

« ENTENDRE UN POÈME VISUEL » : INTÉRÊTS ET PADADOXES
D'UNE ÉDITION RÉCENTE

Jan KWAPISZ, *The Greek Figure Poems*, Leuven : Peeters, 2013 (Hellenistica Groningana 19), X, 219 pp., ISBN 978-90-429-2745-2, €56.00.

1. Un geste ouvrant

En grec ancien, le corpus littéraire des poèmes visuels est assez limité : 6 poèmes, 108 vers en tout. Il s'agit de la *Hache*, des *Ailes* et de l'*Ceuf* de Simias de Rhodes ; de la *Syrinx* attribuée à Théocrite ; et de deux *Autels* dus respectivement à un certain Δωσιάδας et à un certain Βησαντινος (probablement Lucius Iulius Vestinus, qui fréquentait la cour d'Hadrien, pp. 29 s.). Ces textes se sont trouvés compilés dans le XV^e livre de l'*Anthologie Palatine*, ou dispersés parmi les éditions manuscrites de Théocrite (pp. 50–56). Ces poèmes n'avaient pas reçu d'édition critique complète depuis celle d'HAEBERLIN, en 1887. La thèse de Jan KWAPISZ [= K.] répond donc à une longue attente. L'intention qu'il déclare en ouverture est double : certes il s'agit d'abord d'offrir aux savants ou curieux « a basic research tool », mais aussi d'offrir « new and unorthodox solutions to the numerous and persistent problems » (p. 7). C'est dire que son travail se propose moins de déterminer « le sens » des six textes édités que d'ouvrir l'espace d'une discussion à poursuivre à leur sujet. L'importance accordée au caractère nouveau et hétérodoxe des solutions suggère que la santé de cette discussion philologique dépend moins d'une base solide autour de laquelle elle s'élaborerait que d'une diversité de solutions argumentables entre lesquelles elle peut se développer. Plus soucieux d'ouvrir que de figer, le geste de K. se veut ainsi à la fois prudent et aventureux – et nous saluons cette belle philologie qui se sait le devoir d'innover. Sa proposition d'identification de Dosiadas avec l'éditeur de Théocrite, Munatius de Thralles, sur la base d'un jeu de mot (δόσις~*munus*) et de probables latinismes métriques est un exemple de cette prudente hétérodoxie (p. 28). Son souci d'ouverture se conjugue aussi avec une grande honnêteté intellectuelle : plutôt que de conclure à tout prix, il n'est pas rare qu'il laisse aux lectrices le soin de trancher une question que son travail aura eu le mérite de produire (p. 37 *et passim* : 88, 122 s., etc.).

2. Organisation du propos

Son propos est réparti en trois larges sections : au centre, l'édition des 6 textes (pp. 57–72), suivie d'un commentaire détaillé de chacun d'eux (pp. 73–190), le tout étant précédé d'une ample introduction (pp. 1–56), organisée en 9 points (1. « Preliminary remarks » ; 2. « Origin » ; 3. « Date and authorship » ; 4. « Nachleben » ; 5. « Shape » ; 6. « Metric » ; 7. « Dialect » ; 8. « Ancient Collection » ; 9. « MS tradition »). Celle-ci fonctionne également comme une conclusion générale aux discussions détaillées de la dernière partie. L'ensemble produit est assez foisonnant, mais réalise un bel équilibre entre traitement individuel des poèmes, et vue d'ensemble sur ce « mini-genre » (p. 8) qu'est le poème visuel.

Dans ce qui suit, nous ne pouvons rendre compte de toutes les suggestions offertes par K. Nous nous bornerons à identifier les principales lignes de forces de son travail. En soulignant son originalité et sa pertinence, nous serons aussi amenés à discuter de quelques faiblesses. Nous montrerons que les unes comme les autres nous semblent provenir d'un paradoxal *contournement du visuel*. Finalement, nous nous permettrons d'apporter, en hommage à ce travail important et stimulant, deux suggestions (l'une sur *La Hache*, l'autre sur le dernier *Autel* de la série) qui exploitent davantage la spatialité de ces textes.

