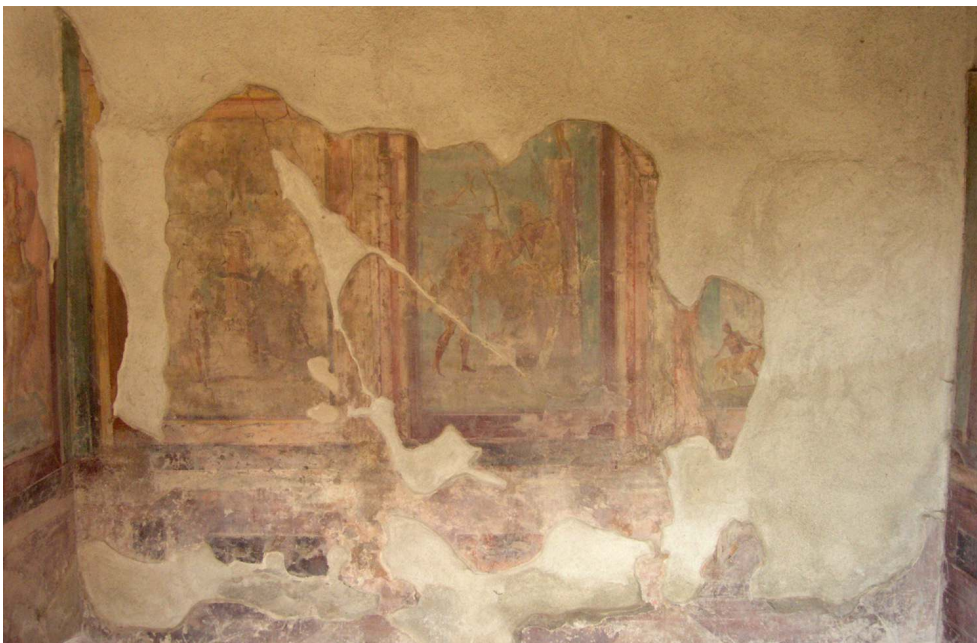
- 9 Face à ces difficultés, tout classement du corpus est condamné à demeurer subjectif et arbitraire. Une première catégorie d'épigrammes pourrait concerner les gestes de piété (offrandes votives, prière, invocation) émanant de chasseurs ou oiseleurs qui offrent dépouilles ou équipement (AP VI, 13, 35, 110, 188, 296 ; IX, 337). VI, 298 est une parodie des épigrammes évoquant les offrandes de chasseurs. Dans les cas où la divinité qui reçoit l'offrande ou la prière est mentionnée, il s'agit toujours du dieu Pan.
- 10 Un couple d'épigrammes peut être rapproché de cette première catégorie : les poèmes VI, 262-263 s'intéressent à des dépouilles de bêtes féroces dédiées (à une divinité qui n'est pas nommée) par des pâtres contraints de chasser une bête féroce qui menaçait leurs troupeaux¹⁶. De manière implicite, il apparaît aussi que le chasseur de VI, 35 est un chevrier.
- 11 D'autres épigrammes votives, qui ne mentionnent pas la chasse, s'intéressent plutôt à des activités d'élevage et/ou de production agricole et au cadre qui les accueille (VI, 44, 154 ; IX, 99, 316, 318). Dans ces textes, des gestes de piété sont adressés à Dionysos, aux Satyres, à Pan, aux Nymphes, à Hermès et à Héraclès. Si Dionysos est ici une figure récurrente, évoquée dans les trois premiers textes, on constate aussi que trois poèmes invoquent non pas une, mais plusieurs divinités (VI, 44, 154 ; IX, 316). Le poème VI, 226, qui ne se présente pas comme une épigramme votive, peut néanmoins être rapproché de ces textes dans la mesure où il évoque, lui aussi, un domaine agricole. De la même façon, on peut rapprocher de cet ensemble d'épigrammes quatre autres poèmes qui s'attachent à l'évocation de sources et à la question de l'irrigation et qui évoquent des domaines agricoles ou le monde pastoral : on compte parmi ces textes trois épigrammes votives (VI,

334 ; IX, 326, 328) et une description de paysage qui ne contient aucun élément la rattachant explicitement à une offrande votive (API 230).

- 12 Quatre autres textes consistent en l'évocation d'œuvres figurées (*ecphraseis* au sens moderne du terme) qui se trouvent être aussi des offrandes votives réalisées par des personnages du monde rustique ou pastoral : VI, 221 ; IX, 335, 744 et API 190. Les trois derniers de ces textes forment un corpus cohérent qui s'intéresse à des statues offertes à Hermès. Des œuvres figurées elles aussi assez frustes sont également présentes dans les épigrammes API 236, 261, deux *carmina priapea* qui imposent à l'imagination du lecteur la vue du membre érigé du dieu qui garde les jardins.
- 13 Pour proposer un panorama des techniques d'*enargeia* mises en œuvre par Léonidas, je m'attacherai à une série d'exemples significatifs tirés du corpus que je viens de définir. Je m'attacherai successivement aux épigrammes relatives aux chasseurs, puis à celles qui concernent les pâtres, les paysans et les bûcherons (ainsi qu'à celles qui font référence à ces activités pastorales et rustiques, même si le dédicant n'appartient pas nécessairement à cet univers : VI, 334 et IX, 316). Les métiers et activités des personnages évoqués dans les épigrammes constituent en effet l'un des centres d'intérêts récurrents de Léonidas. Bien sûr, ce classement (plus facile à suivre que la typologie présentée ci-dessus) n'est pas pleinement satisfaisant, dans la mesure où les pâtres peuvent se livrer à des activités de chasse (VI, 262-263) et où certains domaines allient activités d'élevage et activités agricoles (VI, 154). Ce classement présente toutefois l'avantage de permettre de rassembler un corpus d'épigrammes, celles relatives aux chasseurs, qui a toutes les chances d'avoir été l'une des catégories thématiques isolées comme telles au sein des livres de poésie de Léonidas.

2.3. Le cas des épigrammes relatives aux chasseurs

Fig. 1 : Pompéi, Maison des épigrammes (V, 1, 18), exèdre (y) : vue d'ensemble du mur nord.



Cliché É. Prioux.

Fig. 2 : Pompéi, Maison des épigrammes (V, 1, 18), exèdre (y) : panneau ouest du mur nord (les trois frères dédiant leurs filets à Pan).



Cliché É. Prioux.

- 14 L'épigramme *Anthologie Palatine* VI, 13 nous intéresse particulièrement parce qu'elle fut recopiée, à Pompéi, sur un paysage peint à fresque qui illustre le propos de Léonidas (fig. 1 et 2)¹⁷ : cette épigramme évoque la dédicace, par trois frères, de leurs filets au dieu Pan.

Οἱ τρισσοί τοι ταῦτα τὰ δίκτυα θῆκαν ὄμαιμοι,
 ἄγρότα Πάν, ἄλλης ἄλλος ἀπ' ἀγρεσίης·
 ὧν ἀπὸ μὲν πτανῶν Πίγρης τάδε, ταῦτα δὲ Δᾶμις
 τετραπόδων, Κλείτωρ δ' ὁ τρίτος εἰναλίω.
 ἀνθ' ὧν τῷ μὲν πέμπε δι' ἠέρος εὖστοχον ἄγρην,
 τῷ δὲ διὰ δρυμῶν, τῷ δὲ δι' ἠιώνων.

Les trois frères t'ont consacré, chasseur Pan, ces filets, pris par chacun à son genre de chasse : Pigrès, pour les oiseaux ; Damis pour les quadrupèdes ; Cleitor, pour le peuple de la mer. Envoie-leur en échange une bonne chasse, à l'un par les airs, au second par les bois, à l'autre par les grèves (trad. P. Waltz, CUF).

- 15 Ce texte était manifestement admiré à l'époque hellénistique et romaine car il fait l'objet de très nombreuses imitations et réécritures par d'autres poètes¹⁸. Le thème était susceptible d'intéresser particulièrement les poètes, car la chasse et les filets sont parfois employés comme des images de l'activité poétique elle-même¹⁹ ; ce point pourrait expliquer en partie l'attention prêtée par un lettré de Pompéi à ce poème précis. Mais les qualités « visuelles » du texte sont aussi remarquables. Léonidas joue sur des démonstratifs qui donnent l'impression que la scène se déroule sous les yeux du lecteur (Ταῦτα τὰ δίκτυα ; τάδε ; ταῦτα)²⁰. Il emploie aussi certains des procédés d'*enargeia* énumérés par Démétrios dans la mesure où le poète joue sur des répétitions de sonorités

(avec, notamment, des polyptotes et des homéotéleutes), mais aussi sur des répétitions de la structure ternaire associée aux trois frères. Malgré cet effet d'évidence, il est difficile de parler ici de « paysage » constitué : l'épigramme se focalise sur les objets dédiés (filets) et apostrophe le dieu Pan, ce qui peut inciter le lecteur à imaginer que les objets sont dédiés au pied d'une statue. Enfin, le thème des trois frères, dévots du dieu Tout (Pan), qui représentent tous les genres de chasse, dans tous les milieux possibles, permettent de broser un panorama à travers la mention aux vers 5-6 des airs, des halliers et des rivages.

- 16 L'épigramme VI, 35 nous montre elle aussi un chasseur consacrant du matériel de chasse (et une peau de bête) à Pan :

Τοῦτο χιμαιροβάτῳ Τελέσων αἰγώνυχι Πανὶ
τὸ σκύλος ἀγρείης τεῖνε κατὰ πλατάνου
καὶ τὰν ραιβόκρανον ἐυστόρθυγα κορύναν,
ἃ πάρος αἰμωποὺς ἐστυφέλιξε λύκουσ,
γαυλοῦσ τε γλαγοπήγασ ἀγωγαῖόν τε κυνάγχαν
καὶ τῶν εὐρίνων λαιμοπέδαν σκυλάκων.