3. Contextes, et intertextes

Si le corpus « cannot be located precisely within any ancient genres », K. ne souhaite pas traiter ces 6 poèmes « merely as eccentric experiments with the visual form », mais se concentrer « on

their contents » et voir quelle est « their place within the context in which they were composed » (p. 8). C'est ainsi qu'il s'attachera à montrer que leur origine les rattache à plusieurs traits caractéristiques de la poésie du début de l'époque hellénistique : la vogue de l'épigramme dédicatoire (pp. 11 s.) ; le goût des innovations métriques (p. 13) qui témoignent sans doute, dans le cas de Simias, des premières tentatives de colométrie des textes lyriques (pp. 14 s.) ; la pente énigmatique que peut prendre la poésie érudite (pp. 16–18) – le tout dans le contexte d'un banquet transformé par la nouvelle culture du livre, et où il est possible d'imaginer circuler, parmi les participants, des feuilles de papyrus (pp. 18–21). Parallèlement son commentaire s'emploie à montrer les diverses formes de liens intertextuels que l'on peut établir, non seulement entre les poèmes de la collection, mais entre chacun d'entre eux et les principaux auteurs hellénistiques : Callimaque, Théocrite, Lycophron. Cette immersion dans l'intertexte littéraire fournit d'ailleurs à K. une solution tout à fait intéressante aux problèmes posés par l'Éros barbu des *Ailes* : loin de peindre une figure grotesque, expliquée par quelque hellénistique goût du bizarre, Simias se référerait à l'image classique de l'Eros éphèbe et insisterait sur le contraste entre l'immense pouvoir dont il dispose et l'ombre à peine esquissée de son duvet de barbe (p. 98 s.).

4. Forme : un drôle de contournement

Les « Preliminary Remarks » (pp. 3–8) soulignent d'abord la marginalité esthétique du corpus étudié, et les jugements sévères que les Modernes ont porté sur lui. Ceux qui en ont parlé l'ont généralement fait pour les condamner. L'éventuelle admiration qu'ils ont pu susciter est demeurée essentiellement muette : elle a été le fait des lecteurs, qu'on peut tout de même imaginer nombreux (p. 5), celle des copistes qui nous les ont transmis ou des poètes qui les ont imités. Même les éditeurs qui ont pu apprécier ces textes – comme SAUMAISE – semblent n'avoir pas construit de discours à même de les défendre esthétiquement. Il est donc heureux que K. ait entrepris de le faire.

Sur ce point, deux dimensions nous semblent un peu trop superposées dans son discours : la condamnation de la dimension visuelle de ces poèmes n'est pas de même nature que celle portant sur leur caractère énigmatique ou obscur. En ouverture de son monumental *Carmen figuratum*, Ulrich ERNST montrait que la poésie visuelle se heurtait à des résistances tout à fait spécifiques¹. Pour sa part, en qualifiant ces textes de *technopaegnia* davantage que de *carmina figurata*, K. recourt à une appellation historiquement légitime (pp. 9–11) mais qui, sous sa plume, tend de fait à désigner une dimension ludique ou énigmatique, pas spécifiquement visuelle². Il est vrai qu'à des degrés divers, ces 6 poèmes relèvent de l'énigme. Lycophron a inspiré l'auteur de la *Syrinx* tout comme l'*Autel* de Dosiadas ; et K. nous rappelle que Lucien jugeait l'obscurité de ce dernier poème avec autant de sévérité que l'*Alexandra*. Mais dès lors, sa défense des poèmes visuels tourne surtout à une défense de l'énigme et de ses composantes : l'allusion, l'érudition mythologique et lexicographique, etc. – toutes qualités que nous avons apprises à identifier comme « alexandrines » (cf. sa préférence marquée pour le poème le plus énigmatique de la série, la *Syrinx* : pp. 138 s.). Sur ce point, sa salutaire volonté de ne plus marginaliser ces textes revient, aussi, à continuer de marginaliser leur aspect le plus saillant. De fait, le très riche commentaire de K. n'accorde qu'une place assez minimale à la disposition graphique de ces textes (pp. 151 ; 161 ; 162 ; 180 ; 187). Les nombreuses et intéressantes remarques qu'il consacre aux jeux de sons qu'on y trouve (pp. 78 ;

¹ U. ERNST, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln 1991, pp. 1 s.