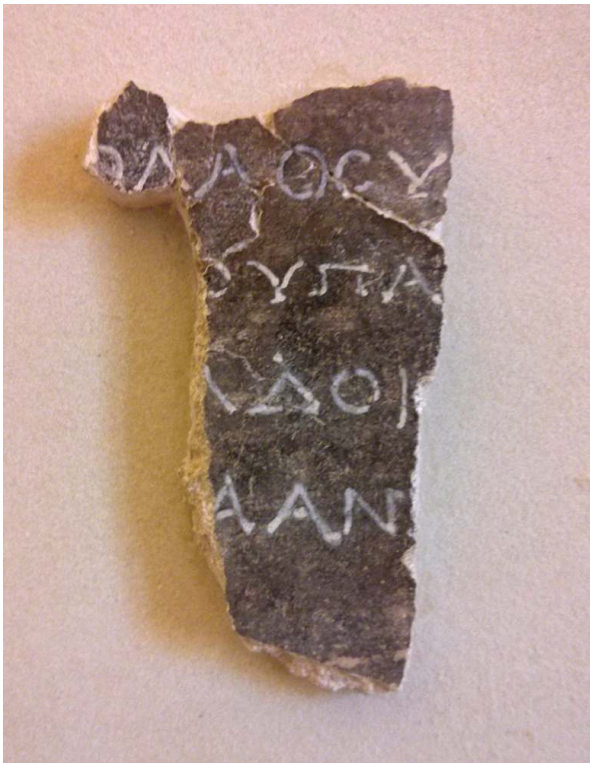
À Pan aux pieds de chèvre, au dieu rival des boucs, Téléson a consacré cette peau, suspendue à un platane des champs, puis cette massue au bout recourbé, faite d'une souche solide, avec laquelle il a jusqu'à présent assommé les loups aux regards sanguinaires, des jattes à cailler le lait, un collier à mener les chiens et la laisse qui tenait par le cou ses limiers au flair subtil (trad. P. Waltz, CUF).

- 17 Le paysage se limite à un platane qui reçoit la peau suspendue, mais les effets d'*enargeia* sont nombreux. On relèvera ainsi la présence du démonstratif τοῦτο. Léonidas multiplie aussi les épithètes pour décrire les différents objets évoqués (la massue est ainsi décrite avec deux adjectifs composés²¹). La mention du regard sanguinaire des loups relève également de l'*akribologia*. Pan lui-même est décrit par deux adjectifs composés au sens clair et qui sont l'un et l'autre redondants : χιμαιροβάτῳ (aux jambes de chèvre), αἰγώνυχι (à l'ongle caprin). Des jeux de sonorités sont présents avec une allitération en γ et une assonance en α dans le v. 5. Ici, comme dans d'autres poèmes de Léonidas, l'évocation du paysage se met en place par petites touches successives, un simple détail suffisant souvent à solliciter l'imagination et les capacités de visualisation du lecteur.
- 18 L'épigramme VI, 110 attribuée soit à Léonidas soit à Mnasalcès concerne l'offrande des bois à huit rameaux d'un cerf²² :

Τὰν ἔλαφον Κλεόλαος ὑπὸ κναμοῖσι λοχίσας
ἔκτανε Μαιάνδρου πᾶρ τριέλικτον ὕδωρ
θηκτῷ σαυρωτῆρι· τὰ δ' ὀκτάρριζα μετώπων
φράγμαθ' ὑπὲρ κραναὰν ἄλος ἔπαξε πίτυν.

La biche, Cléolaos, à l'affût dans des fourrés, sur les bords du Méandre aux trois boucles, l'a tuée d'un coup de son épieu bien aiguisé ; et les bois à huit rameaux qui se dressaient sur son front, un clou les a fixés sur ce pin à l'écorce rugueuse (trad. P. Waltz *modifiée*, CUF).

Fig. 3 : Fragment du forum de Suasa



Fragment de 12,2 x 7,5 cm découvert en 2007 dans un sondage effectué dans l'angle nord-est du forum de Suasa (AN) : ce fragment et les éléments de décor peint à fond noir dont il fait partie ornaient probablement l'une des structures d'un sanctuaire d'époque républicaine. Conservation : Museo civico archeologico della città romana di Suasa.

Cliché Accurimbono ; Wikimedia Commons.

- 19 Un paysage est rapidement brossé, avec la mention de vallons ou fourrés, celle des triples détours du Méandre (Μαίανδρου πᾶρ τριέλικτον ὕδωρ) et enfin celle du pin à l'écorce rugueuse où le bois du cerf a été accroché au moyen d'un clou. La mention du clou relève de l'*akribologia* et focalise l'image mentale sur un minuscule détail. La précision des détails est également renforcée par les adjectifs qualifiant l'écorce du pin et le cours du Méandre. Le qualificatif rugueux / rocailleux qui est appliqué à l'écorce du pin permet d'unir sensation visuelle et tactile. Ces effets d'*enargeia* pourraient expliquer qu'une copie de cette épigramme ait été retrouvée sur l'enduit peint d'un bâtiment du forum de Suasa (fig. 3)²³.
- 20 L'épigramme VI, 188 concerne l'offrande de *lagôbola* (une houlette servant à assommer les lièvres) à Pan Lycien au milieu des rochers et des vallons boisés d'Arcadie. Les qualités d'*enargeia* de l'épigramme se manifestent par l'emploi du démonstratif ταῦτα, par la présence de répétitions de mots identiques ou formés sur la même racine (ἄγρότα / ἄγρης, πρῶτα... πρῶτα²⁴). Pan est présenté comme le protecteur de la chasse et de la guerre et sa double fonction est clairement soulignée par la structure syntaxique binaire qui se déploie dans ce poème.
- 21 Les épigrammes VI, 262 et VI, 263 concernent respectivement un loup et un lion tués par des gardiens de troupeaux pour avoir attaqué leurs bêtes. La dépouille du loup est suspendue à un pin et l'épigramme suggère l'attaque nocturne du loup en mentionnant la sensation auditive des aboiements des chiens réveillés dans la nuit. La dépouille du lion

est exposée dans un paysage qui comporte un enclos et des halliers ; après la suggestion d'un paysage nocturne dans l'épigramme précédente, Léonidas souligne ici la couleur de feu de la dépouille. Dans les deux textes, des démonstratifs permettent de donner l'illusion que le pin ou la dépouille sont sous les yeux du lecteur (ταύτης, τοῦτο). Des répétitions de mots (ἀνθ' αἵματος αἶμα) permettent d'accentuer l'*enargeia* du texte.

- 22 L'épigramme VI, 296 décrit un équipement de chasse dédié par un oiseleur partant à la retraite. Une série d'épithètes décrivent les objets et le poète insiste sur les déictiques (τοῦτο, τοῦτον). Dans cette épigramme, le paysage est en apparence entièrement absent, la description se focalisant uniquement sur un ensemble de dédicaces votives qui ne sont pas situées par le locuteur dans un espace, mais seulement énumérées comme un ensemble de choses vues. Toutefois, la description précise des objets, associés, chacun, à une situation de chasse typique, suggère une succession de scènes de vie en pleine nature (la chasse aux lièvres, le son des appeaux lors de la chasse aux cailles, etc.).
- 23 L'épigramme IX, 337 est fondée sur une structure syntaxique double (καὶ... καὶ...): elle apostrophe un personnage qui peut être soit chasseur soit oiseleur car Pan aide les deux. De manière intéressante la structure syntaxique double est mimétique non seulement des qualités du dieu qui protège chasseurs et oiseleurs, mais aussi du paysage qui se signale par la présence d'une éminence à double sommet (δισσὸν ὄρος) :

Εὐάγρει, λαγόθηρα, καὶ εἰ πετεεινᾶ διώκων
 ἰξευτῆς ἤκεις τοῦθ' ὑπὸ δισσὸν ὄρος,
 κάμῃ τὸν ὕληωρὸν ἀπὸ κρημνοῖο βόασον
 Πᾶνα συναγρεύω καὶ κυσὶ καὶ καλάμοις.

Bonne chasse, que tu sois venu sous ce mont à deux sommets pour y chasser le lièvre ou pour poursuivre, en oiseleur, des bêtes ailées ! Invoque-moi, Pan le surveillant de ces bois, en criant depuis le rocher, car j'assiste dans leur chasse et les chiens et les gluaux (trad. personnelle).

- 24 La disposition des différents éléments de paysage est suggérée efficacement car l'épigramme prescrit un déplacement au chasseur et évoque son regard et ses points de vue successifs sur le paysage. Le chasseur est d'abord sous le mont double (ὑπὸ δισσὸν ὄρος), mais Pan lui conseille de l'invoquer (en criant) depuis le rocher (ἀπὸ κρημνοῖο). Cette prescription permet d'unir la mention de deux sensations simultanées : visuelle et auditive. De plus, l'*energeia* (suggestion du mouvement) renforce ici l'effet d'*enargeia*, puisque l'épigramme suggère le mouvement du chasseur qui doit monter sur le roc pour invoquer Pan et contempler le bois du dessus. Cette image permet aussi d'évoquer implicitement les représentations visuelles du dieu Pan ici qualifié d'ὕληωρὸν (qui surveille le bois), ce qui devait immédiatement rappeler aux lecteurs antiques l'image de Pan *aposkopôn* (Pan se protégeant les yeux de la main pour regarder au loin)²⁵. La fortune de ce petit texte auprès des lecteurs romains est confirmée par la citation qu'en fait Propertius dans l'*Élégie* III, 13 (v. 39-46 et spéc. v. 43-46) :

*corniger Arcadii uacuum pastoris in aulam
 dux aries saturas ipse reduxit oues ;
 dique deaeque omnes, quibus est tutela per agros,
 praebebant uestri uerba benigna foci²⁶ :
 « et leporem, quicumque uenis, uenaberis, hospes,
 et si forte meo tramite quaeris auem :
 et me Pana tibi comitem de rupe uocato
 siue petes calamo praemia, siue cane. »*

Le bélier aux belles cornes, le chef du troupeau, ramenait lui-même les brebis repues jusqu'à la bergerie déserte du pâtre arcadien ; et vous tous, dieux et déesses

qui protégez les champs, vos autels tenaient des propos bienveillants : « Qui que tu sois, tu pourras, ô mon hôte, chasser le lièvre le long de mon sentier ou y prendre un oiseau, si tu veux ; et que tu t'aides d'un roseau ou d'un chien pour quérir ta proie, invoque-moi, depuis les rochers, pour que je te serve, moi, Pan, de compagnon. » (trad. personnelle).

- 25 Properce reconnaît dans l'épigramme de Léonidas le paradigme des relations harmonieuses qu'hommes et dieux entretenaient dans le monde des origines : hommes et dieux étaient unis par des relations de χάρις réciproques, désormais disparues. Les hommes étaient pieux et les dieux les aidaient avec bienveillance. Properce entre en émulation avec le modèle de Léonidas tout en le modifiant sensiblement : la suggestion du paysage est moins marquée. Properce ne s'attache pas à construire l'espace : il mentionne un *trames*, allusion manifeste au « sentier » de la poétique callimachéenne²⁷, et une roche probablement en surplomb – *de rupe* –, mais il n'évoque ni le bois, ni le double sommet de la roche, ni le mouvement de l'orant. L'allusion à l'image visuelle de Pan *aposkopôn* n'est pas reproduite. En revanche, Properce reproduit la structure syntaxique double (*et... et ; siue... siue*), qui rend bien l'idée d'une bienveillance étendue aux chasseurs *et* aux oiseleurs, mais aussi l'idée d'une réciprocité entre la prière humaine et la réponse divine.
- 26 Que ces épigrammes relatives aux chasseurs soient une sorte de marque de fabrique de Léonidas est confirmé par le fait qu'il s'auto-parodie dans l'épigramme VI, 298. Cette fois, c'est la Faim personnifiée qui a suspendu l'équipement d'un Cynique²⁸, comme la dépouille d'une bête sauvage, à un tamaris :

Πήρην κάδέψητον ἀπεσκληρυμμένον αἴγος
σέρφος καὶ βάκτρον τοῦτό γ' ὄδοιπορικὸν
κῶλπαν ἀστλέγγιστον ἀχάλκωτόν τε κυνοῦχον
καὶ πῖλον κεφαλαῖς οὐχ ὀσίας σκέπανον·
ταῦτα καταφθιμένοιο μυρικίνεον περὶ θάμνον
σκῦλ' ἀπὸ Σωχάρεος Λιμὸς ἀνεκρέμασεν.

Une besace, une peau de chèvre non tannée, toute durcie, puis ce bâton de voyage, une gourde que ne polit jamais le strigile, une bourse sans la moindre monnaie et ce bonnet qui couvrait un crâne tout dénudé : telles sont les dépouilles de Socharès, qu'à sa mort la Faim a suspendues à un buisson de tamaris (trad. P. Waltz, CUF).

- 27 La Faim a tué le Cynique, comme un chasseur aurait pu tuer une bête. La satire des philosophes, un thème affectionné par Léonidas qui semble avoir lui-même eu des liens avec le Cynisme, est ici également une parodie littéraire des épigrammes sur la chasse dans lesquelles le poète tarentin s'est apparemment spécialisé. L'équipement du Cynique renforce l'analogie avec la dépouille d'une bête : ses vêtements consistaient en une peau de chèvre non tannée et un bonnet de peau de chien. On retrouve les déictiques habituellement employés par Léonidas (τοῦτο, ταῦτα), ainsi que l'arbre qui constitue habituellement le point focal de ses épigrammes sur la chasse (il s'agit ici d'un μυρικίνεον... θάμνον, buisson de tamaris).

2.4. Les scènes de dévotion impliquant des pâtres ou des paysans

- 28 D'autres épigrammes contiennent des évocations élaborées du paysage, sans qu'il soit question de chasse. Je n'évoquerai ici qu'un petit choix tiré de ce deuxième groupe d'épigrammes. C'est également dans le monde pastoral des marges que se situe l'épigramme VI, 221 qui raconte comment, durant une nuit d'hiver, un lion solitaire se réfugia, pendant une tempête, dans une étable et repartit au matin sans avoir attaqué les

chevriers – raison pour laquelle ces derniers suspendirent un tableau à un chêne au tronc puissant pour commémorer leur aventure :

Χειμερίην διὰ νύκτα χαλαζήεντά τε συρμὸν
καὶ νιφετὸν φεύγων καὶ κρυόεντα πάγον
μουνολέων καὶ δὴ κεκακωμένος ἄθροα γυῖα
ἦλθε φιλοκρήμων ἀλιν ἐς αἰγινόμων.
οἱ δ' οὐκ ἄμφ' αἰγῶν μεμελημένοι, ἀλλὰ περὶ σφέων,
εἶατο σωτήρηρα Ζῆν' ἐπικεκλόμενοι.
χεῖμα δὲ δὴ μείνας θῆρ νύκτιος, οὔτε τιν' ἀνδρῶν
οὔτε βοτῶν βλάψας, οἴχετ' ἐπ' ἄλλο σίνοσ.
οἱ δὲ πάθης ἔργον τόδ' ἐυγραφὲς ἀκρολοφῖται
Ζανὶ παρ' εὐπρέμνω τῷδ' ἀνέθεντο δρυῖ.

Par une nuit d'hiver, fuyant la rafale de grêle, la neige et le froid qui le glaçait, un lion solitaire, perclus de tous ses membres, se réfugia dans une étable de chevriers, gens qui aiment à cheminer le long des précipices. Soucieux non de leurs chèvres, mais de leur propre salut, ils restaient assis, invoquant Zeus Sauveur. Le monstre attendit toute la nuit la fin de la tourmente ; puis, sans faire aucun mal ni aux hommes ni à leurs bêtes, il quitta ce gîte hospitalier et s'éloigna. Quant aux hôtes des montagnes, ils firent peindre ce beau tableau, représentant leur pathétique aventure, et le suspendirent, en offrande à Zeus, sur ce chêne au tronc puissant (trad. P. Waltz, CUF).

- 29 Dans ce cas précis, le rapport entre texte et peinture est explicité dans l'épigramme : en l'absence du tableau qui n'a peut-être jamais existé, l'épigramme, qui circule, coupée de son contexte réel ou fictif, dans les livres de poésie, devient le substitut du tableau votif. Léonidas joue sur cette équivalence lorsqu'il écrit que les chevriers ont dédié « cette œuvre bien peinte » (ἔργον τόδ' ἐυγραφὲς) sur « ce chêne » : les déictiques (τόδ(ε) / τῷδ(ε)) et l'évocation détaillée de l'arbre cherchent à donner l'illusion de la présence du tableau, mais l'expression est ambiguë puisque le terme ἐυγραφὲς peut aussi bien signifier « bien peint » que « bien écrit »²⁹ et peut donc se référer à l'épigramme de Léonidas et non à un hypothétique tableau. Encore une fois, Léonidas nous donne une leçon d'*enargeia* en multipliant les procédés imitatifs pour restituer l'image de la nuit d'hiver et du lion gelé et perclus de tous ses membres. L'épigramme joue à la fois sur l'évocation de sensations tactiles (le froid) et visuelles, ainsi que sur des harmonies imitatives censées évoquer le souffle du vent [X... χ (l. 1) ; φ... φ... κ... κ (l. 2), κ... κ...κ...κ... (l. 3)]. Des répétitions remarquables de mots lient les vers 1 et 7 : Χειμερίην... νύκτα / χεῖμα... νύκτιος. On peut noter la présence de structures syntaxiques répétées, avec deux structures binaires : οὐκ ἄμφ' αἰγῶν... ἀλλὰ περὶ σφέων (avec rime interne) et οὔτε τιν' ἀνδρῶν / οὔτε βοτῶν. Autre procédé d'*enargeia* : la sensibilité à l'enchaînement précis des actions et des circonstances. Le paysage de montagne se déduit de sa mention fugace, mais répétée, dans les deux adjectifs composés synonymes qui désignent les chevriers : φιλοκρήμων (qui aiment les précipices) et ἀκρολοφῖται (hôtes des montagnes). Deux évocations de paysage successives se dégagent : la première comprend l'orage, le froid, la nuit, l'étable, le lion et les montagnes ; la deuxième livre l'image du chêne au tronc puissant et du tableau. On ne sait ce que représente le tableau, mais on peut imaginer qu'il correspond au premier paysage, nocturne, évoqué dans les huit premiers vers.
- 30 Plusieurs épigrammes évoquent aussi la production agricole. *Anthologie Palatine* VI, 44 joue sur des effets de composition annulaire, sur des répétitions de mots, sur des déictiques et sur l'abondance des épithètes descriptives pour évoquer l'offrande à Dionysos et aux Satyres des prémices de la production d'un domaine viticole. *Anthologie*

Palatine VI, 154 de Léonidas (ou de Gétulicus) évoque des dédicaces à Pan, à Lyaeus et aux Nymphes par le propriétaire d'un domaine où sont pratiqués l'élevage et la culture de la vigne :

Ἀγρονόμῳ τάδε Πανὶ καὶ εὐαστήρι Λυαίῳ
 πρέσβυς καὶ Νύμφαις Ἀρκὰς ἔθηκε Βίτων
 Πανὶ μὲν ἄρτίτοκον χίμαρον συμπαίστορα ματρός,
 κισσοῦ δὲ Βρομίῳ κλῶνα πολυπλανέος,
 Νύμφαις δὲ σκιερῆς εὐποίκιλον ἄνθος ὀπώρης
 φύλλα τε πεπταμένων αἱματόεντα ῥόδων.
 ἄνθ' ὧν εὐδρον, Νύμφαι, τόδε δῶμα γέροντος
 αὔξετε Πάν, γλαγερόν Βάκχε, πολυστάφυλον.