² Le premier emploi connu du terme, chez Ausone, n'implique aucune mobilisation particulière de la dimension visuelle. Des poèmes qualifiés dans l'*Antiquité* de *paignia* n'ont pas forcément joué sur la disposition des lettres ou des vers. La connotation d'« énigme » semble en revanche attestée dès Philétas. Comme K. le sait, la restriction du terme *technopaegnia* aux poèmes figurés s'esquisse à partir du XVII^e siècle, mais ne sera jamais complète. Le choix du terme est donc moins innocent qu'il le laisse paraître (« I interchangeably use the terms *technopaegnia*, 'pattern poetry' or 'figure poems' », p. 10).

90 ; 118 ; 120 ; 128 ; 136 ; 137 ; 143 ; 151 ; 153 ; 154 ; 155 ; 184) en viennent à ressembler à un évitement du visible au profit du sonore. De ce point de vue, sa très suggestive remarque (« I find it thought-provoking to consider what it would mean to *hear* a figure poem », p. 19) prend aussi un air un peu symptomatique.

Il serait parfaitement compréhensible qu'un spécialiste des poèmes figurés éprouve un peu de ressentiment contre la visibilité de ces textes. Ce sont en effet les diverses tentatives de reconstruire cette dimension qui les ont le plus altérés (« the later evidence of the MSS, with the richness of the visual forms they exhibit, clearly shows how vulnerable the *technopaegnia* were to the destructive assaults of their scholarly readers », p. 35, cf. aussi pp. 110 et 112 pour le cas de l'*Œuf*). Pour K., ces « assauts destructeurs » impliquent que, malgré les enquêtes généalogiques de GUICHARD et STRODEL sur la présentation de ces poèmes, leur mise en page initiale doit d'abord être considérée comme perdue, peut-être irrémédiablement : « My [...] initial assumption is that neither the various layouts in which the medieval scribes arranged the *technopaegnia* when copying them to the MSS in which they were preserved, nor the testimonies of the ancient grammarians can be safely supposed to provide firm evidence as to the original shape of the poems » (p. 35). Ce qui est frappant, c'est que, dans *The Greek Figure Poems*, ce scepticisme initial, tout à fait défendable, ne débouche pas vraiment sur la recherche d'autres moyens de rétablir la disposition des poèmes. L'auteur semble finalement se satisfaire de cette incertitude. Après tout, elle n'empêche pas de travailler sur le texte.

5. Le cas de l'*Œuf*

De fait, c'est peut-être à ce paradoxal contournement du visuel qu'on doit les pages les plus provocantes et stimulantes de ce livre, consacrées justement à l'*Œuf*. Redonnant force à une idée avancée par Alan CAMERON, K. nous invite à penser qu'avec ce poème, Simias ait en réalité composé soit des *versus crescentes* (p. 36), soit une sorte d'« énigme métrique » (« metrical riddle »)³ : « [It is perhaps not impossible that the lines of the *Egg* were originally written in a flow of continuous text according to the normal early third-century practice of writing lyric poetry. In that case, the reader would have had to figure out the colometry by him or herself, led by internal suggestions » (p. 37). Seuls des éditeurs ultérieurs auraient cru devoir y reconnaître un « œuf », et par conséquent réarrangé les vers ἀντιθετικῶς, sur le modèle de la *Hache*. Et ce n'est d'ailleurs qu'ensuite que le terme d'*Œuf* aurait été introduit dans le texte (112). Les arguments de K. doivent retenir notre attention : (a) à la différence des autres poèmes de la collection, l'*Œuf* ne contient aucune allusion à sa forme visuelle ; (b) il est en revanche le seul à attirer l'attention de la lectrice sur sa forme métrique ; (c) enfin, des six poèmes de la collection, il est le seul à ne pas contenir de construction adversative du type οὐκ...ἀλλὰ (p. 36) ; et sur l'importance de cette construction : pp. 84–86). Ces arguments nous semblent forts, et nous convainquent de laisser ouverte la question du caractère originellement visuel de ce texte.