Voici ce qu'à Pan, le dieu de la campagne, à Lyaïos, le dieu des orgies joyeuses, et aux Nymphes, a consacré le vieil Arcadien Biton : à Pan, un chevreau nouveau-né qui jouait avec sa mère ; au dieu du vin, une branche de lierre vagabond ; aux Nymphes, les produits nuancés de l'automne ombreux et des pétales sanglants de roses épanouies. En échange, faites, Nymphes, que ce domaine, celui du vieillard, soit bien arrosé ; toi, Pan, que le lait n'y manque pas ; et toi, Bacchus, qu'il donne beaucoup de raisin (trad. P. Waltz, CUF).

- 31 On note, dans ce poème, des effets d'*akribologia*, mais aussi un intérêt particulier pour l'évocation des couleurs lorsqu'il est question d'offrir aux Nymphes la fleur nuancée de l'automne ombreux et les pétales sanglants de roses épanouies (σκιερῆς, εὐποίκιλον, ἄνθος, αἱματόεντα ῥόδων). La prière finale s'ouvre sur l'expression ἄνθ' ὧν (en échange de quoi) qui rappelle, par homophonie et jeu de mots, les fleurs colorées des vers précédents (ἄνθων).
- 32 Dans l'épigramme VI, 334, qui évoque l'offrande aux Nymphes, à Hermès et à Pan de gâteaux et d'une coupe (*skyphos*) de vin, la description de paysage fait l'objet d'un soin tout particulier :

Ἀῦλια καὶ Νυμφέων ἱερὸς πάγος αἴ θ' ὑπὸ πέτρῃ
 πίδακες ἢ θ' ὕδασιν γειτονέουσα πίτυς
 καὶ σὺ τετραγλώχιν³⁰, μηλοσσόε, Μαιιάδος Ἑρμῆ,
 ὅς τε τὸν αἰγιβότην, Πάν, κατέχεις σκόπελον,
 ἴλαοι τὰ ψαιστὰ τό τε σκύφος ἔμπλεον οἴνης
 δέξασθ', Αἰακίδεω δῶρα Νεοπτολέμου.

Grottes, colline sacrée des Nymphes, sources qui jaillissent sous la roche, pin voisin de leurs ondes, toi, Hermès, fils de Maia, dieu *quadrangulaire*, protecteur des troupeaux, et enfin toi, Pan, qui habites ce rocher où broutent les chèvres, daignez agréer l'offrande de ces gâteaux et de cette tasse qu'a remplie la vigne, présents de l'Éacide Néoptolème (trad. P. Waltz *modifiée*, CUF.)

- 33 Le paysage comprend des αῦλια (étables ou grottes – ce dernier sens est peut-être plus pertinent ici), un rocher sacré des Nymphes, des sources sous la roche, un pin voisin de leurs eaux, un hermès, des troupeaux et un roc où broutent les chèvres. Léonidas a suggéré l'organisation de ces différents éléments dans l'espace (ὑπὸ πέτρῃ / [sources] sous la roche, ὕδασιν γειτονέουσα / [pin] voisin de leurs eaux). C'est ici l'apostrophe aux différents éléments de paysage et aux dieux qui permet de créer l'illusion que la scène décrite se trouve sous nos yeux.
- 34 Très proche de ce texte est l'épigramme IX, 326 qui se présente sous la forme d'un salut aux Nymphes à l'occasion de l'offrande d'une coupe :

Πέτρης ἐκ δισσῆς ψυχρὸν καταπάλμενον ὕδωρ,
 χαίροις, καὶ Νυμφέων ποιμενικὰ ξόανα
 πέτραι τε κρηνέων καὶ ἐν ὕδασι κόσμια ταῦτα

ὕμέων, ὦ κοῦραι, μυρία τεγγόμενα,
 χαίρετ'· Ἀριστοκλῆς ὄδ' ὀδοιπόρος, ὧπερ ἀπῶσα
 δίψαν βαψάμενος, τοῦτο δίδωμι γέρας.

Salut, ô source qui coules en cascade depuis la roche fendue et vous, effigies pastorales des nymphes, et vous, pierres où s'épandent les sources et vous, les figurines votives, les mille poupées des sources qui baignez dans ces eaux, salut ! Le voyageur que je suis, moi, Aristoclès, vous offre cette coupe que j'ai plongée dans l'eau pour étancher ma soif (trad. personnelle).

35 Le paysage, qui évoque celui du *Phèdre* de Platon³¹, se compose cette fois d'une eau qui tombe en cascade d'un rocher fendu ou double (v. 1) et qui se déverse sous forme d'auges et de statuets des nymphes (très nombreuses et baignées dans l'eau) taillées dans le bois par un berger. L'*enargeia* de la scène décrite est garantie par la répétition des trois éléments principaux du paysage : éléments rocheux (πέτρης ~ πέτραι³²), source (ὔδωρ ~ ὕδασι), statues des Nymphes (Νυμφέων ποιμενικὰ ξόανα... κόσμια ταῦτα ~ ὕμέων, ὦ κοῦραι, μυρία τεγγόμενα). Cette répétition, qui se trouve comme annoncée d'emblée par le caractère « double » du rocher (v. 1), est renforcée par la répétition, sous forme de polyptote, de χαίροις ~ χαίρετ(ε) (« Salut ! »). L'univers pastoral est induit par la caractérisation des ξόανα comme ποιμενικά (rustiques, pastorales). Léonidas prête à nouveau une attention particulière à la position respective, dans l'espace, des différents éléments de paysage (ἐκ... κατεπάλμενον) et aux détails avec, par exemple, la mention du rocher fendu. L'insistance sur le motif de la source et l'imitation du modèle platonicien, admiré par les théoriciens hellénistiques pour ses qualités stylistiques, encouragent l'idée selon laquelle ce paysage aurait eu, pour Léonidas, une fonction programmatique³³. Les théoriciens hellénistiques utilisaient en effet, pour décrire les pages les plus « fleuries » de Platon, la métaphore de la source : le paysage du *Phèdre* était ainsi lu comme une allégorie permettant de penser les qualités stylistiques de son auteur³⁴. Dans l'épigramme de Léonidas, on peut faire l'hypothèse que la multiplicité des statuets rustiques permet d'évoquer la nature multiple de l'œuvre de Léonidas, faite de petites épigrammes qui dépeignent la vie rustique et le monde humble des marges pastorales, mais aussi une succession d'œuvres figurées assez frustes offertes par des bergers (des ποιμενικὰ ξόανα).

36 Dans la même veine, l'épigramme 230 de l'*Anthologie de Planude* nous met en présence d'un paysage à fonction clairement métopoétique³⁵ :

Μὴ σὺ γε ποιονόμοιο περίπλεον ἰλύος ὧδε
 τοῦτο χαραδραίης θερμόν, ὀδίτα, πίης
 ἀλλὰ μολῶν μάλα τυτθὸν ὑπὲρ δαμαλήβοτον ἄκρην
 κεῖσέ γε πᾶρ κείνα ποιμενίᾳ πίτυϊ
 εὐρήσεις κελαρύζον ἐυκρήνου διὰ πέτρης
 νᾶμα Βορειαίης ψυχρότερον νιφάδος.

Voyageur, ne bois pas ici cette eau chaude chargée de la boue produite par les champs gras que charrie le torrent ; mais si tu vas plutôt un peu plus loin, là-bas, sur le sommet où paissent les génisses, auprès de ce pin aimé des gardiens de troupeaux, tu trouveras un ruisseau qui se faufile en bruissant à travers la roche aux belles sources et dont l'eau est plus fraîche que la neige venant de Borée (trad. personnelle).

37 Cette apostrophe à un voyageur l'incite à éviter la source chargée de boue et de déchets qui se trouve près de lui et à rechercher une source fraîche et sonore (κελαρύζον) qui se trouve plus loin, en hauteur : le paysage comprend donc l'eau issue d'un torrent et, un peu plus loin sur l'éminence où paissent les génisses, un pin aimé des bergers et une source qui s'écoule en chantant à travers une pierre. On retrouve ici plusieurs images

callimachéennes qui définissent un programme poétique fondé sur le *ponos*, la *leptotès*, la *katharotès* et la qualité musicale de l'écriture : ces images sont celle de la source pure, celle du cours d'eau impur qu'il convient d'éviter³⁶ et celle du sentier difficile d'accès³⁷. L'adverbe *τυτθόν* (un peu, difficilement) constitue lui aussi un véritable marqueur callimachéen³⁸ et le terme *ἄκραν* qui désigne l'éminence, peut évoquer, par similarité sonore, l'*ἀκρίβεια* ou exactitude, chère aux poètes hellénistiques³⁹. Outre Callimaque, on peut penser à Sappho (fr. 2, v. 5) avec le motif de la source fraîche qui chante (fr. 2, v. 5 : ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕσδων)⁴⁰ ou encore à l'une des trois occurrences du même verbe dans le corpus homérique, celle qui évoque le chant (*κελαρύζει*) du canal d'irrigation tracé par le fontainier dans une comparaison d'*Iliade XXI* (v. 261) – un passage admiré (ou critiqué) par les critiques anciens pour son style ténu, sa précision et sa capacité à mettre sous les yeux du lecteur une paisible scène de jardin⁴¹. Dans son commentaire à l'*Odyssée*, Eustathe note d'ailleurs que ce terme est imitatif (*ὠνοματοπεποίηται*)⁴², idée qui s'inspire probablement de réflexions lexicologiques déjà formulées à l'époque hellénistique, même si nous n'en conservons plus la trace. À nouveau, Léonidas multiplie les déictiques (*ᾧδε*, *τοῦτο*, *ταύταν* ou *κεῖσε* [selon le texte choisi], *κείνῃ*) et construit ainsi une série de plans avec des démonstratifs qui évoquent des réalités proches et d'autres qui évoquent des réalités éloignées. Les procédés d'*enargeia* sont très présents, avec l'évocation simultanée de plusieurs sensations (tactile avec la chaleur ou la fraîcheur et auditive avec le son de la source). L'euphonie est particulièrement recherchée avec la présence d'un grand nombre de voyelles au v. 4 (on notera les allitérations et assonances en *ι / α / π / ν*) et le mot *Βορειαίης* au v. 6 : les mots chargés en voyelles comme celui-ci étaient en effet considérés comme particulièrement harmonieux par les euphonistes⁴³. Un hiatus interne est ménagé dans l'adjectif *ἔϋκρήνου*, ce qui met en évidence une recherche d'euphonie de la part de Léonidas.

2.5. Vers une typologie des paysages de Léonidas

- ³⁸ Dans la production de Léonidas, les références au cadre naturel ou à un véritable paysage constitué sont donc multifformes. Un souci d'*enargeia*, toujours présent au fil de ces différents poèmes, favorise systématiquement les processus de visualisation, mais la nature du paysage décrit change fortement d'une pièce à l'autre. Est-il possible de proposer une typologie des paysages de Léonidas et d'affiner ainsi notre compréhension du traitement du cadre naturel et de sa description chez les poètes hellénistiques ? L'une des constantes, liées au genre épigrammatique mais aussi à l'intérêt particulier de Léonidas pour des caractères précis et pour les personnalités des petites gens, est que le paysage de l'offrande est toujours associé à la mention nominative du dédicant. Une personne précise, désignable par son nom, est donc toujours implicitement présente, ne serait-ce qu'à travers l'ex-voto qu'elle a dédié et qui témoigne durablement de l'occasion particulière et de l'histoire personnelle qui a donné lieu à cette dédicace. Une autre caractéristique récurrente est la possibilité pour le lecteur de visualiser la statue ou statuette d'une divinité : si la présence d'une effigie divine ou d'un pilier hermaïque est parfois explicitement affirmée ou fortement suggérée (VI, 334 ; IX, 316, 326, 335, *API* 190, 236, 261), la simple invocation d'une divinité ouvre la possibilité, pour le lecteur, d'imaginer la présence, dans le paysage, d'une statue ou statuette. Seul un quart des épigrammes de notre corpus ne nomment pas la divinité honorée (VI, 110, 226, 262-263, 296, 298 IX, 99 et *API* 230).

a) La description d'un espace structuré

- 39 Dans certains cas, rares mais exemplaires, Léonidas décrit un espace structuré comportant de multiples éléments de paysage que le locuteur de l'épigramme prend soin de situer les uns par rapport aux autres, en hauteur ou en profondeur. C'est le cas pour le paysage de l'offrande VI, 334 qui comporte un pin, des sources, beaucoup d'éléments minéraux (grotte, roche, rocher), des chèvres et probablement un pilier hermaïque, et pour celui de l'offrande IX, 326, qui associe source d'eau fraîche, rocher double (ou fendu), rocaïlle où coule la source, troupeaux, statuettes des nymphes. La mention du rocher double ou fendu associe ce paysage à celui de l'épigramme IX, 337 dominé par un mont à double sommet qui surplombe un vallon boisé peuplé de lièvres, d'oiseaux et de chiens de chasse. L'évocation de ce paysage se double d'une qualité panoramique induite par l'évocation du regard du dieu Pan qui surveille et scrute le bois depuis le rocher où le chasseur est invité à l'invoquer.
- 40 Dans l'épigramme *API* 230, on retrouve un vaste espace constitué et structuré par plans : en bas, un ruisseau chaud et vaseux et des troupeaux qui paissent, plus haut et un peu plus loin, un sommet herbeux, un pin sous lequel se trouvent peut-être des bouviers, des génisses, et, encore invisible aux yeux du voyageur, une pierre d'où surgit une source murmurante et fraîche.

b) Le paysage centré sur un arbre recevant des ex-voto qu'un spectateur fictif peut contempler de près (VI, 35, 262, 298)

- 41 L'un des paysages typiques de Léonidas, dans les textes relatifs à la chasse et/ou au monde pastoral, est celui qui se focalise sur la description précise d'offrandes votives suspendues à un arbre (platane, pin, tamaris), qui constitue le principal ou même le seul élément de paysage décrit (VI, 35, 262, 298). Ces épigrammes font souvent appel à des détails : sensations tactiles (rugosité) associées à l'écorce de l'arbre, sensations sonores liées aux cris des animaux, qualité de l'ex-voto – autant d'éléments qui incitent le lecteur à imaginer des objets proches, qu'il pourrait toucher... Même s'il paraît risqué de faire le lien avec des paysages peints près de deux siècles et demi plus tard, la « composition » suggérée par Léonidas dans ces poèmes trouve des parallèles dans plusieurs décors romains de II^e style : paysages inhabités de la salle des masques dans la Maison d'Auguste sur le Palatin, salle des paysages dans la Maison de Livie, paysage inhabité des trois frères dans la Maison des Épigrammes (dans cet exemple précis, le peintre a choisi d'adopter une composition, banale chez ses contemporains, pour représenter les trois frères, alors que Léonidas, qui propose dans certaines épigrammes, des « compositions » similaires, n'a pas précisé, dans son épigramme sur les trois frères, l'arbre ou le lieu où seraient suspendus les filets offerts en ex-voto ; une différence notable entre le paysage de la Maison des épigrammes et celui de la Salles des Masques tient à la présence de personnages, les trois frères, mais leur présence s'explique par la référence directe à la poésie de Léonidas). De Léonidas à ces peintures romaines, il semble qu'un même « schème visuel » soit employé⁴⁴ et que la vision rapprochée d'un arbre accueillant des ex-voto ait été l'un des paysages associés de manière stéréotypée à l'idée de piété.

c) Quand le cadre de l'offrande s'inscrit à son tour dans un « panorama » plus vaste et quand le geste d'offrande s'inscrit dans une temporalité longue

- 42 Le paysage centré sur l'arbre où sont suspendus les ex-voto connaît plusieurs variantes, la description de l'offrande pouvant s'enrichir d'une narration qui implique un panorama plus vaste. En VI, 110, la focalisation sur une ramure de bois suspendue par un « clou » à « l'écorce rugueuse d'un pin » est complétée par un panorama bien plus vaste, digne d'une chorographie, puisque Léonidas mentionne les fourrés et la « triple boucle du Méandre », évoquant ainsi le cadre, très vaste, de la poursuite de la biche qui a précédé le geste d'offrande. C'est un panorama assez minéral, aux reliefs marqués, que nous invite à considérer l'épigramme VI, 188 : « rochers arcadiens », Mont Lycée, « vallons » sont l'arrière-plan d'une offrande de *lagôbola*. Cette fois, l'ex-voto n'est plus suspendu à un arbre, mais aux rochers eux-mêmes. Tout comme dans l'épigramme VI, 110, le cadre de l'offrande est bien précisé, mais il s'inscrit dans un panorama plus vaste. De la même façon, l'épigramme IX, 316 évoque à la fois un cadre d'offrande précis (mais sans mention explicite de la présence d'un arbre) et un panorama plus vaste ; le geste d'offrande s'inscrit au sein d'une temporalité plus longue puisqu'il correspond à un arrêt obligé sur la route d'un passant cheminant sur le sentier qui va de l'acropole aux champs. Un vaste paysage anthropisé (acropole, sentier, champs) est ainsi suggéré dès les premiers mots de l'épigramme. C'est à la frontière entre monde urbain et monde rural qu'intervient l'arrêt forcé du voyage et du mouvement : le cadre de l'offrande est marqué par la présence de deux statues jumelles des dieux Hermès et Héraclès qui reçoivent des offrandes de fruits dont les espèces sont soigneusement précisées. Léonidas se plaît aussi à préciser le caractère (*èthos*) des deux dieux et leur rivalité.
- 43 Une variante complexe se trouve en VI, 221, avec un double paysage : celui de l'aventure nocturne des chevriers et du lion piégé dans la tempête (qui comporte grêle, montagnes escarpées et étable) et celui de l'arbre où se trouve suspendu le tableau votif commémorant cet événement. De manière paradoxale, le lecteur est invité à imaginer que le vaste panorama où prend place le récit initial est peut-être représenté au sein d'un petit tableau votif ; la description du cadre de l'offrande est quant à elle réduite à la vision rapprochée du « tronc puissant » d'un chêne.
- 44 Une autre variante, très différente, nous est proposée par l'épigramme IX, 99 qui a indirectement inspiré, par la médiation d'une épigramme d'Événos d'Ascalôn, le tableau du bouc irrévérencieux découvert dans la Maison des épigrammes. Ici, le paysage se résume à un pied de vigne au sein d'un verger et au bouc qui le broute, tout en suggérant que la vigne assistera encore, par l'intermédiaire d'une libation de vin, au sacrifice de l'animal. Dans la peinture pompéienne, la traduction de ce motif épigrammatique qui prévoit deux moments différents (celui, présent, où le bouc attaque le « tendre » feuillage de la vigne et celui, futur, du sacrifice de l'animal) n'est autre qu'une peinture en narration continue représentant ces deux scènes de la vie du bouc, unie au sein d'un même paysage.