6. Pas si « facile » !

Toutefois, le scepticisme de K. est aussi alimenté par son « principe de simplicité », malheureusement plus fourvoyant. Il énonce ce principe au début de sa section sur les formes : « Paradoxically, many wordplays which are usually considered to be displays of poetic virtuosity are childishly simple ; for instance, to compose a poem containing an acrostic is a trivial task [...]. Figure poems are equally easy to compose [...] – this basic assumption determines my discussion of the shape of the *technopaegnia* » (p. 33). Dans la discussion sur l'*Œuf*, ce principe produit l'argument suivant : « ...my conviction is that it would not have been difficult to compose a perfectly egg-shaped poem » (p. 36). Sur ce point, K. peut se prévaloir du scepticisme de CAMERON et de LEGRAND. L'argument nous semble toutefois faible : il revient, croyons-nous, à appliquer aux

³ L'extension de cette hypothèse à tout le corpus (p. 17), faite il est vrai en passant, nous semble en revanche peu défendable.

productions de Simias un principe esthétique plus tardif, que notre documentation ne montre pas à l'œuvre avant Optatianus Porphyrius⁴. Ce que remarquent KWAPISZ, CAMERON et LEGRAND, c'est que l'espace pris par chaque vers ne dessine pas une progression suffisamment régulière pour former l'image d'un œuf sur la page (les vers 19 et 20 sont par exemple graphiquement plus courts que les précédents). Le problème avec ce critère purement graphique est que, comme K. lui-même le sait très bien (pp. 19 s.), son application stricte devrait susciter les mêmes objections à l'égard de la *Syrinx* et des deux *Autels* : considérés graphiquement, les « tuyaux » de l'instrument ne décroissent pas régulièrement, et le bord droit de chaque « étage » des autels demeure dentelé. Il aurait pourtant été sinon facile, du moins possible, de produire « a perfectly syrinx- or altar-shaped poem » – Optatianus Porphyrius en réaliserait, d'ailleurs. Ce qui, en revanche, décroît régulièrement dans la *Syrinx*, et ce qui reste constant dans les sections graphiques des *Autels*, c'est la longueur métrique du vers (pp. 38–45). C'est aussi cette longueur métrique qui croît régulièrement d'un vers (im)pair à l'autre de l'*Œuf*. En ce sens, le critère de réussite de ces poèmes visuels semble ne pas résider exclusivement dans le visuel, mais aussi et d'abord dans son interaction avec la métrique. Dans la mesure où celle-ci est (aussi) perceptible quand le poème est lu à haute voix, ou récité, on pourrait ainsi avancer qu'aucun de ces poèmes n'est strictement visuel, et que tous le sont, dans la mesure où c'est quelque alchimie du visible et de l'audible qui leur permet de produire tout leur effet. C'est peut-être cela, d'ailleurs, « entendre un poème figuré »...⁵

7. Suggestions

Si le contournement du visuel fait incontestablement une des forces du livre, il n'en reste pas moins un peu dommage, puisqu'il détourne K. d'une des dimensions de sens que ces poèmes (sauf peut-être l'*Œuf*) cherchaient tout de même à mobiliser. Dans sa propre recension du livre, Michael SQUIRE a jugé nécessaire d'ajouter ses propres suggestions concernant la dimension visuelle des poèmes. Après avoir salué la pertinence du commentaire que K. offre de la *Hache*, il fait ainsi remarquer :

One wonders, though, whether Simias' handiwork might hide an additional riddle besides. Among the most puzzling aspects of this poem, after all, is its presentation: in order to make logical sense of the « axe », readers have first to read the opening line, then the last, repeating the process until they reach the final two verses at the center (cf. pp. 34–5). To my mind, such deceptive outward appearances find knowing precedent in the most famous artefact of Epeius' epic axe – the wooden horse that duped viewers into overlooking the contents concealed within⁶.

Ce sont deux suggestions du même type que nous aimerions formuler en conclusion, et en hommage à ce beau travail de Jan KWAPISZ.

La première concerne justement la *Hache* et nous a été soufflée par l'ami Martin STEINRÜCK. La plupart des éditeurs admettent la formation d'une *double* hache, attestée de diverses manières par tous les manuscrits, et qui impose le parcours de lecture décrit ci-dessus par SQUIRE (et par Héphestion, en 61, 19–62 CONSRUCH). Mais K. préfère une succession linéaire, qui produit plutôt

⁴ Ulrich ERNST nous rappelle toutefois (*op. cit.* [n. 1], pp. 746 s.) que le compte-rendu d'Eustathe de Thessalonique nous empêche d'exclure l'existence de précédents grecs.