d) Quand le cadre de l'offrande s'efface au profit du panorama

- 45 L'épigramme VI, 263 fait quant à elle appel aux capacités d'invention du lecteur (*Ergänzungsspiel*) en indiquant seulement que la dépouille d'un lion est suspendue « ici », sans que le lecteur sache précisément ce qu'est le « ici ». La dépouille est toute proche, la

couleur du pelage de la bête peut être examinée, mais le lecteur est libre d'imaginer le cadre de l'offrande : édifice cultuel ou, plus vraisemblablement, arbre, comme le suggérait la répétition, au sein du recueil poétique de Léonidas, des scènes d'offrandes en pleine nature. Le cadre s'enrichit en outre d'un panorama plus vaste, suggérant les enclos des bêtes mais aussi, plus loin, les bois dont le lion s'est imprudemment éloigné.

- 46 En IX, 329, des Nymphes « doriennes » reçoivent, dans un cadre imprécis, les primeurs du jardin pour avoir irrigué de leurs sources un jardin. L'arrière-plan d'un domaine fertile est ainsi suggéré, même si le cadre précis de l'offrande demeure incertain.
- 47 De la même manière, l'épigramme IX, 318 évoque l'offrande qu'Hermès recevra dans un cadre qui n'est pas défini précisément, mais qui prend place au sein d'un vaste panorama (côteau fertile en fenouil et cerfeuil où paissent les chèvres). En IX, 744, Hermès reçoit, dans un cadre qui n'est pas précisé, un bouc de bronze pour avoir protégé l'éminence où les chèvres paissent le lentisque qui y pousse en abondance. De la même façon, en *API* 190, une statue d'Hermès « surveillant » est dédiée, pour grâces rendues, au sein d'un panorama qui comporte une colline au vert feuillage, des chèvres et probablement des loups. Comme dans l'épigramme IX, 337, l'idée d'un panorama est induite par la mention du dieu qui « surveille » ce paysage et l'unifie par son regard protecteur.
- 48 Enfin, dans l'épigramme VI, 226, apparemment classée à tort parmi les épigrammes votives par l'un des anthologistes, il n'est même plus question de la moindre offrande, mais seulement d'un domaine caractérisé par sa petitesse et par la petitesse de toutes ses composantes (petit bois, petite étable, petit champ). Le lecteur peut d'autant plus facilement embrasser en esprit le panorama proposé dans la fiction de cette épigramme qu'il se forme d'une juxtaposition de très petites unités.

e) Le paysage implicite : focalisation sur les objets offerts ou sur une statue

- 49 Dans d'autres épigrammes, la description se focalise entièrement sur les objets offerts, omet de mentionner le cadre de l'offrande et ne précise que rapidement le panorama général de l'action ; en revanche, l'observation (parfois très minutieuse) des objets offerts peut inciter le lecteur à déduire la nature du paysage où se situe l'action. La confrontation avec les autres poèmes du recueil peut aussi jouer un rôle, en incitant le lecteur à reconstituer en esprit le cadre implicite du geste d'offrande. C'est exactement ce qui s'est produit avec la traduction en images, à Pompéi, de l'épigramme des trois frères (VI, 13), dans la mesure où l'épigramme décrit longuement les trois types de filets offerts, mais ne dit rien du cadre (Léonidas se contente en effet de brosser, dans l'épigramme, le cadre panoramique des chasses des trois frères – airs, halliers, côtes). Le peintre, lui, a choisi de représenter un arbre et une statue de Pan.
- 50 On pourrait aussi contester la présence, dans notre corpus, de l'épigramme VI, 296 : celle-ci omet entièrement et le cadre de l'offrande et un éventuel panorama associé à la chasse, pour se focaliser sur l'évocation précise d'une série d'instruments de chasse offerts en *ex-voto*. La confrontation avec les autres textes du recueil devait inciter le lecteur à imaginer le cadre possible de l'offrande (*Ergänzungsspiel*) ; dans le même temps, la description des outils du chasseur contient suffisamment de précisions pour suggérer les sensations associées à une série de scènes de chasses typiques (bruit des appeaux lors la chasse aux cailles, etc.). On comprend aussi, par la mention des différents instruments de chasse et des animaux chassés (lièvres, cailles, poissons), que le dédicant a opéré, à l'instar des trois frères réunis, sur tous les terrains possibles : garennes, fourrés, rivières...

- 51 Tout aussi approximatif est le cadre de l'offrande évoquée en VI, 44, même si Léonidas suggère l'existence d'un panorama, celui d'un riche domaine doté de « trois vignobles ». Il en va de même pour les dédicaces décrites en VI, 154 (là encore, Léonidas évoque rapidement un panorama : celui d'un domaine en Arcadie, où poussent, dans des terres bien irriguées, vignes et roses). En revanche, la description des ex-voto s'enrichit de détails relatifs au nombre, à la forme ou à la couleur des objets offerts.
- 52 De la même façon, en IX, 335, la description se focalise sur la générosité d'un pauvre bûcheron qui a offert une statue d'Hermès. Le cadre, forestier, se déduit naturellement de l'insistance sur le métier du dédicant, mais n'est nullement précisé. En *API* 236, la description se focalise sur le sexe en érection d'un Priape offert par le propriétaire d'un potager qui n'est que rapidement mentionné, à l'instar de la haie ou clôture que le dieu est censé protéger. Le même procédé se retrouve en *API* 261 : Priape s'inscrit ici dans un cadre entièrement implicite (l'existence d'un jardin ou potager se déduit de la fonction de surveillance du dieu).
- 53 Notre corpus fournit ainsi plusieurs modalités, très différentes, d'évocation du paysage qui vont de la description attentive d'un espace naturel structuré, typiquement formé de reliefs et d'une végétation où prennent éventuellement place une source et/ou des effigies divines, jusqu'à des textes où la présence d'un paysage ou d'éléments naturels se déduit implicitement de l'examen d'un ou plusieurs ex-voto. La présence de ces derniers textes dans le corpus se justifie notamment par le fait que l'un d'eux, au moins, l'épigramme VI, 13 a inspiré, à Pompéi, la réalisation d'un paysage peint préfigurant de quelques années la vogue des « paysages idylliques-sacrés ».
- 54 Pour représenter le paysage, Léonidas joue aussi, comme on le voit, sur des effets de focalisation (le paysage pouvant être unifié sous le regard d'un dieu) et sur la définition d'un cadre plus ou moins ample : l'évocation précise et sensorielle du cadre de l'offrande (souvent centré sur un arbre), l'évocation de ce même cadre assortie de la mention d'éléments de paysage suggérant un panorama plus vaste, ou encore l'évocation d'éléments isolés tirés d'un vaste panorama (sans précisions sur le cadre de l'offrande).

3. Des épigrammes grecques aux décors romains

- 55 Au terme de ce panorama des descriptions de paysage de Léonidas, il me semble qu'on devine pourquoi ce poète a pu passer, à Rome, pour un maître de l'évocation du paysage, comme le suggèrent les peintures découvertes à Pompéi et à Suasa qui s'inspirent de lui : Léonidas multipliait les effets d'*enargeia* dans ses évocations de paysages et une partie au moins de ces textes avait une valeur métagoétique. À Pompéi (fig. 1 et 2), une épigramme de Léonidas est inscrite directement sur un *pinax* qui représente la scène décrite dans l'épigramme : la dédicace des trois frères à Pan. Le Pan *aposkopôn* est bien celui qu'évoque Léonidas dans une épigramme sur la chasse (*Anthologie Palatine* IX, 337). Il est intéressant de remarquer qu'il s'agit d'un décor de II^e style et d'une expérience quasi avant-gardiste sur la peinture de paysage⁴⁵. Mais cette expérience sur la poésie de Léonidas est aussi celle d'un particulier, le commanditaire de ce décor, qui était, de toute évidence, passionné par la poésie grecque, comme le montrent le reste du décor et la présence d'une image « métagoétique » d'Homère défait par les pêcheurs au centre de l'exèdre où figure notre paysage léonidéen⁴⁶. L'insistance que l'on remarque, dans ce décor, sur les figures de

chasseurs, de pêcheurs et sur leurs filets doit sans doute être mise en rapport avec le fait que le chasseur est, dans l'Antiquité, l'une des images possibles du poète ou du rhéteur⁴⁷.

- 56 À Suasa (fig. 3), la situation est apparemment différente. Le fragment d'enduit peint où fut copiée l'épigramme de Léonidas provient *a priori* d'un bâtiment public, peut-être d'un sanctuaire d'époque républicaine ou d'un bâtiment attenant à ce sanctuaire. Ces bâtiments furent détruits lors de l'édification et de la monumentalisation du Forum de Suasa. L'épigramme n'était pas directement inscrite sur le décor figuré, qui n'est pas conservé, et l'on peut s'interroger sur la relation éventuelle entre texte et image : l'épigramme de Léonidas était-elle illustrée dans les peintures de fin de II^e style ou III^e style initial qui ont été détruites ? L'épigramme évoquait l'arrière-plan des ex-voto du monde hellénistique (en l'occurrence de la région du Ménandre) au sein d'un sanctuaire italien. À supposer que le bâtiment d'où proviennent les débris d'enduit qui nous ont livré cette inscription soit bien lié au sanctuaire d'époque républicaine, on peut donc se demander, à la suite de Giuseppe Lepore et de Simona Antolini (2009), si la fonction de cette inscription n'était pas précisément de compléter le décor d'un espace destiné à accueillir des ex-voto. Qu'il ait, ou non, existé une peinture illustrant, au sein du décor figuré, l'épigramme de Léonidas, on pourra souligner que cette inscription sollicitait l'imagination et les capacités de visualisation de son lecteur, avec un jeu évident sur l'évocation d'un vaste paysage asiatique au sein d'un espace *a priori* clos. Pour rendre compte de la présence de cette inscription au sein d'un sanctuaire, il faut sans doute ajouter que les épigrammes de Léonidas pouvaient évoquer, pour le lectorat romain du I^{er} siècle av. J.-C., une forme de religiosité particulièrement susceptible de toucher les divinités. Léonidas était connu pour ses descriptions d'offrandes émanant d'humbles personnages qui, malgré la faiblesse de leurs ressources, n'hésitaient pas à consacrer des offrandes aux dieux. Du fait même de la pauvreté des dédicants, ces offrandes paraissent peut-être plus aptes à susciter la bienveillance divine que celles de personnages plus aisés⁴⁸.

BIBLIOGRAPHIE

Antolini S. et Lepore G. (2009), « Un epigramma di Leonida di Taranto su una pittura parietale da Suasa », *Picus* 29, p. 13-33.

Bakker E. J. (2005), *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics* [En ligne], Hellenic Studies Series, 12, Washington DC. URL : http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BakkerE_Pointing_at_the_Past.2005

Bühler K. (1934), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Vienne.

Chiron P. (1993), *Démétrios*. Du Style, Paris.

Cozzoli A. T. (2015), « Duride di Samo e i circoli letterari contemporanei », dans Naas V. et Simon M. éd., *De Samos à Rome : personnalité et influence de Douris*, Paris, p. 57-69.

Di Nino M. M. (2010), *I Fiori campestri di Posidippo. Ricerche sulla lingua e lo stile di Posidippo di Pella*, Göttingen.

- Faber R. (1995), « Vergil *Eclogue* 3.37, Theocritus 1 and Hellenistic Ekphrasis », *AJPh* 116, p. 411-417.
- Gutzwiller K. (1998), *Poetic Garlands : Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-Londres.
- (2010), « Literary Criticism », dans Clauss J. J. et Cuypers M. dir., *A Companion to Hellenistic Literature*, Malden (MA)-Oxford-Chicester, p. 337-365.
- (2012), « The *Hecale* and Hellenistic Conceptions of Short Hexameter Narratives », dans Baumbach M. et Bär S. éd., *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*, Leyde, p. 221-244.
- Harder M. A. éd. (2012), *Callimachus : Aetia*, 2 vol., Oxford.
- Hunter R. (2012), *Plato and the Traditions of Ancient Literature. The Silent Stream*, Cambridge-New York.
- Innes D. (1995), *Demetrius. On Style*, Cambridge (MA).
- Laurens P. (1992), « La poétique de la langue ou la performance descriptive dans le livre VI de l'*Anthologie grecque* et dans les livres XIII et XIV de Martial », *RPh* 66, p. 301-315.
- Lauxtermann M. D. (1998), « What is an epideictic epigram? », *Mnemosyne* 4^e série, 51, p. 525-537.
- Lepore G. (2010), « Un epigramma di Leonida di Taranto su una pittura parietale », dans Giorgi E. et Lepore G. dir., *Archeologia nella valle del Cesano tra Suasa e Santa Maria in Portuno (Atti delle Giornate di Studi, 18 e 19 dicembre 2008)*, Bologne, p. 303-308.
- Männlein-Robert I. (2007), *Stimme, Schrift und Bild : Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg.
- Moormann E. M. (1988), *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per al scultura antica*, Assen-Maastricht-Wolfeboro.
- Nünlist R. (1998), *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart-Leipzig.
- Otto N. (2009), *Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart.
- Prioux É. (2007), *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain.
- (2008), *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.
- (2009), « Le motif de la chasse dans les épigrammes de l'*Anthologie grecque* », dans Trinquier J. et Vendries Chr. éd., *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III^e siècle av. - IV^e siècle apr. J.-C.)*, Rennes, p. 177-194.
- (2014), « The Jewels and the Dolls : Late Hellenistic Ecphrastic Epigrams as Metapoetic Texts », dans Hunter R., Montanari Fr., Rengakos A. et Sistikou E. éd., *Hellenistic Studies at a Crossroads. Exploring Texts, Metatexts and Contexts (Trends in Classics)*, Berlin, p. 185-212.
- (à paraître, a), « Léonidas et l'*Hécalè* de Callimaque », dans Meyer D. et Urlacher-Becht C. dir., *La Rhétorique du « petit » dans l'épigramme antique*, Paris.
- (à paraître, b), « Sonorités et images héritées d'Homère dans les *lithika* de Posidippe », dans Durbec Y. et Trajber Fr. éd., *Traditions épiques et poésie épigrammatique*, Louvain, p. 171-191.
- (à paraître, c), « Posidippe et l'*enargeia* », dans Klein Fl. et Webb R. éd., *Faire voir : l'enargeia dans l'Antiquité et la Renaissance*.
- Robert R. (2015), « Pêcheurs et paysans en Gaule romaine : réflexion sur le remploi d'un type statuaire », dans Cojannot-Le Blanc M., Pouzadoux Cl. et Prioux É. éd., *L'Héroïque et le Champêtre*.

Vol. II : appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres, Nanterre, p. 165-193.

Skempis M. (2010), « *Kleine Leute* » und *grosse Helden* in Homers Odyssee und Kallimachos' Hekale, Berlin.

Stanzel K.-H. (2007), « Bucolic epigram », dans Bing P. et Höschel R. éd., *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leyde-Boston, p. 333-351.

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

— (2015), *Landscape and the Spaces of Metaphor in Ancient Literary Theory and Criticism*, Cambridge.

NOTES

1. Sur la notion de paysage, voir l'introduction du présent volume.
2. Sur ces textes parfois qualifiés par la critique récente de « bucolic epigrams », voir Stanzel 2007.
3. Stanzel 2007, p. 341 : « Although Leonidas alludes to Anyte in some of his epigrams, his perspective and interests remain quite different. No Leonidean epigram describes a landscape ; he seems, rather, much more interested in people, especially the lowly of his world. »
4. *Anthologie palatine*, VI, 129 (= 34 G.-P.) et VI, 131 (= 35 G.-P.), deux épigrammes liées aux conflits entre Lucaniens et Tarentins, sont très certainement antérieures à 272 av J.-C. Sur la datation de l'œuvre de Léonidas, voir notamment Gutzwiller 1998, p. 89 (avec des renvois à la bibliographie et aux débats antérieurs).
5. *Anthologie palatine*, IX, 25.
6. Voir à ce propos Harder 2012, I, p. 33. Benjamin Acosta-Hughes prépare, sous le titre *The Fractured Mirror*, un ouvrage consacré à la relation de création entretenue sur le long temps par des poètes alexandrins tels que Callimaque et Apollonios de Rhodes : comme il le montre, ces deux poètes ont eu connaissance de leurs œuvres respectives alors que celles-ci étaient encore en cours de composition.
7. Sur ce point, voir Prioux, à paraître (a), avec la bibliographie antérieure citée n. 4.
8. Sur ce point, voir Skempis 2010 et Gutzwiller 2012.
9. Sur les théories euphonistes à l'époque hellénistique, voir Gutzwiller 2010 ; voir aussi Prioux, à paraître (b) et à paraître (c).
10. La datation de ce traité a fait l'objet de nombreux débats, les propositions allant du III^e s. av. J.-C. au II^e s. apr. J.-C. Une datation autour de 100 av. J.-C. est peut-être la plus convaincante, dans la mesure où le traité de mentionne pas le courant atticiste. Cf. Chiron 1993 ; Innes 1995. Sur la reprise des théories du III^e s. av. J.-C. dans ce traité, voir Gutzwiller 2010.
11. Sur l'*enargeia* chez Démétrios, voir par exemple Otto 2009, p. 76-91.
12. Ce total représente donc un quart de la production de Léonidas qui nous est parvenue (quelque 103 poèmes lui sont aujourd'hui attribués). Les textes retenus ici sont les suivants : *Anthologie palatine* (AP), VI, 13, 35, 44, 110, 154, 188, 221, 226, 262-263, 296, 298, 334 ; IX, 99, 316, 318, 326, 329, 335, 337, 744 ; *Anthologie de Planude* (APL), 190, 230, 236, 261.

Parmi ces textes, certains sont d'attribution incertaine, ce qui explique qu'il soit difficile de chiffrer exactement le corpus.