⁵ Notons sur ce point que, du point de vue métrique, le commentaire de l'*Œuf* est un peu court. Il cite, élogieusement, le commentaire qu'en avait donné Alessandra LUKINOVICH, mais sans intégrer ou même mentionner l'essentiel de cette contribution : l'*Œuf* supposerait non seulement « une » théorie colométrique, mais mettraient en œuvre une théorie générative des mètres lyriques, où ceux-ci dériveraient du crétique, un mètre aussi dorien que la rossignole qu'il évoque.

⁶ M. SQUIRE, [*Review of K.*], BMCR 2013.10.59.

une hache *simple* (p. 60). Sa défiance vis-à-vis de la mise en page et de l'ordre de lecture le plus souvent adoptés provient encore une fois de son principe de simplicité : « ...it is easy to compose a figure poem. If it had been Simias' intention to produce the shape of a double-axe, it could have been easily produced by lines that would read in the normal order » (p. 34). Là encore, ce principe de simplicité nous semble conduire à une confusion, en l'occurrence entre facilité de composition et facilité de lecture⁷. Car il est aussi facile de composer un poème antithétique que linéaire. Ce n'est que pour le lecteur que l'un est plus facile que l'autre. Or, il n'est guère difficile de concevoir pourquoi Simias aurait voulu composer une œuvre difficile à lire.

D'autre part, les manuscrits bucoliques ajoutent généralement un manche à la double lame. Certains y placent un vers (le *Schaftvers*, comme l'appelle STROBEL), lointainement dérivé du vingtième vers de l'*Œuf* ; d'autres, la ligne suivante : Σιμίου Ῥοδίου πέλεκυς ὄν Ἐπειὸς ὁ Φωκεὺς τῇ Ἀθηνᾶ δῶρον ἔδωκεν (que Strobel appelle *Schaftinschrift*, p. 72). Ce qui nous semble digne d'attention, c'est que dans cette dernière disposition, le poème forme un double acrostiche :

Ἄνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἄθανα	1
Τᾶμος, ἐπειτὰν ἱεράν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν	3
Οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν	5
Νῦν δ' ἔς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον	7
Τρις μάκαρ, ὄν σὺ θυμῷ	9
Ῥοδ' ἄλβον	11
Σιμίου Ῥοδίου κτλ.	<i>Schaftinschrift</i>
Ἄει πνεῖ.	12
Ἴλαος ἀμφιδερχθῆς	10
Σὰν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλάς	8
Ἄλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαρᾶν νᾶμα κόμιζε δυσκλής	6
Δαρδανιδᾶν χρυσοβαφεῖς τ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,	4
Ῥώπας Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποτε πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἴπως,	2

En lisant les initiales des vers impairs, puis le sigma du manche, puis celles des vers pairs, et de nouveau le sigma de Σιμίου, on forme la séquence ΑΤΟΝΤΟΣ ΩΔΑΣΙΑΣ – qu'il est possible de comprendre : ἄτ' ὄντος ὦδ' Ἀσίας, voire, avec un dorisme : ἄτ' ὄντος κτλ. « Puisqu'ainsi ceci provient d'Asie » : cela conviendrait bien à une dédicace de l'objet qui a permis à Epeios de revenir de la côte troyenne avec les vainqueurs⁸. C'est en tout cas un argument important en faveur d'une hache à deux lames, et d'un manche commençant par le nom de l'auteur – quelle qu'elle ait été sa formulation initiale.

Deuxième suggestion, peut-être moins aventureuse, à propos de l'*Autel* de Vestinus. K. remarque à juste titre l'originalité de l'incipit et son insistance sur la dimension visuelle de l'autel dessiné par le texte : l'autel se dit teint non par « l'encre sombre » (ὄλος ... λιβρὸς) des victimes mais, implicitement, par celle qu'utilise le poète (p. 183). Nous aimerions ajouter que cette évocation de la

⁷ En éditant l'*Anthologie Palatine*, PATTON présentait lui aussi deux fois le texte, mais sans impliquer que l'ordre d'écriture (« to be written thus ») doive coïncider avec l'ordre de lecture (« to be read thus »).

⁸ Sans le manche, il serait encore possible de lire : ἄτ' ὄν τὸ, ὦδ' Ἀσία. La tournure serait peut-être un exemple de « Simias' disregard for the modern dictionaries and handbooks of Greek syntax » (p. 126), mais pourrait encore être comprise : « Ceci étant, voici comment est l'Asie ». L'acrostiche établirait alors un lien étymologique entre l'existence de la hache et l'état de l'Asie (= Troie) à l'époque supposée de sa dédicace par Epeios.

matérialité du texte mobilise une couleur supplémentaire : ladite encre sombre ne teint pas l'autel « de ses gouttes rougeoyantes semblables à la pourpre » (λιβάδεσιν οἷα κάλχησ/ ὑποφοινίησιν τέγγει). Dès lors, il n'est pas impossible que la description négative (dont K. a montré l'importance pour ce mini-genre) renvoie ici, non seulement à l'encre noire dont est en réalité fait l'*Autel*, mais également à quelque usage de la *rubrica* dans la mise en page originale de ce poème. Mais à quelle fin l'aurait-on employée ?

Première hypothèse : elle peut avoir mis en évidence l'acrostiche qui coule de la première à la dernière ligne du poème. Dans sa discussion (pp. 179–181), K. rappelle que les ligatures et les minuscules byzantines en ont obscurci la perception, et qu'il a fallu attendre le vingtième siècle pour qu'il soit à nouveau lu – comme d'ailleurs ceux de Chérémon, Aratos et Nicandre. Toutefois, les inscriptions antiques qui comportent un acrostiche suggèrent parfois que de tels jeux de lettres étaient destinés, non à être dissimulés, mais à « sauter aux yeux » de leurs lectrices ou lecteurs : les plus soignées – comme l'épithaphe de Sophytos (*SEG* LIV 1569, II^{ème} siècle av. notre ère), ou la dédicace de Moschion (*SEG* VIII 464, II^{ème} siècle de notre ère ?) – comportent par exemple un redoublement de l'acrostiche, sur la gauche du texte. De telles mises en évidence invitent à imaginer des équivalents sur papyrus ou sur parchemin. L'encre rouge est une possibilité. Dans ce cas de notre autel, l'acrostiche coulerait rouge sur son flanc – comme le sang des sacrifices (ou le vin des libations) qu'on souhaite à l'Olympien dédicataire⁹ (Ὀλύμπιε πολλοῖς ἔτεσι θύσειας). L'image suscitée par l'acrostiche serait donc moins « an epigraphic phenomenon, an inscription written on the poem » (p. 180) qu'une métonymie du sacrifice qu'est (métaphoriquement) l'écriture du poème, et auquel le lecteur impérial est invité à participer en tant que bénéficiaire.

Deuxième hypothèse : l'encre rouge peut avoir mis en évidence, non (seulement) l'acrostiche, mais (aussi) un mot diagonal. Il est en effet possible de lire, dans la section centrale du poème (vv. 10–20), qui forme le corps de l'autel, le mot *λιαρός* 'tiède'. Située dans le premier tiers du vers, cette diagonale se maintient relativement bien, que l'on pratique ou non l'interpunctio verbale.