13. Sur le motif de la chasse dans les épigrammes grecques, voir Prioux 2009.
14. L'*ecphrasis* est ici entendue au sens moderne et restreint de description d'œuvre d'art, et non au sens ancien, et large, de description.
15. Sur la formation de ce livre, voir les hypothèses de Lauxtermann 1998.
16. VI, 221 constitue une variation sur ce thème, dans la mesure où elle concerne le geste de piété de chevriers épargnés par un lion.
17. Voir notamment Prioux 2008, chap. 1 (avec la bibliographie antérieure p. 29, n. 14).
18. Gutzwiller 1998, p. 96-97 (avec la n. 122) et surtout 241-245 ; Prioux 2008, p. 53 avec la bibliographie antérieure citée n. 73.
19. Sur les métaphores métapoétiques liées à la chasse dans la poésie archaïque, voir Nünlist 1998, chap. 6. La chasse est employée comme métaphore de l'art du sophiste tant par Xénophon (*Cynégétique* XIII, 7) que par Platon (*Sophiste* 221e-223a). Cette métaphore a été reprise par Méléagre de Gadara qui, jouant sur son homonymie avec Méléagre, le chasseur de la mythologie, et sur son propre goût pour les thèmes érotiques, se présente à la fois comme un sophiste et un chasseur (de proies amoureuses ou de poèmes ?) dans l'épigramme *Anthologie Palatine* VII, 421. Voir Prioux 2007, p. 280 et Prioux 2008, p. 56 (avec la bibliographie antérieure) et 60.
20. À propos de la réflexion théorique que les contemporains de Léonidas ont consacrée à l'*enargeia* et au fait de mettre l'action sous les yeux (*sub oculis subiectio*), voir notamment Di Nino 2010, p. 124 et 219 ; Cozzoli 2015 ; Prioux, à paraître (c). Ces contributions s'attachent aux cas de Douris de Samos et de Posidippe de Pella. Même si les démonstratifs ne sont pas énumérés explicitement dans les traités rhétoriques anciens parmi les « recettes » d'*enargeia*, les lecteurs anciens en percevaient l'efficacité comme le montrent par exemple les scholies T à *Il.* XII, 175-177, vers où l'aède se désigne lui-même (μέ) et renvoie aux combats près des vaisseaux par le déictique (ταῦτα : ces événements). Le scholiaste défend ces vers contre l'attaque d'Aristarque en indiquant qu'ils possèdent une « évidence homérique » (Ὀμηρικὴν ἐνάργειαν). Sur ce passage, voir par exemple l'analyse de Bakker 2005, chap. 5.
Même si le présent article fait le choix de privilégier la réception antique et les théories antiques de l'*enargeia*, les déictiques de Léonidas pourraient bien évidemment donner lieu, en termes contemporains, à une analyse fondée sur les catégories de la *deixis* et notamment sur la *Deixis am Phantasma* définie par Bühler 1934, p. 124-139 : dans l'épigramme livresque, le poète joue sur la *Deixis am Phantasma* en désignant, par les déictiques, un objet imaginaire comme s'il se trouvait présent dans un espace constitué. En revanche lorsqu'une épigramme livresque se trouve inscrite dans un décor romain (comme c'est le cas dans la Maison des épigrammes), la *deixis* devient une *deixis ad oculos* puisque l'objet désigné dans l'épigramme se trouve représenté dans la peinture.
21. Sur les adjectifs composés chez Léonidas, voir notamment Laurens 1992.
22. Le texte parle littéralement d'une biche, mais il y a visiblement confusion entre le mâle et la femelle.
23. Antolini et Lepore 2009 ; Lepore 2010.
24. Si le texte de l'édition de la CUF est correct.
25. Moormann 1988, p. 55.

26. *Vestri... foci* est une correction de Barber ; les manuscrits donnent *uestris... focis*.
27. Cf. Callimaque, *Aitia*, I, fr. 1, v. 27. Sur le développement du *topos* du sentier comme image de la poésie, voir Harder 2012, vol. II, p. 64.
28. Le même Socharès ou [Po]socharès est également mentionné dans l'épigramme *Anthologie Palatine* VI, 293 de Léonidas.
29. Voir par exemple les réflexions de Männlein-Robert 2007, p. 41-43, 123-127.
30. Il s'agit d'un *hapax*, mais *τριγλώχης* est attesté, ainsi que *γλωχίν* ou *γλωχίς* qui signifie la pointe, ou, comme l'indique Héron d'Alexandrie (*Definitiones*, 15, 1), l'« angle » pour les Pythagoriciens.
31. Cf. Platon, *Phaedr.* 230b-c : les points communs sont la présence, au sein de l'« eau fraîche » (*ψυχρὸν... ὕδωρ*), de multiples statues « des Nymphes » (*νυμφῶν*) sous forme de « poupées » (*κοῦραι* ou *κοραί*).
32. Les manuscrits donnent *πέτραι*, que je maintiens en raison de la répétition systématique à l'œuvre dans ce texte. Unger corrige en *πίστραι* (abreuvoirs) dans l'idée que l'eau s'épand dans des « auges » naturelles formées par les rochers. Cette correction renforcerait l'aspect pastoral du paysage.
33. Voir, sur ce point, Prioux 2014, p. 210-211. Ajoutons que la coupe est fréquemment utilisée pour symboliser la poésie : cf. Théocrite, *Idylle* I, 27-60 ; *Anacreontea* fr. 4 West ; Virgile, *Bucoliques*, III, 35-48, avec les commentaires de Faber 1995.
34. Voir par exemple Denys d'Halicarnasse, *Sur le style admirable de Démosthène*, 5 (qui reprend en partie des théories exprimées par des critiques hellénistiques) ; Hunter 2012, chap. 4 ; Worman 2015, chap. 4 et chap. 5 (sur la fortune du modèle platonicien dans la poésie hellénistique, au sein de textes programmatiques).
35. Sur la fonction métapoétique qu'ont, dans la littérature antique, certaines descriptions de paysage, voir par exemple Worman 2009.
36. Cf. Callimaque, *Hymne à Apollon*, 105-112.
37. Cf. Callimaque, *Aitia*, I, fr. 1, v. 27.
38. Cf. Callimaque, *Aitia*, I, fr. 1, v. 5-6.
39. Pour un jeu similaire, voir Posidippe 63 A.-B. (éloge du portrait du poète Philitas de Cos par le bronzier Hécataios) : pour célébrer l'exactitude du bronzier, mais aussi celle de son modèle, le poète Philitas, cette épigramme multiplie les termes en *ακ-* (*ἀκ[ρ]ιβῆς ἄκρους, ἀκρομέριμον* : exact, à l'extrémité, extrêmement pointilleux).
40. Cette épigramme s'inspire aussi d'Anytè 16 et 18 G.-P. Le double lien avec Anytè et Callimaque est commenté par Gutzwiller 1998, p. 112-113.
41. Voir les scholies genevoises à *Iliade*, XXI, 257 (critique remontant à Douris de Samos = fr. 89 Jacoby), ainsi que les scholies bT à ce même passage et Démétrios, *Du Style*, 209 (éloges).
42. Eustathe, *Commentarii ad Homeri Odysseam*, V, 323.
43. Cf. Démétrios, *Du Style*, 69-71. *Βορειαῖοις* est un équivalent isolé de l'adjectif *βόρειος* : le choix est visiblement dicté par l'euphonie, la forme retenue par Léonidas étant plus euphonique dans la mesure où elle multiplie les voyelles.
44. Sur cette notion, voir l'introduction du présent volume.
45. Sur ce point, voir Prioux 2009.

46. Pour une analyse de la signification de ce tableau, voir Prioux 2008, chap. 1.

47. Le chasseur est explicitement présenté comme une image possible du sophiste par Platon, *Sophiste*, 221d, 222a, 222d-e, 223a-b, 231d. Le poète Méléagre reprend l'image et se l'applique à lui-même en *AP* VII, 421. Marcus Argentarius joue sur cette image en *AP* V, 16.

48. Robert 2015 prête une signification similaire aux ex-voto qui, à Rome, représentent le vieux pêcheur du type Vatican / Louvre, autrement dit un vieux pêcheur s'appêtant probablement à offrir à une divinité le maigre produit de sa pêche.

RÉSUMÉS

Cette contribution étudie les références au paysage dans les épigrammes de Léonidas de Tarente sous trois angles principaux : quelles sont les techniques d'*enargeia* employées par le poète tarentin dans ses épigrammes évoquant un paysage ? Comment inclut-il dans ces textes des références au regard d'un éventuel spectateur ? Comment expliquer la fortune de certaines de ses épigrammes à Rome et leur reprise, sous forme de traduction, dans une élégie de Propertius ou encore dans des inscriptions peintes destinées à accompagner des décors du 1^{er} s. av J.-C. (Maison des épigrammes à Pompéi et fragment d'enduit retrouvé à Suasa) ?

This paper offers an analysis of references to landscapes in Leonidas' epigrams. A comparison with Demetrius' paragraphs on *enargeia* enables us to shed light on the stylistics of his votive epigrams. Leonidas developed a series of strategies that encouraged his readers to visualize the landscapes in which the votive offerings that he describes supposedly took place ; one of these techniques consists in referring to an internal viewer. By studying these techniques, we also gain a better understanding of the reasons for which Roman readers of Leonidas' epigrams admired his poems and quoted them : specific emphasis is given to Propertius' translation of *AP* 9.337 and to the painted inscriptions discovered in the *Casa degli Epigrammi* (Pompeii) and in Suasa.

INDEX

Mots-clés : Léonidas de Tarente, épigramme, ex-voto, paysage, chasse, peinture de paysage, *enargeia*

Keywords : Leonidas of Tarentum, epigram, votive offerings, hunting, landscapes in Roman art, *enargeia*

AUTEUR

ÉVELYNE PRIOUX

CNRS, UMR 7041 ArScAn, équipe LIMC-ESPRI