ΛΑΒΟΝΤΕΜΗΚΑΔΩΝΚΕΡΑ	ΛΑΒΟΝΤΕ·ΜΗΚΑΔΩΝ·ΚΕΡΑ	1 ^{ère} lettre
ΛΙΣΣΑΙΣΙΝΑΜΦΙΔΕΙΡΑΣΙΝ	ΛΙΣΣΑΙΣΙΝ·ΑΜΦΙ·ΔΕΙΡΑΣΙΝ	2 ^{ème} lettre
ΟΣΑΙΝΕΜΟΝΤΑΙΚΥΝΘΙΑΙΣ	ΟΣΑΙ·ΝΕΜΟΝΤΑΙ·ΚΥΝΘΙΑΙΣ	3 ^{ème} lettre
ΙΣΟΡΡΟΠΟΣΠΕΛΟΙΤΟΜΟΙ	ΙΣΟΡΡΟΠΟΣ·ΠΕΛΟΙΤΟ·ΜΟΙ	4 ^{ème} lettre
ΣΥΝΟΥΡΑΝΟΥΓΑΡΕΓΚΟΝΟΙΣ	ΣΥΝ·ΟΥΡΑΝΟΥ·ΓΑΡ·ΕΓΚΟΝΟΙΣ	4 ^{ème} lettre
ΕΙΝΑΣΜΕΤΕΥΞΕΓΗΓΕΝΗΣ	ΕΙΝΑΣ·Μ·ΕΤΕΥΞΕ·ΓΗΓΕΝΗΣ	5 ^{ème} lettre
ΤΑΩΝΔΑΕΙΖΩΙΟΝΤΕΧΝΗΝ	ΤΑΩΝ·Δ·ΑΕΙΖΩΙΟΝ·ΤΕΧΝΗΝ	
ΕΝΕΥΣΕΠΑΛΜΥΣΑΦΘΙΤΩΝ	ΕΝΕΥΣΕ·ΠΑΛΜΥΣ·ΑΦΘΙΤΩΝ	
ΣΥΔΩΠΙΩΝΚΡΗΝΗΘΕΝΗΝ	ΣΥ·Δ·Ω·ΠΙΩΝ·ΚΡΗΝΗΘΕΝ·ΗΝ	

Dans ce contexte sacrificiel, *λιαρός* est intéressant parce que, dans la langue homérique, il peut qualifier le sang, encore tiède parce que fraîchement versé (*Il.* XI 477). Le masculin de l'adjectif n'est pas problématique puisque le nom que ce poème donne au sang n'est pas le dénotatif *αἷμα*, mais le métaphorique *ὄλος* (qualifié d'ailleurs du quasi-homographe *λιβρός*). À ce que nous connaissons des pratiques sacrificielles grecques, l'image produite serait plus réaliste qu'avec l'hypothèse précédente : l'aspersion des autels devait être très partielle, et ne laisser que des taches

⁹ Ce versement du sang sur l'autel correspond, sinon à des pratiques réelles, du moins à des représentations que les lecteurs impériaux puis byzantins se faisaient du sacrifice homérique (par exemple, Eustath. *Ad Od.* III 445).

ou des traînées très localisées¹⁰. Enfin, les travaux de François LISSARAGUE et Vassiliki ZACHARI nous ont appris que, si les autels représentés sur les vases attiques portent une ou plusieurs taches de sang, c'est que le peintre souhaitait impliquer qu'ils étaient, non abandonnés, mais toujours en usage au moment dépeint ; ces taches occupent souvent le même espace que les lettres ornementales qui esthétisent l'autel représenté¹¹. Selon ce code, une tâche de « tiède » sur l'autel résonnerait avec le contenu de l'acrostiche : le souhait que l'impérial dédicataire puisse user de l'autel pendant de nombreuses années se trouverait alors matérialisé par cette tache qui, à chaque lecteur, signalait qu'on venait d'y sacrifier.

8. *Vale*

Quelle que soit la valeur de ces suggestions, c'est avec reconnaissance que nous les déposons dans le sillage d'un travail riche et nécessaire : si *The Greek Figure Poems* a parfois les défauts de ses qualités, et reste pris dans une conception un peu étroite de ce qu'est un texte, il n'en reste pas moins une contribution essentielle à la discussion philologique sur ces poèmes visuels, en ce qu'elle les replace de manière convaincante au sein – et non en marge – de la culture littéraire hellénistique.

*Maxime Laurent
Yverdon*

¹⁰ G. EKROTH, *Blood on the Altars ? On the Treatment of Blood at Greek Sacrifices and the Iconographical Evidence*, *Antike Kunst* XLVIII 2005, pp. 9–29.

¹¹ V. ZACHARI, *Nommer l'espace autour de l'autel*, dans : M. JUFRESA et al. (éds.), *Ouranós – Gaia : l'espai a Grècia III : Anomenar l'espai III, Col·loqui internacional sobre la concepció de l'espai a Grècia, 29–30 de novembre de 2010*, Barcelone–Tarragone 2013, pp. 103–116, notamment pp. 113 s.